

## Resümee

Die Geschichte der Skulpturensammlung zeigt, dass bereits vor dem Auftreten des großen Museumsmanns Wilhelm von Bode ein im Umfang zwar gut überschaubarer, künstlerisch jedoch substanzieller Bestand vor allem italienischer Skulpturen der Renaissance zusammengetragen worden war. Andernorts gab es, abgesehen von den Uffizien in Florenz, keine vergleichbare Museumssammlung.<sup>1565</sup> Abgüsse aus Stucco oder Ton, oftmals Reproduktionen von Bildwerken aus Marmor, wie sie Bode in großer Anzahl erwarb, spielten bei der Präsentation gegen Mitte des 19. Jahrhunderts so gut wie keine Rolle, denn sie wurden nicht als gleichwertig mit den Originalen angesehen und waren daher grundsätzlich für das Königliche Museum nicht vorgesehen.

Einen wesentlichen Anteil an der Gründung der Sammlung neuzeitlicher Skulpturen hatte ein preußischer Diplomat jüdischer Herkunft, Jacob Salomon Bartholdy, der ein Jahrzehnt als Generalkonsul in Rom tätig war. Die von ihm erworbenen »Bildhauereyen« sollten seinen Worten zufolge »zur Bildung des Geschmacks beytragen«. In einem Brief an seine Cousine Henriette Pereira legte er dar, dass er als Kunstvermittler zur »Ehr und Bereicherung« seines »Vaterlandes« wirken wollte. Noch weitaus bedeutender wäre sein Wirken für die Sammlung gewesen, wenn man sich in Preußens Hauptstadt auf alle seine Erwerbungsansprüche eingelassen hätte.

Die wichtigste Persönlichkeit, die nach Bartholdy den Aufbau der Skulpturensammlung beförderte, war Gustav Friedrich Waagen, der angesehene Kunsthistoriker und Direktor der Gemäldegalerie. Während seiner Reise nach Italien 1841/42 erwarb er Gemälde, Zeichnungen, Münzen und Medaillen, kunstgewerbliche Arbeiten, aber auch antike Werke. Gleichzeitig baute er gleichsam auf dem Fundament, das von Bartholdy gelegt worden war, auch eine neuzeitliche Skulpturensammlung auf. In Ignaz Maria von Olfers, mit dem er in späterer Zeit unüberwindbare fachliche Auseinandersetzungen ausfocht, besaß Waagen einen interessierten und sachkundigen Förderer für den Ankauf der im Kunsthandel oder in Privatbesitz vorgefundenen Werke, was bislang kaum bekannt war.

Eine wichtige Rolle als Vermittler spielte der Florentiner Kunstprofessor Cesare Mussini, von dem die Skulpturensammlung auch zwei Büsten als Geschenk erhielt. Durch die Vermittlung von Guido von Usedom konnte ein Kontingent von Arbeiten aus Ton von dem Florentiner Kunsthändler Giovanni Freppa erworben werden. Ein letztes Konvolut, das für die Skulpturensammlung vor der Ära Bode erworben wurde, stammte aus dem Besitz von Alexander von Minutoli, zu dem einige bedeutende Terrakotten gehören. Nach Auflösung der Kunst-

kammer 1875 gelangte ein umfangreiches Kontingent vor allem nordalpiner Werke in die Skulpturensammlung.

Wesentlichen Anteil am Aufbau der Sammlung und der musealen Präsentation hatten die führenden Künstler in Preußen Karl Friedrich Schinkel, Christian Daniel Rauch und Friedrich Tieck. Letzterer war der erste Direktor der Antikensammlung und betreute auch die Abteilerung der neuzeitlichen Skulpturen. Die beiden Bildhauer und der Architekt waren Mitglieder der Einrichtungskommission unter der Ägide von Wilhelm von Humboldt, der auch Waagen angehörte, und anschließend der Artistischen Kommission. Dort bot sich ihnen die Möglichkeit, innerhalb hierarchischer Strukturen, mit dem König an der Spitze, sich nicht nur zu artikulieren, sondern ihre Vorstellungen auch umzusetzen. Mit der Ernennung von Olfers zum Generaldirektor wurde dieses bewährte demokratische System nach und nach abgeschafft. Schinkels Tod 1841 steht für diese Zäsur. Bereits bei den Erwerbungen von Waagen in Italien war die Kommission so gut wie ausgeschaltet, was sich allerdings auch durch die im Vergleich zu heute eingeschränkten Möglichkeiten der Kommunikation erklärt, da Entscheidungen kurzfristig vor Ort getroffen werden mussten.

Schinkels Museumsgebäude, das Alte Museum, bot den idealen Rahmen für die Inszenierung plastischer Werke. Das Aquarell von Philipp Hoffmann mit Canovas *Hebe* inmitten antiker Bildwerke (Abb. 139) belegt Gegenüberstellungen von Objekten aus verschiedenen Epochen oder Kunstlandschaften, wie sie auch heutzutage beliebt und publikumswirksam sind. Die durch Beschreibungen von Tieck rekonstruierbaren Wandarrangements in den *Neben-Sälen* nahmen in ihrer symmetrischen Anordnung ein Gestaltungsprinzip vorweg, das noch für Bode die Richtschnur war.

Die von Friedrich August Stüler 1845 arrangierte Einrichtung des Südwestsaals im Königlichen Museum war hingegen von vollkommen anderen Vorstellungen geprägt. Trotz, oder vielleicht sogar aufgrund der dichten Präsentation muss auch dieses Arrangement mit den auf Säulen platzierten Schildhaltern von Tullio Lombardo eindrucksvoll gewesen sein, »ein gefälliges Ganzes«, wie es auch noch das über zwanzig

<sup>1565</sup> Zur Sammlung italienischer Renaissance-Skulpturen in der »Galleria delle Statue« in den Uffizien im späten 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts s. Barocchi/Gaeta Bertelà 1985, S. 77ff. Seit 1823 befanden sich dort auch Reliefs der 1688 zum Teil demontierten Sängerkanzeln von Donatello und Luca della Robbia vom Florentiner Dom. Dies überliefert auch Rumohr, »da vor einiger Zeit zur Sprache gekommen war, die dortige Sammlung bildnerischer Merkwürdigkeiten mittlerer und neuerer Zeiten zu vervollständigen« (Rumohr 1827, S. 289).

Jahre später entstandene Raumbild mit etlichen hinzugekommenen Objekten errahnen lässt (Abb. 302). Bei der Inszenierung der Abgüsse im Neuen Museum konnte Stüler wenige Jahre später auf seine Erfahrungen mit der Aufstellung der Skulpturen zurückgreifen. Die hier verwirklichte Präsentationsform lieferte kaum den Eindruck, dass es sich bei den Exponaten lediglich um Abgüsse ohne großen materiellen Wert handelte.

### Wunsch und Wirklichkeit: Die Fälschungen

Der Blick auf die Geschichte der Skulpturensammlung macht deutlich, dass außer den Kriegsverlusten auch zahlreiche andere Werke nicht mehr in der Sammlung vorhanden sind. Zum Teil handelt es sich dabei um Objekte, die bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in die Sammlung gelangt waren. Vor allem Objekte, die man als Fälschungen einschätzte, waren ungeliebte Kinder, von denen man sich in der Bode-Ära trennte (s. auch S. 311). Etliche problematische Werke blieben jedoch im Museum erhalten. Während es für Antiken-Fälschungen eine bis ins 15. Jahrhundert zurückgehende Tradition gibt, ging man bislang davon aus, dass sich das Fälschen italienischer Renaissance-Skulpturen erst seit der Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelte, als im Pariser Louvre wie auch im neu eröffneten Londoner South Kensington Museum, dem heutigen Victoria and Albert Museum, Sammlungen italienischer Renaissance-Skulpturen entstanden und das Sammeln solcher Werke in den europäischen Metropolen und jenseits des Atlantiks geradezu eine Modeerscheinung wurde.

Da es kaum Primärquellen zur Thematik der Fälschungen im frühen 19. Jahrhundert gibt, besitzen die Äußerungen des Berliner Bildhauers Emil Wolff in einem Brief an Rauch vom August 1825 beziehungsweise an seinen Onkel Gottfried Schadow vom Februar 1826 einen besonderen Stellenwert. Aus eigener Anschauung berichtete der junge Berliner Bildhauer über das damalige Fälschertum in Rom und er nannte sogar den Namen des damaligen »Haupt-Fälschers« Moisé, den er als Fälscher von Werken Donatellos bzw. Michelangelos bezichtigte, außerdem nannte er einen weiteren Fälscher namens Monti. Letzterer, Vincenzo Monti, ist immerhin vor Jahrzehnten als Fälscher von Antiken bekannt gemacht worden (s. S. 87 ff.).<sup>1566</sup> Aufschlussreich ist auch die Tatsache, dass ein Kenner wie Bartholdy noch kurz vor seinem Tod den Plan zur Gründung »einer Gesellschaft von Kunstkennern zur Verhütung von Verfälschungen, Erkennung der Aechtheit, wechselseitiger Aufklärung (...)« vorschlug (s. S. 90 f.).

In ähnlichem Tenor wie Wolff äußerte sich Carl Friedrich von Rumohr, der aus Italien nicht nur zahlreiche Erwerbungen für die Gemäldegalerie vermittelte, sondern auch das angeblich von Valerio Belli stammende Kristallgefäß erwarb (s. S. 122 ff.). Die Formulierungen in seinem Brief an Christian Karl Bunsen aus Venedig vom 22. August 1829 klingen zwar etwas zugespitzt, doch waren sie wohl nicht realitätsfern, denn heißt es dort:

»Indeß nehmen Sie sich hier [in Venedig] sehr in Acht. Tiepolo ist ein braver Mann; doch den Unterhändlern ist nicht zu trauen. Sie müßten eine Person hersenden, bis zum Moment der Versendung hier behalten. Denn es giebt hier eine bedeutende Fabrik von *antik[en] Statuen Vasen* ppp it. von Gemälden aller Zeiten: ein wahrer Mittelpunkt der Fälschmünzerey. Nehmen Sie sich in Acht.«<sup>1567</sup> Über das damalige

Fälschertum in Venedig informierte auch August Daniel von Binzer in seiner Publikation »Venedig im Jahre 1844« (s. S. 125).

Auf amüsante Weise schilderte der spätere Direktor des Münzkabinetts, Julius Friedländer, der sich 1844–47 in Italien aufgehalten hatte, in einem englischen Magazin 1846 anonym die Methoden von drei Münzhändlern beziehungsweise -fälschern, darunter der Römer Basseggio. Von letzterem hatte Waagen in Rom eine lebensgroße Bronze, einen Atlas darstellend, die angeblich von Sansovino stammte, erwerben wollen (s. S. 226).<sup>1568</sup>

Wie ernst man die Frage der Authentizität im Kreis von Schinkel, Rauch und Waagen nahm, zeigt sich unter anderem darin, dass der Begriff der »Aechtheit« in den Dokumenten häufig betont wurde. Erinnerung sei an die Bemerkungen der zuvor Genannten, die sich als Mitglieder der Artistischen Kommission über die von Mussini offerierten Büsten des Lorenzo il Magnifico beziehungsweise des sogenannten Machiavelli gutachterläßlich zu äußern hatten – ohne die Objekte aus eigener Anschauung zu kennen (s. S. 156 ff.) – oder den Kommentar von Olfers zu einem angeblich von Donatello stammenden Madonnenrelief, das ebenfalls Mussini nach Berlin vermitteln wollte (s. S. 166). Der hohe Preis stellte bei dem Ankauf des angeblichen Werks von Donatello sicherlich ein Problem dar, entscheidend war aber die Frage der Authentizität.

Das Thema Fälschungen spielte schließlich bei der Wahl des ersten Direktors der Antikensammlung, der zugleich die neuzeitlichen Bildwerke zu betreuen hatte, eine zentrale Rolle. Im Hinblick auf zu erwartende Erwerbungen wurde ein Bildhauer für dieses Amt auserkoren, Friedrich Tieck, denn man ging davon aus, dass bei ihm aufgrund seiner langjährigen praktischen Erfahrungen die Fähigkeit der Unterscheidung von echt und unecht gewährleistet sei. Im Unterschied dazu wurde die entsprechende Position in der Gemäldegalerie mit Gustav Friedrich Waagen von einem Kunsthistoriker besetzt, der allerdings – wie gezeigt – neben seinem Wirken für die Gemäldegalerie entscheidend für den Aufbau der Skulpturensammlung beitragen konnte.

Das neue Sammlerinteresse an Skulpturen der italienischen Renaissance fällt in eine Zeit, in der einerseits die Kunstgeschichte enorme Fortschritte machte, andererseits aber auch die Kenntnisse über handwerkliche und materielle Eigenschaften alter Kunstwerke angewachsen waren. Wie ambitioniert in Florenz die Herstellung von Bildwerken aus Ton im Stil der Renaissance gegen Mitte des 19. Jahrhunderts war, veranschaulichen zum Beispiel die glasierten Tonbildwerke. Die von Cesare Mussini gepriesenen Nachahmungen aus der Manufaktur Ginori gelangen so ausgezeichnet, dass die vier um 1845 am Findelhaus an der Piazza della Annunziata als Ergänzung zu den zehn dort bereits vorhandenen Tondi mit Kinderfiguren angebrachten Kopien lange Zeit selbst von Fachleuten nicht als neuzeitliche Werke erkannt wurden (s. S. 168 f.).<sup>1569</sup>

Bei Arbeiten aus Stein ist die Klassifikation eines Objekts als Fälschung auch heutzutage noch keineswegs immer eindeutig, was sich

1566 Vgl. Paul 1981, S. 118ff., Abb. 93–98.

1567 Stock 1925, S. 57. Hervorhebung im Original.

1568 »Rogues in Outline«, in: Blackwood's Edinburgh Magazine, 59, 1846, S. 765ff. (Bernhard Weisser sei für diesen Hinweis gedankt); Anonymus (Julius Friedländer), Drei italienische Münzhändler, Berlin 1869; Bernhard Weisser, Im Königlichen Museum bis zur Gründung des Münzkabinetts als eigenständiges Museum (1830–1868), in: Weisser 2020, S. 45.

1569 Gentilini 1988, S. 41f., Abb. 8 und 9.



359 Florenz, Mitte 19. Jh., Grabmal des Francesco Lombardi. Florenz, S. Croce, Aufnahme um 1900

auch aus ihrer Herstellungsweise erklärt, die sich im Laufe der Zeit grundsätzlich kaum verändert hat. Ein prominentes Schlüsselwerk, das diese Problematik anschaulich vor Augen führt, ist das um die Mitte des 19. Jahrhunderts entstandene Grabmal für Francesco Lombardi in S. Croce in Florenz (Abb. 359). Bereits zu Lebzeiten hatte es sich der Kunsthändler und Goldschmied errichten lassen, wobei das zentrale Relief der Muttergottes in Anlehnung an Vorbilder aus dem Umkreis von Donatello geschaffen wurde. Dieses prachtvolle Werk macht deutlich, auf welchem hohem handwerklichen Niveau damals in Marmor gearbeitet wurde. Bode nahm an, dass das zentrale Relief nach einem Original Donatellos von einem Schüler geschaffen worden sei, und ausgerechnet diese ›Fälschung‹ diente ihm als Referenzwerk für die Einordnung eines Museumsobjektes, eines von Waagen erworbenen Madonnenreliefs (s. S. 189).

In Florenz, aber auch in Venedig, gab es eine jahrhundertalte Tradition in der Steinbearbeitung, die bis in neuere Zeit lebendig geblieben war. Dies erklärt mitunter die Herstellung einer Vielzahl von Nachahmungen, Reproduktionen oder gar Fälschungen, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einem beliebten venezianischen Exportartikel avancierten. Besonders gefragt waren Brunnenbecken, die *vere da pozzo*, die sowohl in Europa als auch jenseits des Atlantiks in Parkanlagen Verwendung fanden.<sup>1570</sup> Schon recht früh gelangten historisierende Werke dieser Art auch nach Preußen, wo sie etwa in den Römischen Bädern (Abb. 360) oder in dem von Friedrich Wilhelm IV. zu Anfang der 1840er Jahre geplanten, von Hermann Sello angelegten Paradeisgärtel im Botanischen Garten in Potsdam aufgestellt wurden. In letzterem ist der mit dem Bildnis eines Dogen geschmückte Brunnen sogar noch in Funktion. Das Interesse an solchen Werken mag durch die Erwerbungen von Waagen gefördert worden sein.

Im Folgenden werden Werke zusammengefasst, die man nach dem heutigen Kenntnisstand als Fälschungen bezeichnen muss, wobei auf die Komplexität dieses Themas – sowohl was die Herstellung als auch die Identifizierung von Fälschungen betrifft – nur punktuell eingegangen werden kann.

Für ein nicht erhaltenes und auch bildlich nicht überliefertes Madonnenrelief der Berliner Sammlung aus Marmor lassen sich mehrere Hinweise finden, die es als Fälschung entlarven. Gleich zwei Exemplare der gleichen Komposition sind im Musée des Beaux-Arts in Lille vorhanden (Abb. 106, 107). Solche Fälschungen sind anscheinend in Serie produziert worden. Das *Procedere* bei der Herstellung dieser kleinen Madonnenreliefs lässt sich nachvollziehen: Das Vorbild ist in einer im 16. Jahrhundert entstandenen – etwas umfangreicheren – Komposition zu erkennen, von der es einen Stuccoabguss im Bode-Museum gibt (Abb. 108). Daraus wurde eine ovale Fassung in Ton entwickelt, die schließlich in Marmor umgesetzt wurde (Abb. 110). Vollkommen untypisch für ein Bildwerk der Renaissance ist dessen extrem grob abgezeichnete Rückseite, die wohl eine frühe Entstehungszeit suggerieren sollte. Das (verlorene) Berliner Relief war aus der in Rom zusammengetragenen Sammlung des Grafen von Ingenheim als Werk von Donatello erworben worden. Es handelte sich, wie Emil Wolff an Rauch schrieb, um

1570 Vgl. Anna Tuskés, *Comprare un pezzo di Venezia: Vere da pozzo nella letteratura e nel commercio d'arte*, in: *Zbornik za umetnostno zgodovino*, N.S. 45, 2009, S. 111ff.; dies., *Venetian well-heads in nineteenth-century taste*, in: *Sculpture Journal* 19.1, 2010, S. 49ff.



360 Potsdam, Park Sanssouci, Römische Bäder, Große Laube

eine Fälschung des Römers Moisé, das als Werk Donatellos angeboten worden war (s. S. 87 ff.). Das Stück, das nach Berlin gelangte, war also nur kurz zuvor geschaffen worden. Übrigens wurde es von Gottfried Schadow sofort als Fälschung eingeschätzt. Dennoch wurde es ein Jahrzehnt später als Original im Museum ausgestellt.

Zu den vermutlichen Fälschungen zählt auch die idealisierte Marmorbüste eines jungen Mannes, die von Waagen 1842 als »Schule von Michelangelo« erworben worden war. Charakteristisch ist der stark zur Seite gewendete Kopf, wie dies bei Büsten aus der Renaissance unüblich ist. Geschaffen wurde die Büste wohl in Anlehnung an Michelangelos Marmorfigur des Giuliano de' Medici. Zweifel an ihrer Authentizität erklären am ehesten, weshalb sie jahrzehntelang nicht im Museum gezeigt wurde, sondern dem Kulturministerium zur Verfügung gestellt worden war und das Arbeitszimmer des Ministers schmückte. 1936 kam sie auf die Museumsinsel zurück, wo sie allerdings später nicht mehr nachweisbar ist. Zwar ist eine Autopsie nicht möglich, die Abbildungen lassen aber recht gut erkennen, dass die Rückseite der Büste sich in ihrer nur abizzierten Form extrem von der übrigen detaillierten Ausarbeitung unterscheidet, was für ein Original aus der Renaissance untypisch ist (Abb. 282, 361, 362).

Zwei Jahrzehnte nach der Italienreise von Waagen, als es immer noch keinen Kurator für die neuzeitlichen Skulpturen gab (Tieck war verstorben und Waagen wurde nach seiner Italienreise nicht mehr bei

Erwerbungen von Skulpturen einbezogen), kamen aus der Sammlung Minutoli zwei Tondi aus Marmor, angebliche Porträts der »Bona von Mailand« und des »Gio. Galeazzo Sforza«, in die Berliner Sammlung. Aus heutiger Sicht lassen sich die wenig ambitioniert gestalteten Darstellungen des Mailänder Herzogspaares in ihrer naiven Formensprache unschwer als Fälschungen erkennen. Die Tondi verblieben allerdings über ein halbes Jahrhundert in der Sammlung, bevor sie 1916 von Bode im Tausch abgegeben wurden (s. S. 63 f., 295 f., Abb. 347).

Als grundsätzlich verdächtig erweisen sich insgesamt solche Werke, die nicht in den üblichen Materialien hergestellt wurden. Insofern ist die Authentizität des von Waagen 1842 in Florenz erworbenen Madonnenreliefs aus Pietra serena, einem Stein, der fast ausschließlich für architektonische Elemente Verwendung fand, schon allein aus diesem Grund suspekt (Abb. 293). Dasselbe gilt für das Tondo mit der Gestalt des Diomedes (Abb. 295). Anders verhält es sich hingegen bei farbig gefassten Werken aus diesem Material, wie dem Relief mit dem Johannesknaben von Desiderio da Settignano im Museo Nazionale del Bargello in Florenz, bei dem Reste der Polychromie erhalten sind.<sup>1571</sup> Die Problematik des unangemessenen bildnerischen Materials verbindet die beiden Berliner Werke mit einer kostspieligen Erwerbung, die Bode 1887 tätigte, dem Bildnis der »Prinzessin von Urbino«, das in dem für ein Werk dieser Art unüblichen Kalkstein ausgeführt ist (Abb. 363, 364). Zwar wurde dieses Bildwerk noch in jüngster Zeit mit Desiderio da Settignano in Verbindung gebracht, doch wurde es 2006/07 für die große monographische Ausstellung in Paris, Florenz und Washington über diesen Florentiner Meister nicht berücksichtigt.<sup>1572</sup> Außer den materialbedingten Zweifeln an der Authentizität gibt es gestalterische Auffälligkeiten, wie etwa die Ausführung der Augenpartie.<sup>1573</sup> 1945 wurde die Büste durch Brandeinwirkung beschädigt, sie ist aber im Bode-Museum erhalten.

Als Werkstoff für plastische Reproduktionen – auch aus Kostengründen – ist häufig Gips bzw. Stucco verwendet worden. Die Entstehungszeit dieser Materialien, die in der Renaissance verwendet wurden, ist besonders schwierig zu bestimmen. Aus diesem Material besteht die früheste Fälschung, die in die Berliner Sammlung neuzeitlicher Skulptu-

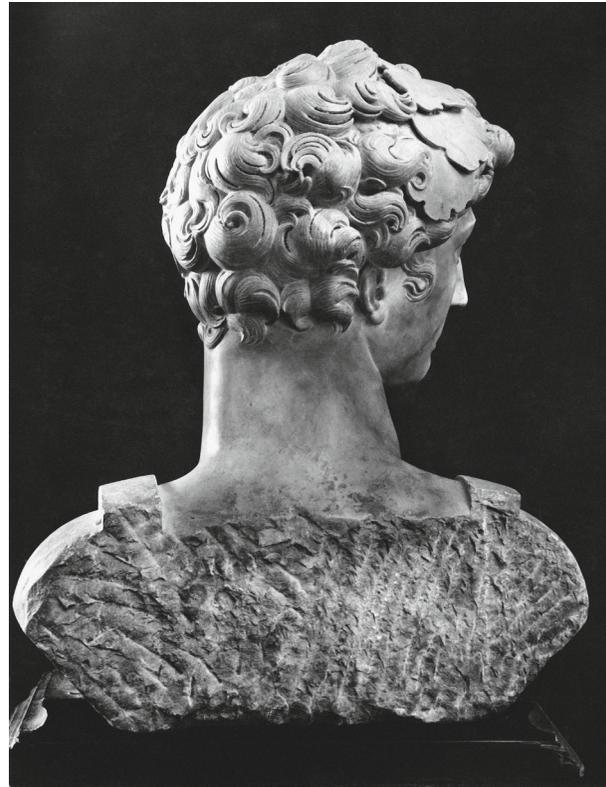
1571 Kat. Florenz 1985, S. 318ff., Nr. XV (Giancarlo Gentilini).

1572 Schottmüller 1933, S. 41f., Nr. 78; Marc Bormand, *Les Bustes*, in: Kat. Desiderio da Settignano. Sculpteur de la Renaissance Florentine (Ausst. in Paris, Louvre; Florenz, Museo Nazionale del Bargello; Washington, National Gallery of Art 2006/07), S. 128ff.; Knuth bemerkte, dass es bereits seit längerer Zeit im Kollegenkreis Zweifel an der Authentizität gibt (Michael Knuth, Desiderio da Settignano und seinem Umkreis zugeschriebene Bildwerke in Berlin, in: Desiderio da Settignano, Hg. Joseph Connors/Alessandro Nova/Beatrice Paolozzi Strozzi/Gerhard Wolf, Venedig 2011, S. 191ff.). Auch der Objektbeschriftung im Studiensaal des Bode-Museums war zu entnehmen, dass Zweifel an der Echtheit bestehen. Es ist überliefert, dass Victoria Kaiserin Friedrich die Berliner Büste gegenüber Bode als Fälschung bezeichnete (Bode 1930a, Bd. 2, S. 71f.).

1573 Die Büste schmückt das Cover einer jüngst erschienenen Publikation, in der das Werk zwar eine zentrale Rolle spielt, die Frage der Echtheit aber kaum behandelt wird (Joanna Smalcerz, *Smuggling the Renaissance: the Illicit export of Artworks out of Italy, 1861–1909*, Leiden 2020, S. 27). Von Interesse wäre zum Beispiel das Verhältnis der Berliner Büste zu dem angeblichen Modell aus Stucco, das sich in der Sammlung des Earl of Wemyss in London befand (vgl. Wilhelm Bode, Desiderio da Settignano und Francesco Laurana als Portraitbildhauer und die wahre Büste der *Marietta Strozzi*, in: Wilhelm Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance, Berlin 1911, S. 183, Abb. 100) und zu einem Kopf in Marmor im Rijksmuseum in Amsterdam, den Leeuwenberg/Halsema-Kubes als Fälschung bezeichneten (Jaap Leeuwenberg/Willy Halsema-Kubes, *Beeldhouwkunst in het Rijksmuseum*, Amsterdam 1973, S. 510f., Nr. 918).



361 Nachahmer Michelangelos, Bildnis eines jungen Mannes, vor 1840, Marmor, Höhe 45 cm. Ehemals Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung; Verbleib unbekannt, Aufnahme um 1910



362 Wie Abb. 361



363 In der Art der Renaissance, »Prinzessin von Urbino«, Kalkstein, Höhe 47 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme vor 1928



364 Wie Abb. 363, Detail



365 Florenz, Anfang 16. Jahrhundert, Lorenzo de' Medici, gen. Il Magnifico, gebrannter Ton (wie Abb. 178). Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Detail, Aufnahme vor 1944



366 Florenz, um 1837/39, Lorenzo de' Medici, gen. Il Magnifico, Stucco (wie Abb. 180). Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Detail, Aufnahme vor 1913

ren gelangte, das Kruzifix, das Waagen zusammen mit vier Engelgestalten Begarelli 1841 erwarb (Abb. 255). Geschaffen wurde die Figur des Gekreuzigten um 1800 in Modena zur Komplettierung eines Ensembles, wobei ein Original von Begarelli abgeformt wurde. Entsprechend der Manier bei manchen Originalen der Renaissance wurde das Lententuch in leimgetränktem Stoff hergestellt. Anschließend erhielt die Figur dann den typischen Begarelli-Firnis, der das Material darunter verbirgt. In seinem Erscheinungsbild unterscheidet sich der nach Berlin gelangte Kruzifixus daher grundsätzlich nicht von den originalen Begleitfiguren. Es ist anzunehmen, dass ursprünglich niemand mit diesem Werk getäuscht werden sollte, doch wurde das Ensemble in Unkenntnis des tatsächlichen Sachverhalts erworben. Den Berliner Museen entstand dadurch zwar kein nennenswerter materieller Schaden (das Ensemble kostete geradezu einen Spottpreis), doch wurde die Darstellung des Gekreuzigten noch bis in jüngste Zeit fälschlicherweise als Original angesehen. Erst im Rahmen einer Restaurierung für die Neuerrichtung des Bode-Museums konnte dieser höchst ungewöhnliche Sachverhalt geklärt werden.

Bei zwei anderen Werken aus Stucco ist eine Täuschungsabsicht hingegen aus verschiedenen Gründen wahrscheinlich, und zwar bei den zuvor genannten Büsten des Lorenzo il Magnifico beziehungsweise Machiavelli, bei denen es sich um Geschenke handelte, für die die Berliner Museen lediglich Transportkosten zahlten (Abb. 180, 181). Auch diese Werke reproduzieren Vorbilder aus der Renaissance, die abge-

formt und anschließend farbig gefasst wurden. Vor allem die farbliche Fassung, die Originalen aus der Renaissance ähnelt, konnte bis in jüngste Zeit eine frühe Entstehung suggerieren. Unstimmigkeiten bei der angeblichen Provenienz lassen schließlich keinen Zweifel daran, dass es sich um Fälschungen handelt, die wohl erst kurz vor ihrem Transport nach Berlin hergestellt wurden. Der Vergleich von Profilaufnahmen des Lorenzo il Magnifico, die das Original in der National Gallery in Washington vor der Restaurierung und den Berliner Abguss vor den Brandschäden von 1945 zeigen, lässt Unterschiede zwischen Original und Kopie beziehungsweise Fälschung erkennen (Abb. 365, 366). Ein anderes Beispiel zeigt erneut, dass man damals die Frage der Authentizität durchaus wichtig nahm: Bei der durch Cesare Mussini vermittelten Büste des »Piero Soderini« hatte der Generaldirektor Ignaz von Olfers in seinem Schreiben an Alfred Reumont, der das Werk in Florenz gutachterlich in Augenschein nehmen sollte, unterstrichen, dass sie für einen Ankauf nur in Frage käme, wenn sie »gut gearbeitet, und besonders aus der Zeit des Piero Soderini« stammt (s. S. 164).

Für die Fälschungsproblematik spielt auch ein von Bartholdy erworbenes Tonrelief mit der *Anbetung des Christuskindes* eine Rolle (Abb. 68). Es ist unbekannt, ob das wohl im ausgehenden 18. oder frühen 19. Jahrhundert geschaffene Werk, das sich an Vorbildern aus der Renaissance orientiert, als Fälschung oder lediglich in historisierender Weise entstanden war. In der Liste der 1823 von Rom nach Berlin geschickten Bildwerke ist es jedenfalls als Original aus der Renaissance

aufgeführt. Bei einem anderen Werk aus Ton hingegen, der *Muttergottes mit dem fröstelnden Kind*, gibt es heutzutage keine Zweifel mehr, dass es sich um eine Fälschung handelt (Abb. 329). Es wurde nicht 1828 von Bartholdy, sondern erst 1846 von dem berühmten Florentiner Kunsthändler Giovanni Freppa erworben. In eklektischer Weise verarbeitete ihr Schöpfer Vorbilder unterschiedlicher Art, was erklärt, dass bislang verschiedene Bildhauer als Autoren für dieses Werk ins Gespräch gebracht wurden, es aber auch schon seit längerer Zeit als Fälschung angesehen wird.

Dass sich Waagen stets bewusst war, wie groß die Gefahr war, auf Fälschungen hereinzufallen, zeigen seine Äußerungen zu Bronzen und Arbeiten aus Elfenbein, die er in Italien zwar in großer Menge sah, doch hatte er sich »enthalten«, »da wenig Gutes« unter den »vielen Hunderten (...) sichtlich falschen oder doch verdächtigen verborgen« war, wie er Olfers wissen ließ (s. S. 199). Bereits 1823 hatte Bartholdy die keineswegs als Massenprodukt entstandene Kleinbronze des *Narzissus* (Abb. 52) nach Berlin geschickt, bei der es sich um eine ambitionierte Antikenfälschung handelt. Durch die primitive Herstellungsart sollte wohl eine frühe Entstehungszeit suggeriert werden (s. S. 47 ff.). In der Ära Bode und auch noch später wurde die Berliner Statuette als Werk der Renaissance angesehen, doch ist es unwahrscheinlich, dass sie vor dem 18. Jahrhundert entstanden ist.

Zumindest auf Manipulationen deutet die Inschrift »1529« am Sockel der zu den Kriegsverlusten zählenden Elfenbein-Figur des *Ecce homo* hin, einer Erwerbung von 1819, deren Vorbild eine barocke Kleinbronze war (Abb. 18). Wie verdächtig Bronzearbeiten sein konnten, veranschaulichen die Äußerungen von Bartholdy zu dem von ihm 1814 in Wien entdeckten »Epithaphium« für Kardinal Albrecht von Brandenburg, das er erfolgreich nach Berlin vermittelte, denn die »Authentizität desselben kann nicht wohl einem Zweifel unterliegen, da sich durchaus nicht errathen lässt, wer wohl bey so etwas versucht haben könnte zu betrügen, da die Kosten jeden zu hoffenden Preis übersteigen« (s. S. 84, Abb. 103). Auch bei den von Waagen in Italien erworbenen Objekten aus Holz gibt es eine Reihe von Fälschungen, von denen einige im Kunstgewerbemuseum erhalten sind (s. S. 205 f.).

Von dem römischen »Haupt-Falsificanten« Moisé, dem wahrscheinlichen Schöpfer der beiden Madonnenreliefs mit dem Johannesknaben im Musée des Beaux Arts in Lille, gelangte ein weiteres durch Emil Wolff als Fälschung verbürgtes Werk in die Berliner Sammlung, das heute im Moskauer Puschkin-Museum aufbewahrt wird. Hier ist das entscheidende Indiz eine für ein »Modell« der Renaissance unübliche Markierung: Der Fälscher stattete das aus dem Besitz von Bartholdy stammende Wachsrelief der *Grablegung Christi* nicht nur mit einer vermeintlichen Michelangelo-Signatur aus, sondern auch der Jahreszahl »1495« (Abb. 111, 112). Ein anderes Werk aus Wachs der Berliner Sammlung, das allerdings erst 1909 angekauft wurde, brachte man ebenfalls mit einem der großen Renaissancekünstler in Verbindung, die berühmt-berühmte Büste der *Flora*, die Bode als ein Original von Leonardo ansah. Im Unterschied zu dem Relief von Moisé handelt es sich allerdings nicht um eine Fälschung, wie sie noch heutzutage immer wieder mal zu Unrecht bezeichnet wird, sondern um ein historisierendes Werk, das der englische Bildhauer und Wachsboosierer Richard Cockle Lucas um 1845, den Vorstellungen seines Auftraggebers folgend, nach dem Vorbild eines Gemäldes aus der Leonardo-Schule geschaffen hat.<sup>1574</sup>

Die Fälschungen von Moisé, von denen weitere durch Wolff überliefert sind, waren der Forschung bislang unbekannt. Es handelt sich um Inkunabeln der Fälschungsgeschichte italienischer Renaissance-Skulpturen. Sie belegen die Herstellung von Fälschungen zu einem Zeitpunkt, als der bekannteste Fälscher italienischer Renaissanceskulpturen, Giovanni Bastianini, noch nicht einmal geboren war.

Bastianinis Schöpfungen sorgten bereits zu dessen Lebzeiten international für Schlagzeilen, denn für sehr hohe Preise waren sie vom Louvre oder dem South Kensington Museum erworben worden. Das wohl berühmteste Werk von seiner Hand ist das in Anlehnung von Schöpfungen des Mino da Fiesole geschaffene Bildnis der Lucrezia Donati im Victoria and Albert Museum, das bereits in Zusammenhang mit dem von Waagen erworbenen Bildnis einer jungen Frau erwähnt wurde. In letzter Zeit waren seine Werke, zu denen sowohl Kopien nach Originalen aus der Renaissance als auch eigene Inventionen zählen, das Thema einiger Abhandlungen, sodass sich die Konturen seines Œuvres inzwischen recht deutlich abzeichnen, doch immer noch gibt es Fragezeichen. Protegiert wurde Bastianini von Giovanni Freppa, den im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts bekanntesten Florentiner Kunsthändler, für den der Bildhauer von 1848 bis 1866 tätig war.<sup>1575</sup> Kurz zuvor, 1846, hatten die Königlichen Museen mehrere Objekte von Freppa erworben, darunter die zuvor erwähnte Fälschung der *Muttergottes mit dem fröstelnden Kind*. Von Olfers hatte Waagen den Tipp bekommen, sich in Florenz auch bei diesem Händler umzuschauen. Ob Waagen den Brief mit dieser Empfehlung jemals erhalten hat, ist zwar fraglich, doch wird er Freppas zentral gelegenes Geschäft sicherlich auch selbst leicht aufgefunden haben. Ob auch Waagen bei ihm kaufte, ist unbekannt, doch keineswegs unwahrscheinlich.

Die Vorstellung von Fälschungen in der Berliner Sammlung soll nicht davon ablenken, dass Waagens Erwerbungen nachantiker Skulpturen in Italien nicht nur in ihrem Umfang, sondern auch qualitativ großartig waren. Nach den Erwerbungen von Bartholdy handelt es sich um den bedeutendsten Zuwachs, den die Skulpturensammlung zu verzeichnen hatte. Dass sich darunter auch Fälschungen befanden, schmälert Waagens Verdienst nicht. Auffallend ist, dass die problematischen Stücke der von Pajaro erworbenen Werke fast ausschließlich aus dem zweiten Kontingent stammen, das der venezianische Kunsthändler wohl speziell für seinen Berliner Kunden zusammengetragen hatte, während sich bei den zuerst getätigten Erwerbungen zahlreiche Objekte mit hervorragender Provenienz befinden, wie die Schildhalter vom Grabmal des Dogen Andrea Vendramin. Bei den Florentiner Erwerbungen, die mit Ankäufen des Marchese Orlandini eingeleitet wurden und sich auf zwei Aufenthalte verteilen, lässt sich von Anfang an ein Nebeneinander von Originalen und dubiosen Objekten erkennen. Auch in Florenz waren offensichtlich für Waagen Skulpturen zusammengetragen worden.

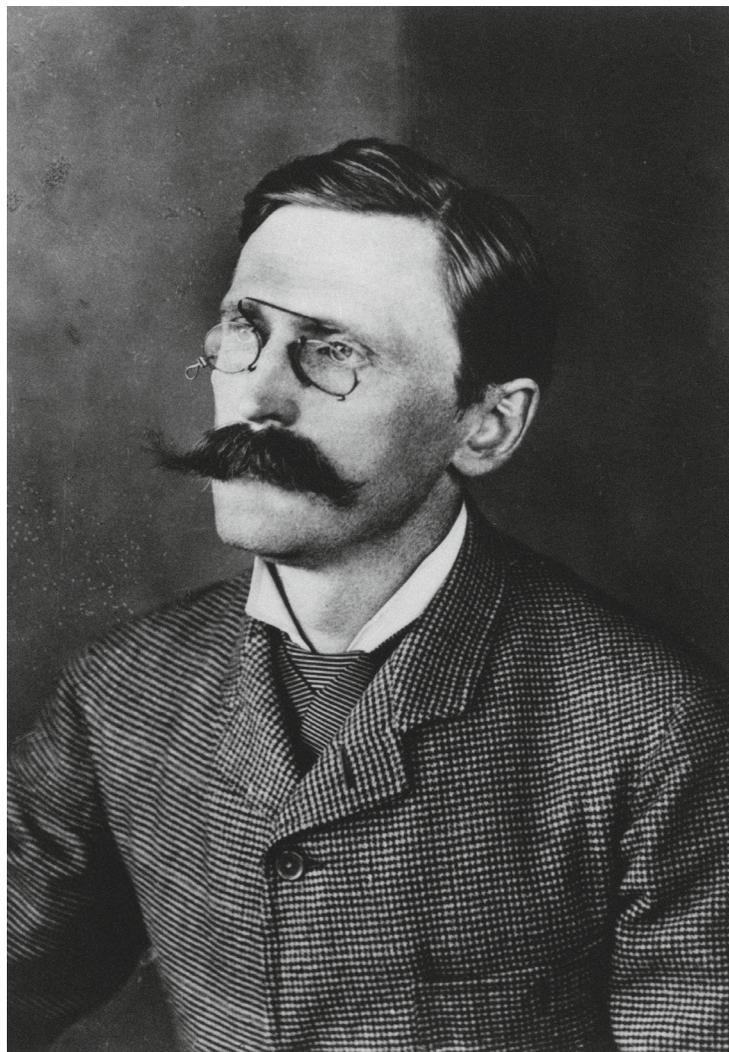
1574 Ulrike Wolff-Thomsen, Die Wachsbüste einer Flora in der Berliner Skulpturensammlung und das System Wilhelm Bode. Leonardo da Vinci oder Richard Cockle Lucas?, Kiel 2006; Ina Reiche/Lucile Beck/Ingrid Caffy, Leonardo da Vinci definitely did not sculpt the Flora bust ([www.cnrs.fr/en/leonardo-da-vinci-definitely-did-not-sculpt-flora-bust](http://www.cnrs.fr/en/leonardo-da-vinci-definitely-did-not-sculpt-flora-bust); New results with regards to the Flora bust controversy: radiocarbon dating suggests nineteenth century origin. Ina Reiche, Lucile Beck and Ingrid Caffy. Scientific Reports, 15 April 2021. DOI:10.1038/s41598-021-85505-x, aufgerufen am 19. Mai 2021).

1575 Grundlegend: Gentilini 1988; zuletzt: Warren 2021.

In Berlin ist der Name Pajaro aber auch mit einem Werk verknüpft, das zu den Hauptsehenswürdigkeiten der Museumsinsel zählt: dem seit 1904 in einer Apsis des Kaiser-Friedrich- beziehungsweise Bode-Museums integrierten Ravenna-Mosaik, das Friedrich Wilhelm IV. 1843 durch Alexander von Minutoli für den geplanten Campo Santo neben dem Dom erworben hatte. Pajaro engagierte sich für das aus der im frühen 19. Jahrhundert säkularisierten Kirche S. Michele Afrisco in Ravenna stammende Werk, das in Venedig restauriert werden sollte, bevor es nach Berlin transportiert wurde. Er war für die gesamte Operation verantwortlich und hatte in dem Venezianer Giovanni Moro jemanden gefunden, der die Restaurierung und die Vorbereitungen für den Transport übernahm.

In einem Prozess, der 1858 gegen Moro geführt wurde, dessen Protokoll erst kürzlich publiziert wurde, sagte Pajaro als Zeuge aus. Er schilderte nicht nur seine Begegnung mit dem Restaurator in dessen Werkstatt kurz vor Abschluss der Arbeiten, sondern erwähnte auch, dass das nach Berlin transportierte Mosaik keine originalen Bestandteile enthalten habe, also 1850/51 von Moro komplett neu geschaffen worden war! Die vor Gericht vorgetragene Aussage klingt wie eine Bestätigung der Überlieferung durch Rumohr oder Binzer über das Kunstfälschertum in Venedig. Nachdem Pajaro diesen skandalösen Sachverhalt, an dem nicht zu zweifeln ist, entdeckt hatte, informierte er dem Protokoll zufolge den preußischen Konsul in Venedig, doch sind entsprechende Dokumente bislang nicht bekannt geworden.<sup>1576</sup>

Schon seit längerer Zeit wird ein von Waagen in Venedig als mittelalterliches Werk angekauftes Werk, das heute im Museum für Byzantinische Kunst aufbewahrt Relief *Zwei Pfauen und darunter ein Hirsch*, als eine Schöpfung des 19. Jahrhunderts angesehen (Abb. 204). Mit welcher Raffinesse um 1840 Manipulationen an Objekten vorgenommen wurden, veranschaulicht beispielhaft die von Rumohr in Venedig erworbene Jason-Vase mit ihren nicht authentischen Signaturen von Valerio Belli beziehungsweise Cellini (Abb. 136).



367 Wilhelm Bode, Aufnahme um 1875

### Umorientierung: Reduzierung der Sammlung durch Bode

1872, wenige Jahre nachdem die letzten hier vorgestellten Erwerbungen, die kleine Kopie nach Michelangelos *Medici-Madonna* und der pseudoantike Kopf in die Sammlung gelangten, begann Wilhelm Bode seine Tätigkeit bei den Berliner Museen (Abb. 367). Er wurde Assistent an der »Plastischen Abteilung«, damals noch die Sammlung antiker Bildwerke, da zu diesem Zeitpunkt der entsprechende Posten an der Gemäldegalerie vorübergehend eingespart worden war. Faktisch war er gleichzeitig auch als Assistent an der Gemäldegalerie tätig. Bereits während seiner ersten Dienstreise nach Italien, die er Ende 1872 bis Anfang 1873 zusammen mit Julius Meyer, dem Direktor der Gemäldegalerie, unternahm, gelang es ihm, bedeutende Skulpturen in Florenz zu erwerben, und zwar die Marmorbüsten des Malers Carlo Maratta von Francesco Maratti, gen. il Padovano, und die des Papstes Benedikt XIV. von Pietro Bracci. Damit legte er einen Grundstein zu seiner expansiven Erwerbungs politik, bei der Skulpturen der italienischen Renaissance den Schwerpunkt bildeten. Für die Präsentation der von ihm angekauften Objekte, die zum Teil aus dem Besitz adliger Florentiner Familien stammten, wie der Strozzi und Rucellai, reichte die Ausstellungsfläche im Alten Museum schon bald nicht mehr aus. »Mit Rücksicht auf

den in der Skulpturensammlung herrschenden Raummangel« sollten deshalb nicht nur die beiden aus dem 19. Jahrhundert stammenden Werke aussortiert werden. Ausgehend von einer Initiative Bodes wandte sich Kultusminister Adalbert Falk daher am 27. März 1878 an Kaiser Wilhelm I.:

»In der Sammlung der Sculpturen und Gypsabgüsse der hiesigen Museen befindet sich eine kleine Anzahl von Gegenständen, welche der Kunst dieses Jahrhunderts angehören und den Rahmen überschreiten (...). Die Werke, um welche es sich handeln würde, sind folgende: 1. Hebe, Marmorstatue von Canova (Cat. Nr. 719). 2. Liegendes Kind, Bronzestatue von Bosio (Catalog Nr. 678). Diese beiden Werke würden nachrichtlich in der Nationalgalerie untergebracht werden können, deren Direktor

1576 Ausführlich dazu: Irina Andreescu-Treadgold, *The Christ Head at the Metropolitan Museum of Art, New York, the Apse in the Bode Museum, Berlin, and Other Fake Mosaics*, in: *New Light on Old Glass: Recent Research on Byzantine Mosaics and Glass* (Hg. Christopher Entwistle/Liz James), London 2013, S. 277ff. – Gabriele Mietke sei für diesen Hinweis gedankt.

sich hiermit vorläufig einverstanden erklärt hat. 3. Napoleon I, Marmorstatue von Chaudet (Catalog Nr. 414). Dieses Werk würde für die Nationalgalerie nicht wol als geeignet erachtet werden können. Auch von dem Zeughause an welches seitens der General-Verwaltung gedacht war, scheint den eingezogenen Erkundigungen nach keine Aussicht auf Verwendung sich zu bieten. Dagegen hat das Oberhofmarschall-Amt auf eine vorläufige Anfrage der General-Verwaltung sich dahin ausgesprochen, daß die Statue in einem der Ew. Majestät gehörigen Schlösser würde Aufnahme finden können (...). Ich würde diesen allerunterthänigsten Bericht bis nach dem Abschluß aufgeschoben haben, wenn nicht die Generalverwaltung mit Rücksicht auf den in der Sculpturensammlung herrschenden Raummangel, der einige neue Erwerbungen erst nach Entfernung der auszuscheidenden Stücke zweckmäßig aufzustellen gestattet, eine beschleunigte Entscheidung gebeten hätte.«<sup>1577</sup>

Die Genehmigung der Abgabe dieser Werke, die einst als Hauptwerke der Sammlung galten, erfolgte am 15. April 1878.<sup>1578</sup> Canovas *Hebe* und der *Hyazinth* von Bosio gelangten in die Nationalgalerie, während die Marmorstatue von Chaudet zuerst einen neuen Standort in der Bildergalerie und später im Porzellanzimmer der Orangerie in Potsdam fand. Dass die Entfernung der Skulpturen einer Strategie Bodes folgte, zeigt sich darin, dass nur kurz darauf auch weitere Objekte der Skulpturensammlung zur Disposition standen. Auf seine Initiative dürfte ein Schreiben von Falk an den Kaiser vom 30. April 1878 zurückzuführen sein, in dem es heißt:

»Die Revision des Magazins der Skulpturen-Sammlung in den hiesigen Königlichen Museen hat sich gefunden, daß ein Theil der dort untergebrachten Gegenstände von Werth und Interesse ist und der Aufnahme in die Sammlung würdig erscheint; daß dagegen ein anderer Theil mit Recht von der Sammlung ausgeschlossen geblieben ist. Diese Gegenstände (...) sind theils ganz werthlos und nehmen den ohnhin karg bemessenen Raum der Magazine ein ohne irgendwelchen Nutzen zu gewähren; theils gehören sie zu einer Klasse von Denkmälern, welche von den Museumssammlungen bestimmungsgemäß ausgeschlossen bleibt und werden durch ihre Unterbringung in den Magazinen des Nutzens den sie haben könnten, beraubt.«

Offenbar gab es ein Verzeichnis, in dem die für eine Abgabe vorgesehenen Objekte aufgeführt waren. Es ist anzunehmen, dass sich darunter auch etliche der von Waagen in Venedig erworbenen »Verzierungs-skulpturen« befanden, denn weiterhin heißt es: »Der größere (...) Theil der Gegenstände besteht aus rein ornamentalen Stücken, theils Originalen, theils Abgüssen, welche in den Museumssammlungen vereinzelt und ohne daß je eine systematische Vervollständigung und Aufstellung erfolgen könnte, ohne wahren Nutzen sind.«

Eine weitere Gruppe bildeten Werke, die als Fälschungen oder wertlose Objekte angesehen wurden. In dem Schreiben an den Kaiser heißt es dazu: »Ein dritter (...) Theil dieser Gegenstände besteht aus schlechten Fälschungen oder ist sonst völlig werthlos; diese zu beseitigen, liegt ein dringendes Interesse vor. Da eine Versteigerung wegen der Werthlosigkeit der Objekte nicht rätlich ist, so würde nichts übrig bleiben, als sie freihändig gelegentlich an Händler unter Vorbehalt der Zustimmung der Artistischen Commission zu dem gebotenen Preise zu veräußern.«

Für Bodes Umgestaltungspläne gab es Unterstützung durch die »Sachverständigen-Kommission«, und auch »der hohe Protektor der Königlichen Museen, Seine Kaiserliche und Königliche Hoheit der Kronprinz« hatte »keine Einwendungen« dagegen erhoben.<sup>1579</sup> Die im Schreiben von Falk dargelegten Maßnahmen dürften schon bald danach verwirklicht worden sein.

Das Thema der Fälschungen blieb für Bode über Jahrzehnte aktuell, es war für ihn geradezu ein Reizthema. Von Zeitgenossen ist überliefert, dass er sich bei Werken, die von Kollegen als falsch deklariert wurden, besonders herausgefordert fühlte und nicht vor Erwerbungen solcher Objekte zurückschreckte.<sup>1580</sup> Problematischer Werke entledigte sich Bode in unterschiedlicher Form. So gehörten etwa zu den 1902 als an die Kunstsammlung der Universität Bode abgegebenen Dauerleihgaben auch zwei Büsten aus gebranntem Ton, die er vermutlich als Fälschungen erkannte, denn für Originale aus der Renaissance hätte er bestimmt auf der Museumsinsel einen Aufstellungsort gefunden. An den Kunsthändler Henry Heilbronner gelangten Fälschungen im Tausch gegen Objekte, die Bode mehr interessierten (s. S. 63 f.).

Die Ausführungen des Ministers machen auch deutlich, dass Bodes Einfluss auf das museale Geschehen nur wenige Jahre nach Beginn seiner Tätigkeit bei den Museen beträchtlich angewachsen war. Dem entspricht, dass dem jungen Directorialassistenten aus Anlass des 50-jährigen Jubiläums der Königlichen Museen am 3. August 1880 »im Hinblick auf die ihm übertragene selbständige Verwaltung der Sammlung der Skulpturen des Mittelalters und der Renaissance der Titel und die Rechte eines Direktors bei den Museen /ohne Einfluß auf seine etatmäßigen Bezüge/ verliehen worden« war.<sup>1581</sup> Im April 1883 wurde Bode offiziell zum Direktor der »Sammlung der Skulpturen und Gipsabgüsse« ernannt, »da derselbe für die ihm seit Jahren anvertrauten Sammlungen mit besonderem Erfolge thätig gewesen ist und bei der Vervollständigung und Leitung derselben Umsicht und vorzügliches Gefühl bewiesen hat.«<sup>1582</sup>

Während Bodes jahrzehntelanger Tätigkeit an den Berliner Museen und danach wurde die Skulpturensammlung nicht nur intensiv umgebaut, sondern auch ausgebaut. Wohl keine andere Kollektion plastischer Werke besitzt eine so wechselvolle Geschichte wie die Berliner Skulpturensammlung. Standortveränderungen, die auf politische Ereignisse zurückzuführen sind, hatten daran erheblichen Anteil. Zahlreiche Skulpturen wurden im Mai 1945 während ihrer Auslagerung im

1577 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20456, fol. 235 (27. März 1878).

1578 Ebd., fol. 238.

1579 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20456, fol. 239, 240. Das genannte Verzeichnis ist nicht in der Akte vorhanden; vgl. auch SMB-ZA I/NG 74, fol. 29–31.

1580 Krahn 2015, S. 64f.; der Autor beabsichtigt die Edition von Bodes unvollständig im Nachlass erhaltenen Manuskript »Eine neue Fälscherpsychose im Handel mit Bildwerken des italienischen Tre- und Quattrocento« (um 1925).

1581 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20486, fol. 185 (26. Juli 1880, »Vermerk«).

1582 Weiterhin heißt es: »Nachdem derselbe fortgesetzt sich als ein ungewöhnlich thätiger kenntnisreicher und für die ihm obliegenden Aufgaben befähigter Beamter bewährt hat, nehme ich keinen Anstand den Antrag der Generalverwaltung mit anzueignen und die Verleihung der neugegründeten Stelle an den Dr. Bode allerunterthänigst in Vorschlag zu bringen. Der höchste Protektor der Museen, Seine Kaiserliche und Königliche Hoheit der Kronprinz haben Höchst Ihr Einverständnis mit diesem Vorschlage auszusprechen geruht.« (ebd., fol. 201, 23. April 1883, Gustav von Goßler an Kaiser Wilhelm I.; die Ernennung wurde am 27. April 1883 vollzogen).



368 François Duquesnoy, Bogenschnitzender Amor, 1629, Marmor, Höhe 75 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme 1999

Flakbunker Friedrichshain Opfer verheerender Brände und sind daher nur fragmentarisch erhalten oder besitzen gravierende, irreversible Brandschäden. Inwieweit gerade diese Zeugnisse der Sammlungsgeschichte auch politische Ereignisse verkörpern, zeigt sich besonders am *Amor* von Duquesnoy. Seine Beschädigungen lassen sich nicht allein auf Brandeinwirkung zurückführen, sondern auch auf mutwillige Zerstörungen (s. a. S. 135 ff.).<sup>1583</sup> Während einer 1999 vorgenommenen Restaurierung wurde die Figur daher nur geringfügig ergänzt, und die durch Schüsse verursachten Beschädigungen wurden nicht unkenntlich gemacht (Abb. 368). Die Gestalt des Liebesgottes soll in diesem Zustand Dokument und Mahnmal für die Schrecken des Krieges sein.

Erst in jüngster Zeit, nach Jahrzehnten großer Geheimhaltung, wurde die Existenz zahlreicher Werke, die als Kriegsverluste galten, in Russland publik. Diese unerwartete Entscheidung für Transparenz korrespondierte mit einem Dialog der Museen in Russland und Berlin. Lange Zeit verschollene Werke der Berliner Sammlungen wurden nun öffentlich zugänglich gemacht, wie die von Waagen erworbene *Victoria von Cavaltone* (Abb. 252, 253), die 2020 in einer Ausstellung der Eremitage in St. Petersburg zu sehen war. Es bestand daher die berechnete Hoffnung, dass sich diese positive Entwicklung fortsetzen wird.<sup>1584</sup>

Die große Anzahl von Kriegsverlusten konnte zum Teil durch mitunter sehr bedeutende Erwerbungen für die Dahlemer Skulpturengalerie kompensiert werden, wie etwa das Relief mit der *Himmelfahrt Mariae* von Pierre Puget oder Antonio Canovas *Tänzerin*. Trotz der Kriegsverluste gehört die systematisch aufgebaute Sammlung weiterhin weltweit zu den größten und bedeutendsten ihrer Art. In kaum einem anderen Museum lassen sich sowohl italienische als auch nördlich der Alpen entstandene Bildwerke so facettenreich studieren.

1583 Ein in den 1950er Jahren in Leningrad entstandenes Foto dokumentiert den Zustand vor der in Russland vorgenommenen Restaurierung. Das Foto lässt erkennen, dass das Gesicht geschminkt war; wohl in diesem Zustand diente die Figur als Zielscheibe (Kat. Berlin 2015, S. 98, Abb. 101; Yurchenko 2021, S. 497f., Abb. 1).

1584 Vgl. Kat. Berlin 2015; Manfred Nawroth, Zurück zum Diskurs. 20 Jahre deutsch-russische Zusammenarbeit zu kriegsbedingt verlagerten Objekten, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz 51, 2015, S. 118ff.; Julien Chapuis, Donatello and Renaissance Sculpture – A Chronology, ebd., S. 130ff.; Neville Rowley, Donatello Forgotten and rediscovered. On Five Works of Art Formerly in the Berlin Museums, ebd., S. 140ff.; Vasily Rastorguev, From a Russian Perspective. Notes on the History of the Italian Sculptures from the Berlin Museums in the Custody of the Pushkin State Fine Arts Museum, Moscow, 1945 – 2015, ebd., S. 164ff.; Kaiser-Schuster 2021; Yurchenko 2021.