

Barbara Paul

»Das Kollektionieren ist die edelste aller Leidenschaften!«<sup>1</sup>

Wilhelm von Bode und das Verhältnis zwischen Museum, Kunsthandel und Privatsammlertum

I.

Wilhelm von Bode (1845-1929; Abb. 1)<sup>2</sup> gilt weithin als der wohl bedeutendste Direktor der Preußischen Museen zu Berlin – eine Auffassung, die gerade auch durch die aktuelle Diskussion um die Neugestaltung der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz noch verstärkt wird, da sich Vertreter verschiedenster Museumskonzepte auf Bode als vermeintliche Autorität berufen. Während seiner fast sechzigjährigen Tätigkeit in der Zeit des Deutschen Kaiserreichs und der Weimarer Republik (1872-1929) gestaltete Bode, der eine Bilderbuchkarriere vom Assistenten bis zum Generaldirektor (seit 1905) machte, die Berliner Sammlungen durch umfangreiche Erwerbungen, Neugründungen von Abteilungen und wichtige Baumaßnahmen zu einem weltweit beachteten Museumskomplex um. Eine wesentliche Grundlage seiner Arbeit bildete neben seinen eigenen Forschungen und dem Austausch mit Fachkollegen sein kontinuierlicher und intensiver Kontakt mit zahlreichen Kunsthändlern und Privatsammlern. Erst durch deren Mithilfe war es ihm möglich, eine derartig große Anzahl von Kunstwerken zu erwerben. Dabei ging es Bode, der von seinen Zeitgenossen als Bismarck des deutschen Museumswesens bezeichnet wurde und gute Beziehungen sowohl zum Kaiserhaus als auch zum Bildungs- und Besitzbürgertum besaß, vor allem darum, Anschluß an die großen Museen in Paris, London und Wien, aber auch in München und Dresden zu gewinnen. Gegenüber diesen renommierten Häusern, die als öffentliche Museen mit den traditionsreichen Beständen der entsprechenden Fürstenhäuser gestartet waren, hatte Bode sozusagen einen Nachholbedarf, standen ihm doch in Berlin nur Teile des vergleichsweise bescheideneren königlichen Besitzes zur Verfügung. Und auch die Berliner Erwer-

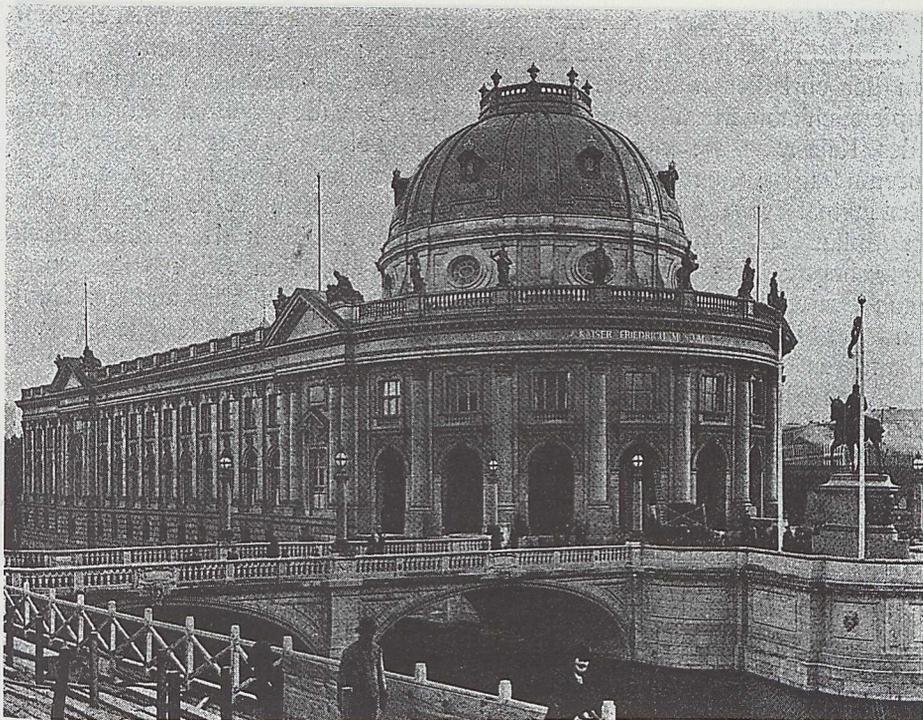


1 Wilhelm von Bode, um 1900

bungen der vorangegangenen Jahrzehnte begründeten, obwohl sie keineswegs unbedeutend waren, noch keine alle Kunstrichtungen gleichermaßen berücksichtigende Sammlung. Von daher beabsichtigte Bode mit seiner Museumsarbeit, dem Repräsentationsbedürfnis der neuen Reichshauptstadt Berlin zu entsprechen – und damit wirkte er an einer nicht unproblematischen politischen Funktionalisierung der Institution Museum mit.

Zu Bodes bevorzugten Sammelgebieten gehörten die italienische Renaissance und das holländische 17. Jahrhundert, ferner die deutsche Kunst. Zu Beginn unseres Jahrhunderts richtete er zudem eine Abteilung für ostasiatische und islamische Kunst ein. Gleichwohl hielt Bode die italienische Renaissance für die bedeutendste Kunstrichtung, ja er sah in ihr die vorbildliche Kunstform schlechthin. In der Funktion, Ideal zu sein, löste sie zudem seinerzeit die Antike ab. Zugleich setzte sich auch durch Bodes Mithilfe das Originalkunstwerk gegenüber dem bis dahin nicht selten höher bewerteten Gipsabguß antiker, aber auch nachantiker Werke durch. Innerhalb seiner Hauptaufgabenbereiche der Malerei und Skulptur bemühte sich Bode – er war seit 1872 zunächst Assistent der Skulpturenabteilung, zugleich aber auch für die Gemäldegalerie zuständig, seit 1878 Leiter der nachantiken Skulpturenabteilung (eigentlich Abteilung der Bildwerke der christlichen Epoche) und seit 1890 auch Direktor der Gemäldegalerie – von Anbeginn um eine extensive Erweiterung vor allem der Bestände italienischer Renaissance-Kunst. Es konnte also nur eine Frage der Zeit sein, wann die Räumlichkeiten des Alten Museums, in dem die Gemälde und Skulpturen bis dahin gezeigt wurden, nicht mehr ausreichten. Seit der Zeit um 1880 plante Bode denn auch die Errichtung eines eigenen Gebäudes, das aufgrund der besonderen Bedeutung der Renaissance-Kunst und dem damals viel weiter gefaßten Begriff zunächst unter dem Namen Renaissance-Museum diskutiert wurde. Nach etwa zwanzig Jahren, die durch finanzielle Schwierigkeiten und konzeptionelle Streitigkeiten gekennzeichnet waren, fand die Idee des Renaissance-Museums im Jahre 1904 in Gestalt des Kaiser Friedrich-Museums (Abb. 2), dem heutigen Bode-Museum, seine Realisierung. Der entscheidende Impuls für ein neues Museum ging, obgleich in ihm auch Werke anderer Schulen und Epochen Platz finden sollten, von Bodes Begeisterung für die italienische Renaissance aus. Zudem gab es in jenen Jahrzehnten des ausgehenden 19. Jahrhunderts im einschlägigen Kunsthandel, namentlich in London, Paris und Italien, ein vergleichsweise umfangreiches Angebot an Werken der Renaissance, und auch zahlreiche Privatsammler interessierten sich für diese Kunst. Von daher soll es im folgenden um Bodes Umgang mit der italienischen Renaissance seit den 1870er Jahren bis zum Jahre 1904 gehen, und zwar in Zusammenhang mit der Frage, welche Verbindungen es zwischen Bode und einzelnen Händlern und Privatsammlern gab. Im einzelnen ist zu diskutieren, welche Ziele Bode mit dem von ihm geformten Kaiser Friedrich-Museum verfolgte und inwiefern er dabei die Händler und Sammler für seine Zwecke einsetzte. Zugleich ist zu erörtern, welche Interessen ihrerseits die Händler und Sammler an einer Zusammenarbeit mit Bode hatten.

Überblickt man die bisherige Forschung zum Kunsthandel und Privatsammlertum, so sind diese Bereiche nicht nur generell, sondern auch hinsichtlich Bode noch weitgehend unerforscht. Aufgrund der historischen Entwicklung der Disziplin Kunstgeschichte und ihrer Hauptfragestellungen ist dies plausibel, hat sie sich doch erst in den letzten Jahrzehnten mit Fragen der Rezeption von Kunst beschäftigt, wie



2 Kaiser Friedrich-Museum (heute Bode-Museum), Berlin, erbaut 1898-1904 von Ernst von Ihne, 1904

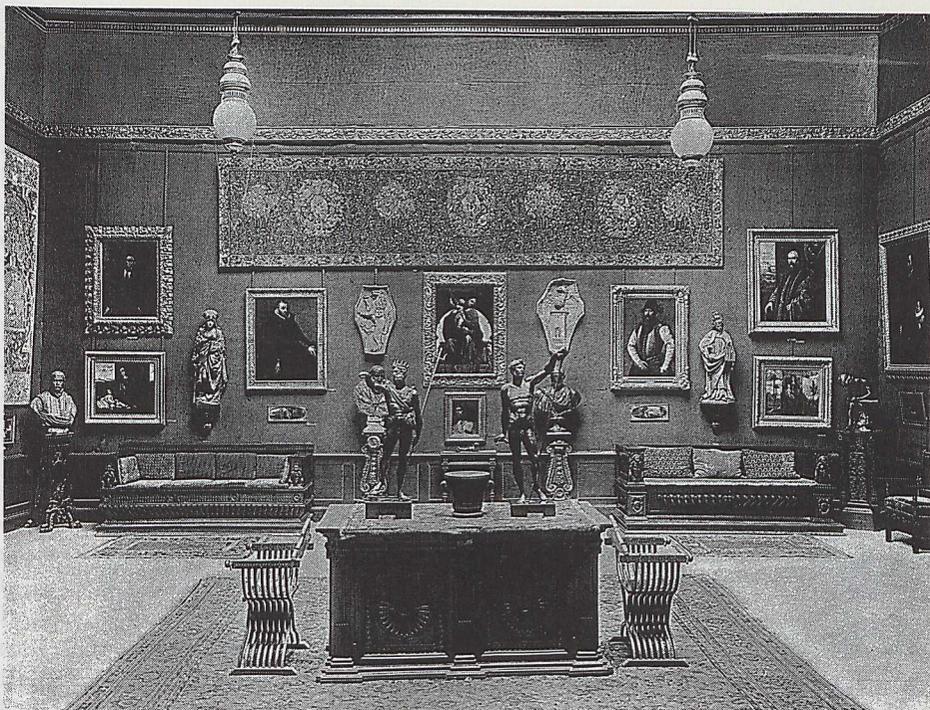
etwa der Kunstkritik oder dem Ausstellungswesen. Das Sammlertum und der Kunsthandel sind dabei noch seltener analysiert worden. Aufgrund der schlechten Quellenlage ist dies verständlich. Vor dem Hintergrund von Bodes Biographie und seinem sehr engen Kontakt mit Händlern und Sammlern scheint das Ausklammern dieses Problemkreises hingegen wenig angebracht. In den bisherigen, meist recht weitläufig angelegten Untersuchungen zum Kunsthandel wird Bode lediglich am Rande erwähnt.<sup>3</sup> Nur wenig besser sieht es bei der Geschichte des Kunstsammelns aus, da abgesehen von einigen älteren Beschreibungen auch hier die Forschung noch am Anfang steht. Wenigstens für Berlin gibt es seit ein paar Jahren erste wissenschaftlich motivierte Untersuchungen, namentlich von Nicolaas Teeuwisse 1987 und Thomas W. Gaehtgens 1992, die Bodes besondere Bedeutung und seine Beratung zahlreicher Sammler hervorheben.<sup>4</sup> Allerdings wurde bislang zu wenig berücksichtigt, daß Bode durch seine zahlreichen eigenen Veröffentlichungen zum Kunstmarkt und Sammlertum maßgeblich an der Herausbildung seines Ruhmes mitgewirkt hat. Diese Texte stellen speziell seinen Anteil an der Entwicklung nicht wertneutral dar.<sup>5</sup> Auch Bodes Memoiren, die immer wieder als praktisch authentische Quelle herangezogen werden, sind mit Vorsicht zu benutzen, insofern als – wie bei Memoiren allgemein üblich – die Ereignisse aus der Sicht Bodes nicht nur dargestellt, sondern eben auch interpretiert werden.<sup>6</sup> Schon zu Bodes Lebzeiten reproduzierten verschiedene Autoren, wie etwa Adolph Donath, Emil Waldmann oder Lothar Brieger<sup>7</sup>,

dessen Ansichten, ohne diese eigens zu kommentieren. Auch in späterer Zeit folgten verschiedene Kunsthistoriker den Vorgaben Bodes mitunter etwas zu kritiklos.<sup>8</sup> Zwar ist man – dies soll hier keineswegs in Abrede gestellt werden – auf zeitgenössische Beschreibungen des Kunstmarktes und der Privatsammlungen auch von Bode angewiesen, da sich Händler und Sammler bekanntermaßen nur sehr selten über ihre Arbeit bzw. Kunstschätze, geschweige denn über ihre Motivationen äußerten. Trotzdem sollte m.E. stärker als bisher versucht werden, ein quellenkritisches Korrektiv für Bodes Darstellungen seiner eigenen Tätigkeit zu gewinnen. Dies scheint zumindest in Ansätzen anhand von zeitgenössischen Quellen möglich, seien es Stellungnahmen anderer Kunsthistoriker oder -kritiker, seien es Bodes offizielle Dienstkorrespondenz oder seien es Briefe einzelner Händler und Sammler an Bode, die in einigen Fällen in Bodes Nachlaß, aufbewahrt im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz<sup>9</sup>, erhalten geblieben sind und die im folgenden für die Rekonstruktion von Bodes Verhältnis zu ausgewählten Händlern und Sammlern mitherangezogen werden sollen.

## II.

Mit dem im Jahre 1904 eröffneten Kaiser Friedrich-Museum legte Bode eine neue, in den vorangegangenen Jahrzehnten verschiedentlich erprobte Museumskonzeption vor.<sup>10</sup> Sie zeichnete sich vor allem durch eine neue Präsentationsform aus, in der Gemälde und Skulpturen umgeben von Möbeln, Wandteppichen und ähnlichen Ausstattungsstücken gemeinsam ausgestellt wurden. Hinzu kamen noch fest installierte, originale Türrahmen, Kamine oder Holzdecken, die meist aus Italien stammten. Die gemeinsame Präsentation von Werken verschiedener Gattungen hatte Bode bei Neuaufstellungen und Umbauten im Alten Museum sowie auf einigen Sonderausstellungen erprobt, insbesondere auf der Ausstellung von Gemälden älterer Meister in Berliner Privatbesitz anlässlich der Silberhochzeit des Kronprinzenpaares 1883 und der Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz 1898 (Abb. 3).<sup>11</sup> Neben der Präsentationsform sind die im Zusammenhang mit den Veranstaltungen abgegebenen Erklärungen von besonderer Wichtigkeit, so vor allem die Denkschrift des Kronprinzen Friedrich Wilhelm und der Kronprinzessin Victoria aus dem Jahre 1883, an der, wie man annehmen muß, von Seiten des Museums konzeptionell mitgewirkt wurde. In dieser Denkschrift jedenfalls wurde gefordert, daß sich das Museum nicht mehr nur von den durch die Kunstgeschichte vorgegebenen Kategorisierungen leiten lassen dürfe, sondern ästhetischen Anforderungen weit mehr gerecht werden müsse.<sup>12</sup> Aufschlußreich für Bodes Zielsetzung eines Renaissance-Museums ist zudem ein fürs englische Publikum geschriebener Artikel des Jahres 1891, in dem er von seinen Planungen einer ästhetisch angenehmen, kombinierten Aufstellung von Gemälden, Skulpturen und Kunstgewerbearbeiten berichtet und einen Überblick über die von ihm erworbenen Meisterwerke gibt.<sup>13</sup>

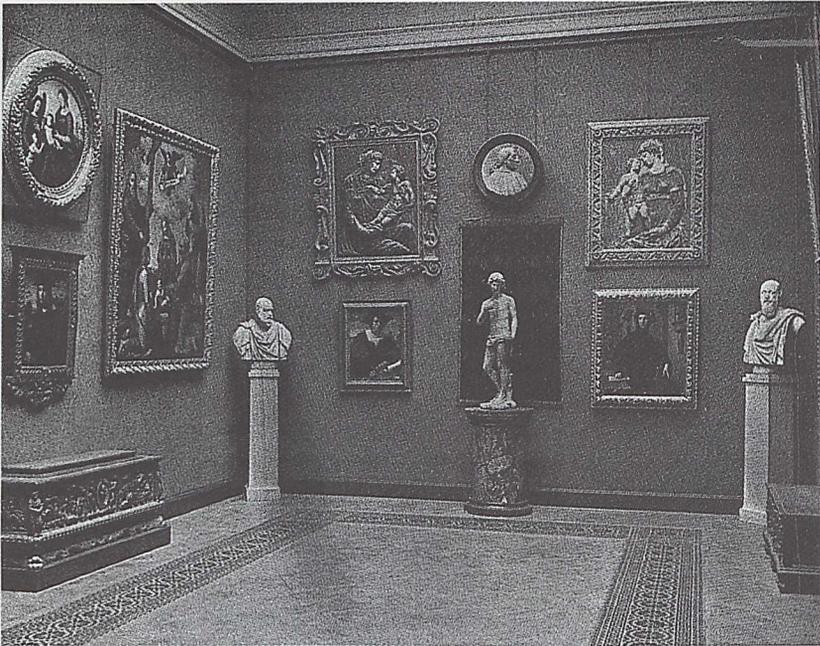
Betrachtet man die schließlich im Kaiser Friedrich-Museum bei seiner Eröffnung realisierte Präsentation im Detail, so fallen vor allem zwei Dinge auf: die Hervorhebung der von Bode als Meisterwerk klassifizierten Arbeiten und eine durch ästhetische Gesichtspunkte motivierte Aufstellung. Die einzelnen Räume und Wand-



3 Hauptsaal in der Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz, veranstaltet von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft vom 20. Mai bis 3. Juli 1898, (Alte Akademie der Künste, Berlin: u.a. in der Mitte Alessandro Moretto, Thronende Maria, im Vordergrund Bronzestatuetten von Jacopo Sansovino, Meleager und Neptun)

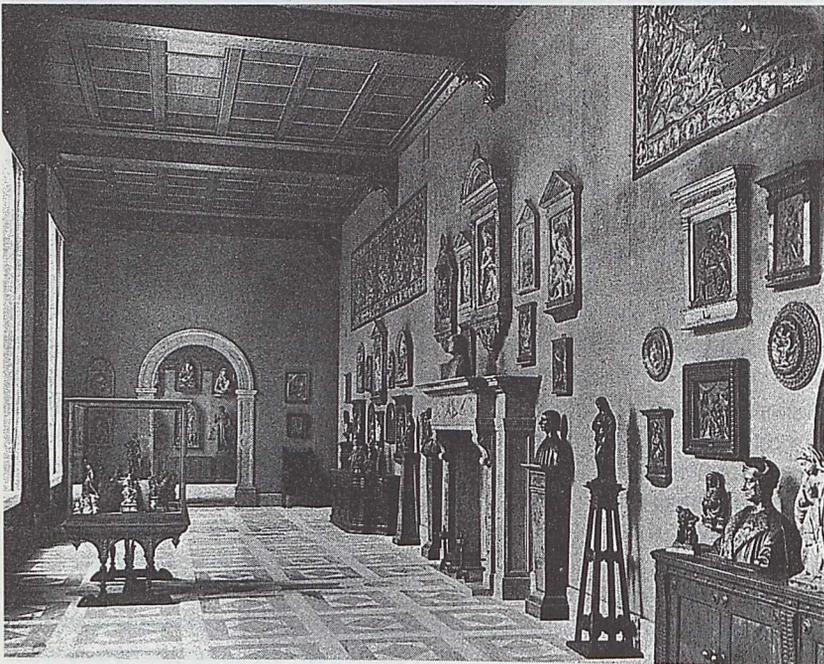
gestaltungen wiesen eine meist symmetrische Anordnung auf. Große Gemälde befanden sich in der Regel in der Mitte; umgeben waren sie von kleineren, oft zweireihig aufgehängten Arbeiten. Auch auf eine farbliche Abstimmung der Bilder wurde geachtet. Zur Akzentuierung eines Meisterwerks wählte Bode verschiedene Mittel. Im Cinquecento-Saal hinterfing er zum Beispiel die an der Schmalseite mittig aufgestellte Marmorstatue *Il Giovannino* (ehemals Berlin, Skulpturengalerie, 1945 im Flakturm Berlin-Friedrichshain verbrannt), die er Michelangelo zuschrieb, mit einem Wandbehang aus Samt, um sie auf diese Weise deutlicher hervortreten zu lassen (Abb. 4). Zur Betonung von Gemälden stellte er eine Kredenz oder eine Truhe unter ihnen auf. Daneben gab es Räume (fast) ausschließlich mit Gemälden oder Skulpturen bzw. Reliefs, wie etwa das altniederländische Kabinett oder der Donatello-Saal (Abb. 5). Auf jeden Fall stammten die Werke eines Raumes allesamt aus einer Kunstregion und Zeit, so daß man im Großen und Ganzen auf einen gemeinsamen Stil einer bestimmten Kultur traf. Dagegen wiesen die von Bode zusammengestellten Ensembles in der Regel nicht ein und dieselbe Herkunft auf, sie stammten also nicht etwa aus einer Kirche oder einem Palast. Solch eine museale Konstellation nennt man im allgemeinen – in einer etwas mißverständlichen Begrifflichkeit – »period room« oder zu deutsch »Epochenraum«.

Bodes sog. integrierte Aufstellung von Gemälden, Skulpturen und Kunstwerke unterscheidet sich deutlich von der vorangegangener Generationen. Gustav



4 Kaiser Friedrich-Museum, Berlin, 1904: Cinquecento-Saal mit Werken der florentinischen und lombardischen Hochrenaissance (Raum 45), u.a. in der Mitte die Michelangelo zugeschriebene Marmorstatue Il Giovannino

5 Kaiser Friedrich-Museum, Berlin, 1904: Donatello-Saal (Raum 25)



Friedrich Waagen etwa hatte in der Mitte des 19. Jahrhunderts die Gemälde im Alten Museum nach Schulen geordnet und soweit möglich in chronologischer Reihenfolge aufgehängt. Auf diese Weise beabsichtigte er, das zu seiner Zeit neue kunsthistorische Wissen von Schulen, Stilen und Entwicklungsgängen zu vermitteln. Bode hingegen legte darüber hinaus besonderen Wert auf eine ästhetisch ansprechende Präsentation, die er selbst anlässlich der Eröffnung des Kaiser Friedrich-Museums »malerische Anordnung« nannte. Sein erklärtes Ziel war die »Abrundung sämtlicher auf einer Wand aufgehängter Bilder zu einem harmonischen Gesamtbild durch Mannigfaltigkeit und Symmetrie der Gegensätze in Format, Gegenstand, Farbe und Ton« und die »Isolierung jedes einzelnen Bildes durch die abweichenden Nachbarbilder.«<sup>14</sup> Neben einem allgemeinen, in Kunstkreisen zeittypischen Harmoniebedürfnis wollte Bode auch etwas von der Atmosphäre der Epoche, insbesondere wenn es sich um die als Vorbild erachtete Renaissance handelte, erlebbar machen. Dabei trat das einzelne Kunstwerk und sein spezieller Aussagegehalt notwendigerweise etwas in den Hintergrund.

Neben der spezifischen Präsentation, die in den Jahren nach 1904 durch manch einen Bilderaustausch wiederholt leicht verändert wurde, kam Bodes Kunstverständnis insgesamt eine besondere Bedeutung zu. Gemeint ist die sog. kennerschaftliche Kunstgeschichte, die seinerzeit weithin hohes Ansehen besaß. Dabei ging es Bode zunächst vorrangig um eine möglichst präzise Objektbestimmung und -sicherung; Zuschreibungsfragen standen vielfach im Vordergrund. Darüber hinaus fielte Bode stets ein sog. Qualitätsurteil, das sich damals – wie auch bekanntlich oft noch heute – auf Kriterien wie Echtheit, Malweise, Komposition, Erhaltungszustand usw. zu stützen versuchte. Die von Bode auf diese Weise vorgenommene Einstufung eines Gemäldes oder einer Skulptur als Meisterwerk besaß damals in der Regel nicht nur in Fachkreisen, sondern auch auf dem Kunstmarkt großes Gewicht. Bodes Gutachten bestimmten vielfach ganz handfest den Marktpreis und garantierten eine sichere Investition. Im Laufe der Jahre nahm Bodes Autorität stetig zu, ja er erzielte eine beträchtliche Machtfülle in Sachen Kunstexpertise. Seine kennerschaftliche Kunstbeurteilung wie seine nach malerischen Gesichtspunkten ausgerichtete Museumskonzeption wirkten vielfach normbildend. Seine im weitesten Sinne kulturgeschichtliche Ausrichtung<sup>15</sup>, wie sie außer in verschiedenen Schriften besonders augenfällig in seiner Schaffung von – man könnte sagen – »Stilräumen«<sup>16</sup> zum Ausdruck kam, grenzte Bode jedoch durch seine kennerschaftlichen und betont ästhetischen Leitvorstellungen selbst sogleich wieder ein.

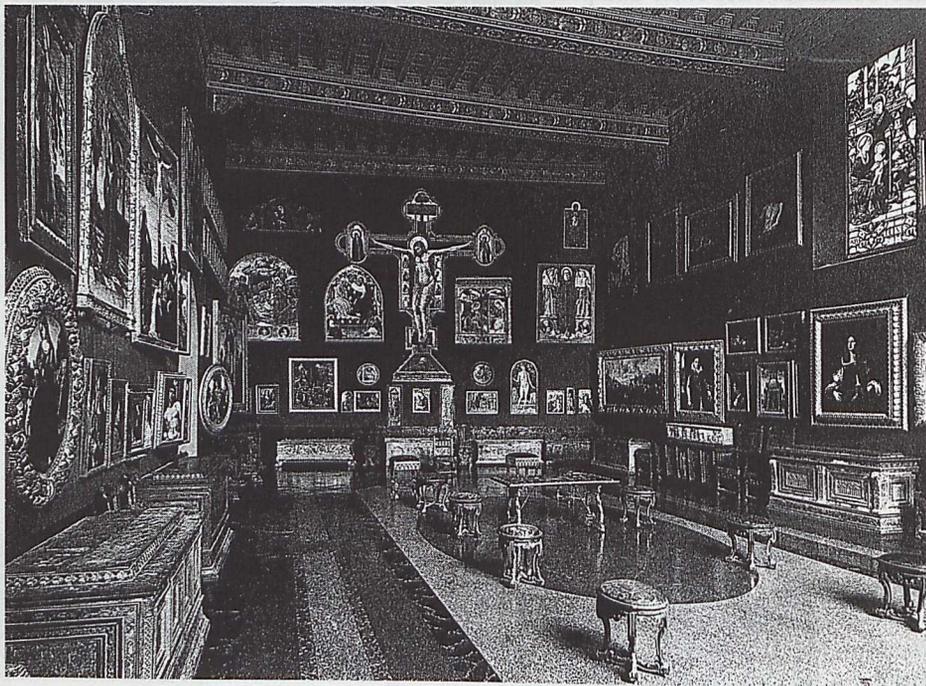
### III.

Das Kaiser Friedrich-Museum war mit seinen tausenden von Kunstwerken nur durch Bodes gleichsam kämpferische Ankaufspolitik möglich geworden, die ihm zu Recht den Ruf des Museumsimperialismus einbrachte. Bode kaufte bei praktisch allen einschlägigen Händlern seiner Zeit, traf individuelle Abmachungen und erhielt immer wieder verschiedenartige Tips. Die vergleichsweise freizügigen italienischen Ausfuhrbestimmungen schöpfte er weitestgehend aus, während er gleichzeitig den Verkauf jeglicher, also auch italienischer Kunstwerke aus Deutschland bekämpfte. Bode war Kunde bei – um nur einige der wichtigsten Händler zu nennen – Bardini,

Castellani, Colnaghi, Duveen, Goldschmidt, Lepke, Sedelmeyer, Volpi u.a.m. Zudem ging er auf Versteigerungen wichtiger Privatsammlungen, wie etwa Hope, Kann, Rothschild, Spitzer u.a.m. Einige Beispiele seien herausgegriffen.

Einer der wichtigsten Händler Bodes war der in Florenz lebende Stefano Bardini (1836-1922).<sup>17</sup> Von Hause aus Maler, hatte sich Bardini in den 1870er Jahren dem Kunsthandel zugewandt und avancierte in der Folge zu einem der einflußreichsten Händler seiner Zeit. Spezialisiert auf italienische Malerei und Skulptur, aber auch auf Möbel, Medaillen und Antiquitäten aller Art hatte Bardini ein stets sehr reichhaltiges Angebot vorzuweisen. Zu seinem besonderen Geschick gehörte es, Werke aus italienischem Familienbesitz zu organisieren, so daß er häufig als Unterhändler in Aktion trat. Zudem legte sich Bardini selbst eine umfangreiche eigene Kunstsammlung zu (Abb. 6), die nach seinem Tod als Vermächtnis an die Stadt Florenz, dem heutigen Museo Bardini, ging. Bode hatte Bardini Mitte der 1870er Jahre kennengelernt und kaufte bei ihm bis in die 1920er Jahre eine große Anzahl von Gemälden, Skulpturen, Möbeln und sonstigen Ausstattungsstücken, und zwar nicht nur für sein Renaissance-Museum, sondern auch für das Berliner Kunstgewerbemuseum. So erwarb er beispielsweise im Jahre 1879 durch Bardinis Vermittlung aus dem Besitz des in Pisa ansässigen Conte Lodovico Rossellini die Michelangelo zugeschriebene Marmorstatue *Il Giovannino* (s. Abb. 4). Bode war auf diesen Ankauf sehr stolz, da er in dieser Statue den von Condivi im Jahre 1553 und auch von Vasari 1568 erwähnten *Giovannino* sah. Dieser Zuschreibung folgte etwa Henry Thode, während Heinrich Wölfflin zusammen mit zahlreichen anderen Wissenschaftlern ei-

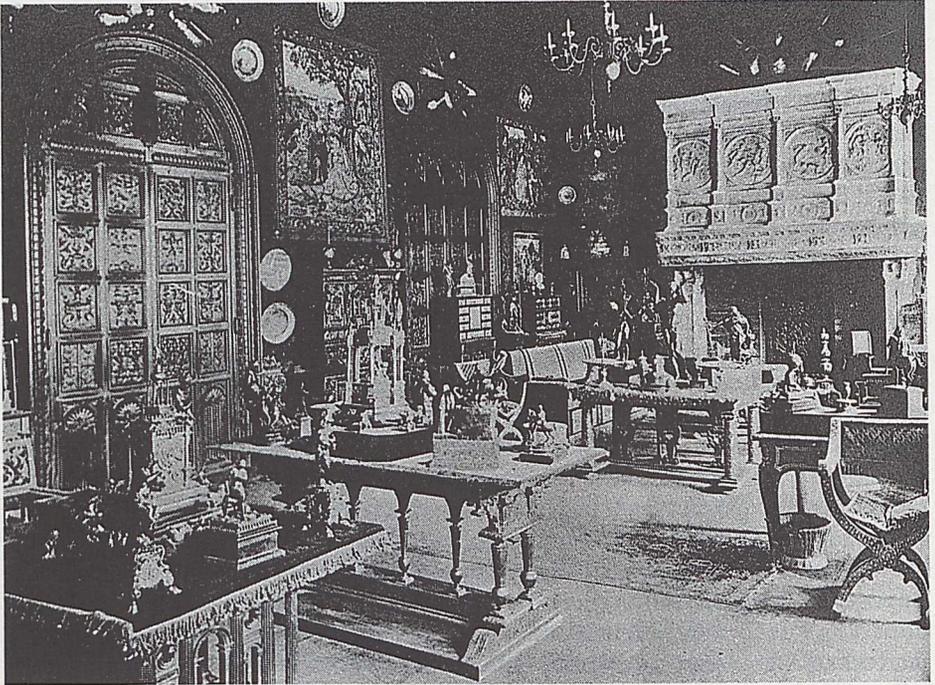
6 Galerie Stefano Bardini, Florenz, 1890



ne spätere Datierung vorschlug; auch Frida Schottmüller hielt die Statue 1933 im letzten Berliner Museumskatalog, der die Arbeit noch verzeichnet, für ein Werk des toskanischen Manierismus (Ende 16. Jahrhundert).<sup>18</sup> Trotzdem wurde Bodes Kennerschaft durch solch einen Streit unter Wissenschaftlern nicht ernsthaft in Frage gestellt.

Andere, in Privatbesitz regelrecht erspähte Werke konnte Bode jedoch nicht immer den Museen zuführen. So schlug etwa im Jahre 1881 sein Bemühen fehl, Donatellos polychrome Terracottabüste *Niccolò da Uzzano* (Florenz, Museo Nazionale del Bargello) zu kaufen.<sup>19</sup> Vorausgegangen war eine verwickelte Intrige, die sich in etwa wie folgt abgespielt haben muß. Bode interessierte sich schon seit einigen Jahren für diese Arbeit, die er, wie einem Brief an deren Besitzer Conte Luigi Capponi aus dem Jahre 1878 zu entnehmen ist, als »un vero Donatello« und »una maschera fatto dopo la natura« begutachtete.<sup>20</sup> Als sich nach einigen, der Berliner Museumsbürokratie anzulastenden Verzögerungen Ende Juni 1881 dann der Ankauf dieses »Meisterwerk[s] der Renaissance« konkretisierte, war, wie aus den Berliner Museumsakten hervorgeht<sup>21</sup>, nicht der von Bode beauftragte Bardini als Unterhändler tätig geworden. Das Angebot kam vielmehr von dem im Florenz weilenden Kunsthistoriker Adolf Bayersdorfer. Nur wenige Tage später erhielt Bode einen Beschwerdebrief von Bardini, der sich hintergangen fühlte. Er klagte, daß sich Bode mit Bayersdorfer eingelassen und seine jahrelange Geduld ausgenutzt habe, hatte er doch die ganze Zeit die bereits Bode versprochene Büste nicht an andere Interessenten verkauft. Und jetzt habe weder Bode die Büste noch er seine Provision.<sup>22</sup> Donatellos Arbeit erwarb kurzerhand der italienische Staat, der von seinem Vorkaufsrecht Gebrauch machte.<sup>23</sup> Daß dieser aber überhaupt von dem geplanten Verkauf nach Berlin erfahren hatte, kann nur auf Bayersdorfer und/oder Bardini zurückgehen, zumal Bodes Gutachten des Jahres 1878 in die Hände der italienischen Behörden gelangt war. Entweder hat Bayersdorfer die staatlichen Stellen über den geplanten Verkauf eines echten Donatello ins Ausland unterrichtet, um diesen – wofür ihm die italienische Forschung noch heute dankbar ist – zu verhindern, oder Bayersdorfer wollte, wie es Bode darstellt, Bardini schaden und Bardini hat die Behörden sozusagen aus Rache an Bayersdorfer und Bode informiert.<sup>24</sup> In seinem Nekrolog zu Bardini fiel denn auch Bodes Urteil zweigeteilt aus. Zum einen lobte er dessen in jeder Hinsicht echte Kennerschaft, von der er viel profitiert habe; zum anderen sei er ein eigenartiger Mensch gewesen und habe manchmal seine Kunden gegeneinander ausgespielt.<sup>25</sup> Im Fall von Donatellos Uzzano-Büste war jedoch für den fehlgeschlagenen Ankauf zumindest noch Bayersdorfer mitverantwortlich.

Auch in anderen europäischen Städten ging Bode einkaufen. In Paris lernte er etwa die Sammlung von Friedrich bzw. Frédéric Spitzer (1815-1890)<sup>26</sup> kennen. Der in Wien geborene, seit 1852 in der französischen Hauptstadt lebende Spitzer war in erster Linie Sammler, dann aber auch Händler, also ein marchand amateur. Neben Gemälden und Skulpturen besaß er vor allem eine große Anzahl von Kunstgewerbearbeiten aus verschiedenen Epochen und Materialien, darunter Arbeiten aus Elfenbein, Email und Keramik sowie Gobelins, Waffen und Rüstungen. In Spitzers Grand Hôtel hatte Bode in den späten 1870er und 1880er Jahren das Sammeln sog. Hochkunst, insbesondere der Renaissance, und das Wohnen mit ihr sowie entsprechender originaler oder nachempfundener Einrichtungsgegenstände sehen können (Abb. 7). Solch ein Wohn- und Sammlungsstil, von dem europaweit eine Reihe von



7 Im Grand Hôtel Frédéric Spitzer, Paris, Rue Villejust, Ecke Avenue Victor Hugo, 1880er Jahre

Beispielen zu nennen wäre<sup>27</sup>, hat Bode zu seinen Museumsplanungen mitinspiriert, und auch die Berliner Großbourgeoisie fand daran Gefallen. Darüber hinaus trat Bode, der besonders Spitzers Bronzearbeiten schätzte, noch in ein engeres Verhältnis zu diesem, insofern als er neben meist französischen Fachkollegen an dessen monumentalen sechsbändigen Sammlungskatalog mitwirkte. Bode bearbeitete die Skulpturenabteilung und lieferte gemäß der sich damals herausbildenden Form wissenschaftlicher Katalogisierung entsprechende Angaben zur Technik, Größe, Beschaffenheit und Provenienz. Zudem formulierte er eine kurze Charakterisierung der Objekte und machte jeweils einen Zuschreibungsvorschlag.<sup>28</sup> Als im Jahre 1893 die über 4000 Werke der Sammlung Spitzer bei Georges Petit in Paris versteigert wurden, deckte sich auch Bode vor allem mit Medaillen, Plaketten und Elfenbeinen ein.

Anders war Bodes Verhältnis zu einem großen Kunsthaus, wie etwa dem Londoner Familienbetrieb Paul & Dominic Colnaghi (gegr. 1760).<sup>29</sup> Hier trat er einfach als Käufer einzelner Werke auf.<sup>30</sup> Am berühmtesten wurde wohl der Ankauf des Gemäldes *Der Mann mit dem Goldhelm*, das Bode für einen Rembrandt hielt, während es heute bekanntlich dessen Kreis zugeschrieben wird (1660er Jahre, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie). Das 1897 vom Kaiser Friedrich-Museums-Verein erworbene Bild wurde bei der Restaurierung gemäß dem damaligen Geschmack mit einem eigens mit Pigmenten versetzten Firnis überzogen, dem sog. Galerieton, auch ›Bode-Firnis‹ genannt.<sup>31</sup> Neben dieser opti-

schen Kosmetik mag Bode gerade mit diesem Rembrandt-Ankauf noch eine weitere publikumsorientierte Absicht verfolgt haben. Zunächst lag Bode mit diesem Werk ganz im Trend der Rembrandt-Begeisterung der 1890er Jahre, die durch Julius Langbehns kulturchauvinistisches Buch *Rembrandt als Erzieher* mitausgelöst wurde und dem auch Bode im Großen und Ganzen beigespflichtet hatte.<sup>32</sup> Darüber hinaus hat dieses Bild, worauf Martin Warnke hinwies, mit Franz von Lenbachs seinerzeit zahlreich gemalten und viel geliebten Bismarck-Porträts eine gewisse Ähnlichkeit, da jener gerne mit Rembrandt'schen Hell-Dunkel-Effekten arbeitete und dem Porträtierten meist einen Helm aufsetzte. Von daher ging *Der Mann mit dem Goldhelm* in der Rezeption »eine Art Symbiose« mit dem Bild des Reichskanzlers ein.<sup>33</sup>

#### IV.

Das Verhältnis zwischen Bode und den Berliner Sammlern war vielfältig. Auf der einen Seite beriet Bode eine Reihe von ihnen bei ihren Ankäufen; auf der anderen Seite besaßen einige aber auch relativ konkrete eigene Vorstellungen, was sie kaufen wollten, so daß auch Bode Anregungen bekam. Durch die Beratung der Sammler hoffte Bode sozusagen als Gegenleistung Geldzuwendungen an den Kaiser Friedrich-Museums-Verein und/oder Stiftungen von Kunstwerken fürs Museum zu erhalten. Im Fall von James Simon, dem wohl bedeutendsten Berliner Mäzen, sprach Bode, als dieser zur Eröffnung des Kaiser Friedrich-Museums praktisch seine komplette Renaissance-Sammlung stiftete, von einem regelrechten »Pakt« zwischen Sammler und Museumsmann.<sup>34</sup> Ob dies Simon auch so sah, ist noch weiter unten zu diskutieren. Bodes Beratungsdienste führten auf jeden Fall nur sehr selten zu solch umfangreichen Stiftungen. Oft war Bode enttäuscht, wenn er nicht die ersehnten Werke bekam, besonders dann, wenn die Sammler aufgrund finanzieller Schwierigkeiten ihre Werke nach Amerika verkauften, wo die Preise am höchsten waren.<sup>35</sup>

Überschaut man die Berliner Sammler, insbesondere diejenigen, die sich schwerpunktmäßig für die Renaissance interessierten, so fallen hinsichtlich ihres Verhältnisses zu Bode – etwas vereinfacht gesehen – zumindest drei Typen auf: (1) der Sammler, der relativ selbständig agierte; (2) der Sammler, der sich von Bode sehr intensiv beim Aufbau seiner Sammlung beraten ließ; (3) der Sammler, der sich das Kaiser Friedrich-Museum und auch andere Berliner Privatsammlungen zum Vorbild nahm. Beispiele dieser drei Sammlertypen sind (1) Oscar Hainauer, (2) Oscar Huldshinsky und (3) Eduard Simon, deren Hauptsammeltätigkeit zudem in verschiedene Jahrzehnte fiel, nämlich (1) in die 1870er und frühen 1880er Jahre, (2) in die 1890er Jahre und (3) in die Zeit nach 1904.

Der Bankier Oscar Hainauer (gest. 1894), der seit 1864 das Bankhaus Rothschild in Berlin vertrat, hat in den 1870er und frühen 1880er Jahren den Großteil seiner Sammlung aufgebaut.<sup>36</sup> Im Jahre 1893 tätigte er auf der Versteigerung Spitzer noch einige gezielte Einkäufe, die seine Bestände abrunden sollten. Hainauers Sammlung bestand aus zahlreichen Kunstgewerbearbeiten und Ausstattungsstücken verschiedenster Herkunft sowie aus einer großen Anzahl von Gemälden, Skulpturen und Reliefs der italienischen Renaissance, namentlich von Rossellino, della Robbia, Riccio, Donatello, Ghirlandaio, Mainardi u. a. m.; hinzu kamen noch einzelne deutsche und niederländische Arbeiten. Diese Werke befanden sich in seiner Villa im

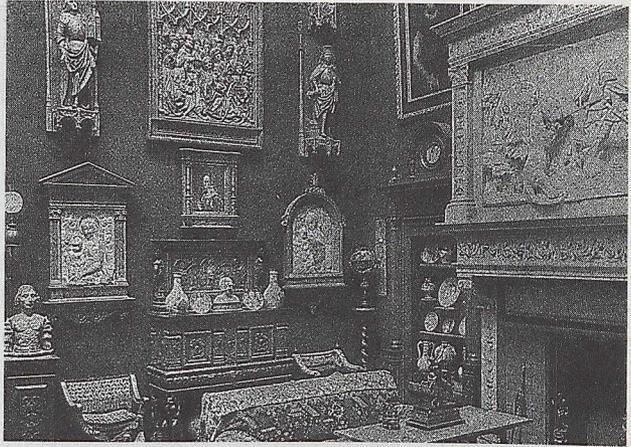
Berliner Tiergarten-Viertel, und zwar zunächst im großen, sich in der Hausmitte befindenden Oberlichtsaal, der als Hauptgesellschaftsraum diente und im Stile der Renaissance ausgestattet war (Abb. 8). Nach und nach verteilte Hainauer seine Bestände auch auf die übrigen Räume.

Wesentliche Anregungen hatte Hainauer in Pariser Privatsammlungen der 1870er Jahre gefunden, insbesondere in den verschiedenen Häusern der Rothschilds und bei Spitzer. Dort hatte er offenbar in erster Linie die Ausstattung von Wohnräumen mit alten Möbeln und Gobelins sowie Werken der sog. Kleinkunst schätzen gelernt. Zudem bildete er auch sein Interesse für die sog. Hochkunst, insbesondere der italienischen Renaissance, heraus. In den 1870er und frühen 1880er Jahren fuhr Hainauer selbst nach Italien, um sich dort mit Kunstwerken einzudecken. Bei Bardini kaufte er beispielsweise auf eigene Faust, wie durch Bode – der ansonsten seine gelegentliche Beratung Hainauers nicht unerwähnt ließ – überliefert ist, eine besonders gute Marmorarbeit von Antonio Rossellino.<sup>37</sup> Hainauer war – selbst nach der Auffassung Bodes – ein relativ selbständiger Sammler, der einen eigenen Geschmack vertrat und eine beachtliche Kennerschaft entwickelt hatte. Bode hat also in diesem Fall vorrangig bestärkend gewirkt und nicht etwa die Sammelleidenschaft erst geweckt.

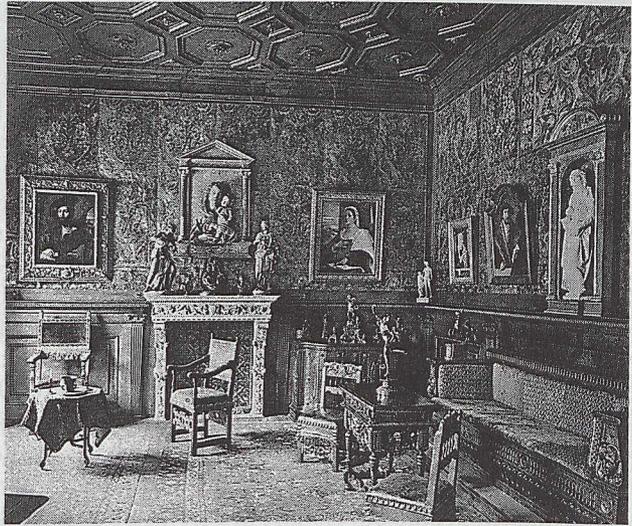
Nach Bodes Aussagen kannten sich beide seit den späten 1870er Jahren. Nachweisbar ist ihr Kontakt seit 1883, dem Jahr der Ausstellung mit Werken älterer Meister in Berliner Privatbesitz. Wie den Briefen Hainauers zu entnehmen ist, wollte er gerne mit seiner bereits sehr umfangreichen Sammlung an der Ausstellung teilnehmen.<sup>38</sup> Auch stiftete Hainauer dem Museum in der Folge verschiedene Arbeiten. Im Laufe der Jahre intensivierte Hainauer sein Kunstinteresse derart, daß er im Jahre 1893 sogar sein Bankgeschäft aufgab, um sich nur noch der Kunst widmen zu können. Jedoch nur ein Jahr später starb er im Alter von gut fünfzig Jahren. Danach wurde die Sammlung von dessen Witwe Julie Hainauer weiter betreut, die Bode schon bald um Rat hinsichtlich des Verkaufs ihrer Kunstschätze fragte. Dazu hatte sie sich schweren Herzens aufgrund der Versorgung ihrer vierundzwanzig Kinder und Enkelkinder entschlossen. Wegen des besseren Preises und um sich die Qual einer Versteigerung zu ersparen, wollte Frau Hainauer nur im Ganzen verkaufen. Für die Berliner Museen kam ein kompletter Ankauf nicht in Frage, da sich die Bestände zu sehr ähnelten. Bode zeigte Verständnis, obgleich er die Werke nur sehr ungern aus Berlin fortgehen sah. Im Juni 1906 nahm Frau Hainauer, nachdem Bode den Wert der Sammlung auf zwei Millionen Mark geschätzt hatte, ein Angebot der Londoner Kunsthandlung Duveen in der Höhe von vier Millionen Mark an.<sup>39</sup>

Der Großunternehmer Oscar Huldshinsky (1846-1930)<sup>40</sup>, der als Oberschlesischer Eisenhüttenbesitzer (mit der Fabrikation in Schlesien und dem Verwaltungssitz in Berlin) zu den führenden Berliner Millionären gehörte, hat vor allem in den 1890er Jahren unter Bodes dezidiertem Anleitend eine umfangreiche Sammlung alter Kunst erworben. Sie umfaßte Werke der italienischen Renaissance und des holländischen 17. Jahrhunderts, ferner Gemälde des französischen 18. Jahrhunderts sowie verschiedene Möbel, Textilien, Porzellane u.a.m. Die Werke dienten Huldshinsky vornehmlich zur Dekoration der Wohnräume seiner ebenfalls im Berliner Tiergarten-Viertel gelegenen Villa. So verteilte er denn auch die einzelnen Werkgruppen auf bestimmte Räume. Das Herren- bzw. Arbeitszimmer war im Stile der Renaissance eingerichtet und mit originalen Renaissance-Kunstwerken versehen (Abb. 9), das

8 In der Villa Oscar Hainauer, Berlin, Rauchstr. 23, erbaut 1874, um 1903: u.a. links Antonio Ros-sellino, Maria mit dem Kind (Mar-morrelief), rechts Antonio Ros-sellino, Maria mit dem Kind (Re-lief in bemaltem Stuck), ganz links eine Antonio Pollaiuolo zu-geschriebene Männliche Porträt-büste



9 In der Villa Oscar Huld-schinsky, Berlin, Matthäikirch-str. 3a, Herrenzimmer, um 1908: u.a. links Raffael, Bildnis des Guiliano de Medici, rechts Sebastiano del Piombo, Frauenbildnis, auf der Schmal-seite, Bartholomäus Bru-yn, Bildnis des Kölner Ratsherrn Johann von Aich



Damenzimmer war als französischer Salon gestaltet und die holländischen Gemälde hingen im stattlichen Oberlichtsaal, der etwa 10 auf 8 Meter maß und über 6 Meter hoch war.<sup>41</sup> Diese auf die Funktionen der Räume abgestimmte Ausstattung war in ähnlicher Weise auch in anderen Villen anzutreffen und insofern zeittypisch.<sup>42</sup>

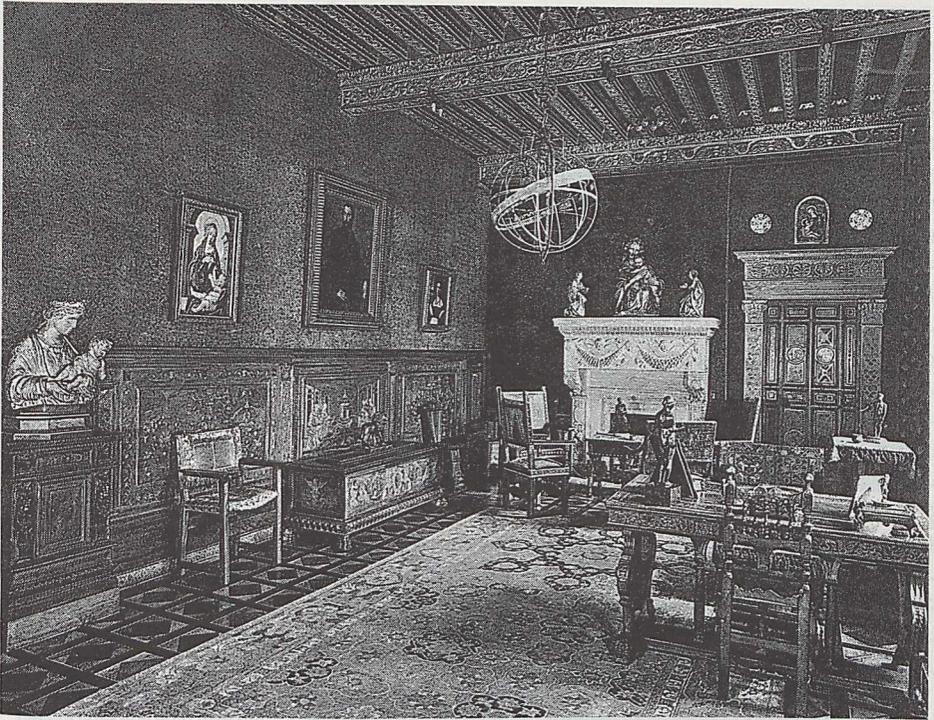
Bodes Beratung von Huld-schinsky war sehr konkret und umfaßte viele Details. Wie einem der ersten erhaltenen Briefe Huld-schinskys an Bode aus dem Jahre 1892 zu entnehmen ist, suchte jener beispielsweise für sein Wannseer Domizil ein »Fruchtstück oder sonst etwas für ein Speisezimmer geeignetes.« Er fragte Bode: »Bekommt man so etwas in Italien?« und erklärte, daß es ihm nur auf die »dekorati-ve Wirkung« ankomme und nicht mehr als etwa 500 Mark kosten solle. Da er gerade einen alten Rahmen zur Hand hatte, teilte er Bode gleich noch dessen Maße, 1,25 auf 0,85 Meter, mit.<sup>43</sup> Ob Bode in diesem Fall etwas Passendes fand, läßt sich nicht

mehr feststellen. Gleichwohl besorgte er Huldshinsky in der Folge zahlreiche Werke, besonders als dieser wählerischer wurde und »feinere Sachen« suchte.<sup>44</sup> Zudem half er ihm bei der Einrichtung seiner in den Jahren 1892/93 erbauten Villa. So wollte sich Huldshinsky zum Beispiel eines Tages mit Bode zu einer Besichtigung von Kaminen bei einem Marmorfabrikanten verabreden.<sup>45</sup> Ein anderes Mal suchte er Rat wegen eines ihm angebotenen Gobelins, der zwar »wunderschön« sei, über dessen Verwendungszweck er sich jedoch noch nicht im klaren wäre. Zudem zweifelte Huldshinsky, ob der Gobelin »nicht etwas früh, zur Gothik neigend« sei.<sup>46</sup> Daraus läßt sich schließen, daß Huldshinsky eindeutig Werke der Renaissance suchte.

Was nun die Verbindung zwischen Bodes Museumsankäufen und seiner Beratung der Sammler anbelangt, so muß man sich die Vorgehensweise ungefähr wie folgt vorstellen. Zum einen erwarb Bode etwa bei Bardini gezielt einzelne Arbeiten für bestimmte Sammler<sup>47</sup>; zum anderen kaufte er sozusagen en bloc fürs Museum und für verschiedene Sammler. Sobald die Werke in Berlin eingetroffen waren, kamen diese zur Besichtigung ins Museum und suchten sich etwas aus. Huldshinsky scheute auch nicht zurück, mal nach einer »unter den Museumssachen« stehenden Arbeit zu fragen.<sup>48</sup> Als ihm Bode ein anderes Mal auf ein im Handel angebotenes Bild von Terborch aufmerksam machte, nahm er dessen Empfehlung an. In seinem Dankschreiben für den Tip betonte er jedoch, daß er den Terborch »natürlich aber ohne die ›Verpflichtung‹, ihn später unserem Verein [dem Kaiser Friedrich-Museums-Verein] überantworten zu ›müssen‹, kaufen werde.<sup>49</sup> Dies verdeutlicht die verschiedenen Interessen von Huldshinsky, dem es um eine qualitätvolle und insofern dann auch finanziell wertvolle Sammlung ging, und Bode, der über spezielle Stiftungen der Sammler die Museumsbestände gezielt zu erweitern suchte.

Der Großunternehmer Eduard Simon (1865-1929)<sup>50</sup>, Mitinhaber der Baumwoll- und Leinenfabrik Gebrüder Simon und Vetter von James Simon, erfuhr bei dem bald nach der Jahrhundertwende begonnenen Aufbau seiner Kunstsammlung nicht nur – ähnlich wie Huldshinsky – vielfach Hilfe von Bode, sondern er konnte auch das im Entstehen begriffene und seit dem Jahre 1904 dann zugängliche Kaiser Friedrich-Museum als Vorbild nutzen. Zudem bekräftigte er verschiedentlich sein großes Vertrauen in Bodes Kennerschaft: »Ich habe volles Vertrauen zu Ihrem so oft bewährten Geschmack und glaube sicherlich, daß, wenn Sie etwas in Florenz finden werden, es das Richtige sein wird.«<sup>51</sup> Mit Bodes Unterstützung erwarb Simon zahlreiche italienische Renaissance-Werke, etwa von Botticelli, Riccio und Ghiberti, ferner einige Arbeiten des französischen und englischen 18. Jahrhunderts. Sein besonderes Interesse galt ferner Möbeln, Textilien und sonstigen Kunstgewerbearbeiten, die zu einem Großteil ebenfalls aus der Zeit der italienischen Renaissance stammten. Zudem ließ sich Simon – ähnlich wie im Kaiser Friedrich-Museum – originale Türrahmen, Kamine und Decken in seiner in den Jahren 1904-05 von Alfred Messel im Stile der Renaissance errichteten Villa einbauen (Abb. 10). Diese Verbindung von Architektur, Ausstattungsstücken und Kunstwerken war für die sich in Berlin seit den 1890er Jahren herausbildende regelrechte Renaissance-Mode charakteristisch. Max J. Friedländer veranlaßte dies denn auch zu der Feststellung, daß das »Ganze«, »das Haus mit der Sammlung darin«, »ein Kunstwerk« sei.<sup>52</sup>

Neben dem Kaiser Friedrich-Museum erhielt Eduard Simon natürlich auch Anregungen durch die Sammlung seines Veters James Simon (1851-1932)<sup>53</sup>, der seit 1890 Chef des Familienunternehmens war. Unter den Berliner Sammlern stellte die-



10 In der Villa Eduard Simon, Berlin, Victoriastr. 7, erbaut 1904-05 von Alfred Messel, Herrenzimmer, 1920er Jahre: u.a. auf der linken Seite Riccio (eigentlich Andrea Brioso), Maria mit dem Kind, Sandro Botticelli, Maria mit dem Kind und Guiliano Bugiardini, Bildnis einer jungen Florentinerin sowie auf dem Kamin in der Mitte Lorenzo Ghiberti, Maria mit dem Kind und über der Tür Benedetto da Maiano, Maria mit dem Kind

ser insofern einen Sonderfall dar, als er eine ganze Werkgruppe, nämlich seine Renaissance-Arbeiten, dem Museum stiftete. Dies machte Bode auch dort deutlich, da er die Sammlung zusammenhängend in einem Raum, im sog. Kabinett James Simon, präsentierte (Abb. 11). Dabei wählte Bode zudem eine recht ähnliche Aufstellung, wie es Simon bei sich zuhause getan hatte (Abb. 12). Das Kabinett James Simon sollte nach der Auffassung Bodes – wie das Kaiser Friedrich-Museum insgesamt – einen »malerischen«, darüber hinaus aber auch »wohnlichen Eindruck« vermitteln<sup>54</sup>, um die Bedeutung des privaten Sammlertums fürs Museum möglichst augenfällig zu veranschaulichen und um weitere Sammler zu ähnlichen Stiftungen zu verlassen. Ob es aus der Sicht von James Simon wirklich einen »Pakt« zwischen ihm und Bode gegeben hat, läßt sich nur noch schwer beurteilen. Liest man Simons Briefe an Bode, so fällt jedoch vor allem zweierlei auf: zum einen versuchte Bode ständig, Simon irgendwelche Werke zum Kauf zu vermitteln; zum anderen agierte Simon, obgleich auch er zahlreiche Auskünfte einholte und Empfehlungen annahm, weitaus eigenständiger als etwa Huldshinsky. Dies belegt zum Beispiel ein früher Brief aus dem Jahre 1885, also aus einer Zeit, als Simon und Bode erst näher zueinander in Kontakt traten, nachdem sie sich im Jahre 1883 kurz vor der Ausstellung mit Werken älterer Kunst in Berliner Privatbesitz durch Vermittlung Dritter kennengelernt hatten und



11 In der Villa James Simon, Berlin, Tiergartenstr. 15a, erbaut 1886-87 von Christian Heidecke, Herrenzimmer, um 1904: u.a. in der Mitte Raffaellino del Garbo, Maria mit dem Kind und zwei Engeln, darunter Andrea Mantegna, Maria mit dem Kind und zwei Madonnenstatuetten von Benedetto da Maiano bzw. in der Art des Jacopo Sansovino, links oben Vincenzo Catena (?), Frauenbildnis und Agnolo Bronzino, Bildnis eines jungen Mannes



12 Kaiser Friedrich-Museum, Berlin, 1904: Kabinett James Simon (Raum 39), u.a. in der Mitte Raffaellino del Garbo, Maria mit dem Kind und zwei Engeln, darunter Andrea Mantegna, Maria mit dem Kind und zwei Madonnenstatuetten von Benedetto da Maiano bzw. in der Art des Jacopo Sansovino, ganz links Vincenzo Catena (?), Frauenbildnis

Simon noch mit vier holländischen Gemälden, seinem damals bevorzugten Sammelgebiet, vertreten war. In jenem Brief formulierte Simon gleichsam programmatisch seine Absichten als Sammler, nachdem ihm Bode offenbar zuvor seine Beratung angeboten hatte. Simon wollte langsam vorgehen und nur solche Bilder kaufen, zu denen er einen Bezug hat. Und auch ansonsten ließ er sich nicht festlegen: »An Zeit, Schule, Motiv binde ich mich nicht eng, weil ich nicht Sammler einer Spezialität sein will.«<sup>55</sup>

Seine Selbständigkeit als Sammler war Simon besonders wichtig, wie auch ein weiterer Brief aus dem Jahre 1904 deutlich macht. Darin bittet Simon nämlich Bode,

den über seine Stiftung für *Kunst und Künstler* geschriebenen Aufsatz, der ihm offenbar noch im Manuskript vorlag, zu ändern. Dabei ging es Simon vor allem um sein von Bode gezeichnetes Bild als Sammler, insofern als er nicht nur als Geldgeber, sondern auch als selbst einkaufender Sammler, der anschließend seine Werke stiftete, vorgestellt werden wollte. So schrieb er: »Also fügen Sie bitte ein, daß ich einen Theil der Objekte in München, Frankfurt, Paris, Italien selbst erworben habe. Es heißt sonst wirklich: er hat von Anfang an die Stiftung im Auge gehabt und Herrn Bode das Geld gegeben, die Sachen zusammenzubringen, um nachher einen Orden zu bekommen. Das kann jeder, der Geld hat. [...] Sie wissen, daß ich mit dem Herzen dabei bin und aus innerer Neigung, nicht aus äußeren Anlässen Sammler geworden bin.«<sup>56</sup> In Bodes publiziertem Aufsatz findet sich jedoch nicht solch ein von Simon erbetener Passus. Vielmehr prägte Bode dort den Begriff vom »Pakt« und hob seine vermittelnde Rolle hervor: »Bei Unterhaltungen über die Chancen für günstige Ankäufe alter Kunstsachen fragte mich Herr Simon, ob ich wohl bereit sein würde, ihm, da er selbst wenig Zeit habe, sich im Kunsthandel näher umzusehen, gelegentlich zu guten Erwerbungen zu verhelfen; er würde dafür auch gern unseren Museumssammlungen behilflich sein. Den Pakt, den wir damals [in den 1880er Jahren] schlossen, haben wir beide, glaube ich, ehrlich gehalten.«<sup>57</sup> Demnach waren sowohl Bode als auch Simon um eine ihren Vorstellungen entsprechende öffentliche Darstellung ihrer eigenen Person bemüht: der Sammler wollte als Sammler aus Leidenschaft erscheinen, während der Museumsmann seine Aufgabe dahingehend verstanden wissen wollte, daß er die Sammler im Interesse des Museums und damit der Öffentlichkeit unterstützte.

## V.

Der Museumsmann, der Kunsthändler und der Privatsammler folgten beim »Kollektionieren« entgegen wiederholter Beteuerungen keineswegs nur ihren »Leidenschaften«. Vielmehr hatten sie über ihre Passion hinaus konkrete gesellschaftliche, repräsentative Interessen im Auge.<sup>58</sup> Die Sammler des gründerzeitlichen und wilhelminischen Berlins – und bei den hier besprochenen handelt es sich um eine exclusive Gruppe von Millionären – bildeten einen spezifischen Wohn- und Lebensstil heraus. Sie ließen sich meist im Tiergarten-Viertel neue Villen im Stile der Renaissance erbauen und füllten diese mit einer großen Anzahl von Gemälden und Skulpturen der Renaissance sowie originalen bzw. stilgerecht nachempfundenen Einrichtungsgegenständen. Trotz individueller Unterschiede vor allem hinsichtlich der Eigenständigkeit ihres Kunsturteils sowie der ausgewählten Vorbilder nutzten sie – Hainauer noch weniger, dafür aber Huldshinsky und Eduard Simon um so mehr – Bodes fachliche Kompetenz, um nicht nur künstlerisch, sondern auch materiell sichere Investitionen zu tätigen. Mit ihren Sammlungen und deren öffentlicher Zurschaustellung in Sonderausstellungen sowie Stiftungen ans Museum konnten die Großunternehmer und Bankiers in kultureller Hinsicht Anerkennung finden und damit auch eine generelle gesellschaftliche Prestigesteigerung erzielen. Die Kunsthändler des späten 19. Jahrhunderts machten mit der Renaissance-Kunst ihre Geschäfte und nutzten die aufkommende Mode zu Preisanhebungen<sup>59</sup>, wobei das fachlich kompetente Urteil, etwa von Bode, zunehmend den Marktwert bestimmte. Bode schließlich wollte ein

auf kennerschaftlichen Kriterien beruhendes und nach ästhetischen Gesichtspunkten gestaltetes Renaissance-Museum schaffen. Anhand einzelner qualitativvoller Werke beabsichtigte er zunächst eine spezifische Museumskunstgeschichte zu etablieren. Damit wollte er sich auch ganz deutlich gegenüber der Universitätskunstgeschichte etwa seines Berliner Kollegens Herman Grimm absetzen, der das Original noch nicht der Kopie vorzog und der die Kunstgeschichte als Geschichte großer Männer und Taten mitunter geradezu in der Art eines Bildungsromans schrieb.<sup>60</sup> In einem weiteren Schritt versuchte Bode durch eine ästhetisch ansprechende Präsentation auf das Publikum geschmacksbildend einzuwirken. Die für vorbildlich angesehene Epoche der Renaissance sollte durch die im Museum präsentierten Werke in Ansätzen erlebbar werden. Reflektierende Distanz war nicht eingeplant. Auch andere Aspekte von Kunst wurden weitgehend ausgeklammert. Mit der in imperialistischer Manier zusammengebrachten (Über-)Fülle an Kunstwerken beabsichtigte Bode, die gleichsam kulturelle Leistungsfähigkeit des Deutschen Kaiserreichs unter Beweis zu stellen.

Daß Bode gerade die Renaissance besonders schätzte und daß sie bei den Berliner Sammlern in Mode kam, hat sicherlich vielerlei Gründe. Bedeutsam war vor allem, daß sie als erste Epoche galt, in der sich der moderne Mensch in seiner Autonomie selbst entdeckte und seine individuelle schöpferische Kraft gewinnbringend einsetzte.<sup>61</sup> Diese Auffassung bot in der Zeit um 1900 sowohl im Bildungsbürgertum als auch bei den Großunternehmern und Bankiers reiche Identifikationsmöglichkeiten. Das verbreitete Renaissance-Bild begünstigte die besondere Leidenschaft für die Kunst dieser Epoche, ferner die Wahl eines entsprechenden Einrichtungsstils und Bodes Gestaltung des Renaissance-Museums. Im kunsthistorisch engeren Sinne spielte zudem die Ansicht, daß sich die Kunst der Renaissance auf die Natur als Vorbild beziehe, eine wichtige Rolle.

Die Interessen der drei hier erörterten Gruppen des Kulturbetriebs waren sehr eng miteinander verflochten. Das Bildungsbürgertum, etwa in der Person Bodes, und die Großbourgeoisie in Gestalt der Sammler und Mäzene konnte im Deutschen Kaiserreich, da ihre Zielsetzungen aufeinander bezogen, ja voneinander abhängig waren, ihren kulturpolitischen Einfluß gegenüber dem Kaiserhaus und der Aristokratie sowie der Regierung im speziellen vergrößern. Von daher entwickelte sich das Museum zumindest teilweise zu einer verstärkt bürgerlichen Institution. Zugleich wurde auch die Interessensgemeinschaft zwischen Bode und den Sammlern bzw. Mäzenen im Kaiser Friedrich-Museums-Verein institutionalisiert.<sup>62</sup> Trotzdem besaß auch das Kaiserhaus und die Regierung noch großen Einfluß. Im Fall des Kaiser Friedrich-Museums wurde dieser etwa in der gewählten Architektur besonders augenfällig, die allerdings auch Bode weitgehend mittrug. In einem Gebäude, das man aufgrund seiner der Renaissance und dem Barock entlehnten Formensprache und der Architekturzitate preußisch-monarchischer Repräsentationsbauten als eine Art Schloßmuseum bezeichnen könnte<sup>63</sup>, versuchte der Staat architekturensprachlich gesehen seine Rolle in Sachen Kunstvermittlung und Mäzenatentum in der Nachfolge der Fürsten zum Ausdruck zu bringen.

Momentan wird der Umgang mit Bodes Erbe – und man sollte die damals wie heute normbildende Macht der Museumskunstgeschichte nicht unterschätzen – kontrovers diskutiert. Was die Präsentation der Kunstwerke angeht, so steht der sog. integrierten Aufstellung formal gesehen das reine Gattungsmuseum gegenüber. In

einem weiteren Schritt geht es jedoch um Bode sich in seiner Museumskonzeption widerspiegelndes Kunstverständnis insgesamt. Betrachtet man dieses vor dem Hintergrund des hier Gesagten, so kann eine zeitgemäße Position, obgleich man sich in jüngster Zeit vielfach verstärkt auf Bode als Autorität beruft, kaum identisch sein mit der von vor hundert Jahren. Vielmehr sollte unter der Prämisse, für verschiedene Besuchergruppen auch verschiedene Arten von Museumsbesuchen zu ermöglichen, die mittlerweile weiterentwickelte Sicht von der Kunst noch anschaulicher zum Ausdruck gebracht werden und der Einsicht in die historisch bedingte Ausprägung von Museen verstärkt Rechnung getragen werden.

### Anmerkungen

- 1 Alfred Nossig, *Deutsche Sammler*. I. Berlin, in: *Die Woche, Moderne Illustrierte Zeitschrift*, Jg. 5, Nr. 48 vom 28. Nov. 1903, S. 2156-2161, hier S. 2156; das vollständige Zitat lautet: »Das Kollektionieren – betuern die Sammler – ist die edelste aller Leidenschaften!« – »Und die kostspieligste!« ergänzen seufzend ihre Familienangehörigen.«
- 2 Eine grundlegende Bode-Biographie liegt noch nicht vor. Gleichwohl gibt es neben Untersuchungen zu Einzelfragen, auf die weiter unten jeweils eingegangen wird, zahlreiche Artikel anlässlich unterschiedlichster Jubiläen. Eine gute zusammenfassende Darstellung mit weiterführender Literatur schrieb zuletzt Wolfgang Beyerdt, Wilhelm von Bode, 1845-1929, in: Heinrich Dilly (Hg.), *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Berlin 1990, S. 19-34.
- 3 Gerald Reitlinger beispielweise rekonstruierte in *The Economics of Taste, The Rise and Fall of Picture Prices 1760-1960*, 3 Bde., New York 1982 (Erstausgabe London 1961) vor allem die Preisentwicklung auf dem Kunstmarkt, wobei er Bode etwa im Zusammenhang mit der Skulptur des Quattrocento lobend erwähnt, die durch dessen Erwerbungsstätigkeit in den Berliner Museen hervorragend vertreten sei (Bd. 2, S. 115). Verena Tafel hebt in ihrem überblickartigen Artikel *Kunsthandel in Berlin vor 1945*, in: *Kunst konzentriert*, 1987, Sonderheft, S. 195-225 die prinzipielle Bedeutung von Bode hervor (S. 195), während Robin Lenman sich in seinem Aufsatz *Painters, Patronage and the Art Market in Germany 1850-1914*, in: *Past and Present, Journal of Historical Studies*, Mai 1989, Nr. 123, S. 109-140 vor allem mit dem Markt für zeitgenössische Kunst im 19. und frühen 20. Jahrhundert beschäftigt.
- 4 Nicolaas Teeuwisse, *Bilder einer verschollenen Welt, Aufstieg und Niedergang der Berliner Privatsammlungen 1871-1933*, in: *Ausst.-Kat. Der unverbrauchte Blick, Kunst unserer Zeit in Berliner Sicht, Eine Ausstellung aus Privatsammlungen in Berlin*, zusammengestellt von Christos M. Joachimides, Martin Gropius-Bau, Berlin 1987, S. 13-39, bes. S. 14-18 (vgl. auch ders., *Vom Salon zur Secession, Berliner Kunstleben zwischen Tradition und Aufbruch der Moderne 1871-1900*, Berlin 1986) und Thomas W. Gaegtgens, *Wilhelm von Bode und seine Sammler*, in: *Die Berliner Museumsinsel im Deutschen Kaiserreich, Zur Kulturpolitik der Berliner Museen in der wilhelminischen Epoche*, München 1992, S. 11-28. Zu den fast immer auch als Sammler tätigen Mäzenen der Berliner Museen vgl. die materialreiche Arbeit von Cella Giradet, *Jüdische Mäzene für die Preußischen Museen zu Berlin*, 2 Bde., masch.schr. Diss. Freie Universität Berlin 1993. Zu Sammlern moderner Kunst vgl. das Themenheft *Sammler der frühen Moderne in Berlin*, *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, Bd. 42, 1988, H. 3 mit Beiträgen von Barbara Paul,

- Verena Tafel, Beatrice von Bismarck, Astrit Schmidt-Burkhardt, Silvia Schmidt und Beate Söntgen.
- 5 Hervorzuheben sind u. a. Die Entwicklung der öffentlichen Sammlungen der Kunst des Mittelalters und der Renaissance in Deutschland seit dem Kriege 1870-71, in: Deutsche Rundschau, Jg. 60, Juli/Aug./Sept. 1889, S. 129-138, Von der Kunst des Sammelns und von den Berliner Privatsammlungen, in: Velhagens & Klasings Monatshefte, Jg. 29, Bd. 1, H. 2 vom Okt. 1914, S. 169-185 und Die älteren Privatsammlungen in Berlin und die Bildung neuer Sammlungen nach dem Kriege 1870, in: Der Kunstwanderer, Jg. 4, 2. Aug.-Heft 1922, S. 539-540 und Jg. 5, 1. und 2. Sept.-Heft 1922, S. 7-8 und 30-32 sowie Aus dem modernen Kunst- und Antiquitätenhandel, in: Allgemeine Zeitung, Nr. 150, 4. Juli 1900, Beilage, S. 1-6 und Nr. 151, 5. Juli 1900, Beilage, S. 4-5.
  - 6 Wilhelm von Bode, Mein Leben, 2 Bde., Berlin 1930. Die Verf. bereitet derzeit im Rahmen eines Forschungsprojektes der Freien Universität Berlin zu Leben und Werk von Wilhelm von Bode eine Neuedition von dessen Memoiren vor, und zwar von Band 1 und 2 sowie dem noch nie veröffentlichten Band 3; alle drei Bände werden mit einem wissenschaftlichen Kommentar versehen.
  - 7 Vgl. vor allem Adolph Donath, Psychologie des Kunstsammelns, Berlin 1911, ders., Technik des Kunstsammelns, Berlin 1925 und ders., Der Berliner Kaufmann als Kunstfreund, in: Berlins Aufstieg zur Weltstadt, Ein Gedenkbuch, hg. vom Verein Berliner Kaufleute und Industrieller aus Anlaß seines 50jährigen Bestehens, Berlin 1929, S. 241-310 sowie Emil Waldmann, Sammler und ihresgleichen, Berlin 1920 und Lothar Brieger, Das Kunstsammeln, Eine kurze Einführung in seine Theorie und Praxis, München 1918.
  - 8 Zu denken ist etwa an Paul Ortwin Rave, Aus der Frühzeit Berliner Sammlertums 1670-1870, Ein Beitrag zur Kulturgeschichte, in: Der Bär von Berlin, Jg. 8, 1959, S. 7-32, der den von Bode beschriebenen Entwicklungsgang weitgehend unverändert übernahm, aber auch an Teeuwisse 1987.
  - 9 Ich danke den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Zentralarchivs der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (im folgenden abgekürzt als: ZA/SMB-PK), namentlich Dr. Jörn Grabowski, Barbara Götze und Ingrid Seelecke, für ihre stets sehr zuvorkommende Unterstützung meiner Forschungen.
  - 10 Bei meinen folgenden Ausführungen zu Bodes Museumskonzeption und dem Kaiser Friedrich-Museum insgesamt stütze ich mich auf eigene Recherchen und auf Überlegungen, die Thomas W. Gaehgens in seinem Buch Die Berliner Museumsinsel im Deutschen Kaiserreich, München 1992, S. 29-65 vorgetragen hat. Einen Überblick über die Geschichte der Berliner Gemäldegalerie geben vor allem Rüdiger Klessmann, Gemäldegalerie Berlin, Essen 1971, Irene Geismeier, Fünfundsechzig Jahre Bodemuseum 1904-1979, in: Forschungen und Berichte, Bd. 23, 1983, S. 130-137 und Henning Bock, Zur Geschichte der Sammlung, in: Kat. Gemäldegalerie Berlin, Berlin 1985, S. 10-36; speziell zur Renaissance-Kunst vgl. Irene Geismeier, Wilhelm von Bodes Renaissance-Bild, Zum Verhältnis von Museumspraxis und Kunsttheorie, in: Erbe als Gegenwartsaufgabe, Berlin 1975, Bd. I, S. 86-94, dies., Traditionen der Renaissance-Forschung an den Berliner Museen, in: Forschungen und Berichte, Bd. 26, 1987, S. 121-128, Hannelore Nützmann, Ausstellung italienischer Bilder im Bodemuseum, Achtung vor der Tradition in der Gegenwart, in: Forschungen und Berichte, Bd. 26, 1987, S. 109-119 und Volker Krahn, Wilhelm von Bode und die italienische Skulptur, Forschen – Sammeln – Präsentieren, in: Jahrbuch der Berliner Museen, N.F., Bd. 34, 1992, S. 105-119. Jüngst beschäftigte sich auch Alexis Joachimides in Das Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin – Zur Inszenierung von Kunst im Museum am Ausgang des 19. Jahrhunderts, masch.schr. Magister-Arbeit Freie Universität Berlin 1992 mit Bodes Ausstellungspraxis, wobei er gelegentlich etwas unter dem Eindruck von heutigen Präsentationsformen zu argumentieren scheint.
  - 11 Bei den Abbildungsunterschriften verwende ich die zeitgenössischen, insbesondere Bode'schen Zuschreibungen. – Zu den Ausstellungen vgl. Katalog der Ausstellung von

- Gemälden älterer Meister in Berliner Privatbesitz, veranstaltet zu Ehren der silbernen Hochzeit Ihrer K.u.K. Hoheiten des Kronprinzen und der Frau Kronprinzessin des Deutschen Reiches und von Preußen 1883, bearb. von Wilhelm Bode und Richard Dohme, Berlin 1884 und Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz, veranstaltet von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft vom 20. Mai bis 3. Juli 1898, hg. im Auftrage ders. von Wilhelm Bode, Berlin 1899.
- 12 Abgedruckt in Wilhelm Bode und Richard Dohme, Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister in Berliner Privatbesitz, in: Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen, Bd. 4, 1883, S. 119-151 und 191-256, hier S. 120-121. Zur museumspolitischen Rolle des Kronprinzen vgl. bislang Werner Knopp, Friedrich III., Deutscher Kaiser und König von Preußen, Protektor der Museen, in: Ausst.-Kat. Kaiser Friedrich III. und sein Museum, Eine Ausstellung des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins, Berlin 1988, S. 8-11.
  - 13 Wilhelm Bode, The Berlin Renaissance Museum, in: *The Fortnightly Review*, N.S., Bd. L, Okt. 1891, S. 506-515, hier bes. S. 511-512.
  - 14 Wilhelm Bode, Das Kaiser Friedrich-Museum in Berlin, Zur Eröffnung am 18. Oktober 1904, in: *Museumskunde*, Jg. 1, 1905, S. 1-16, hier S. 4 und 8.
  - 15 Eigens zu untersuchen wäre die Bedeutung Jacob Burckhards für Bode, insbesondere hinsichtlich Bodes Italien-Begeisterung, seiner Kennerschaft und seinen im weitesten Sinne kulturgeschichtlichen Ambitionen. Hinweise bislang u.a. bei Geismeyer 1987, S. 126 und Beyrodt 1990, S. 22-23.
  - 16 Dieser Begriff wurde von Gaetgens 1992, S. 60 eingeführt.
  - 17 Zu Bardini vgl. vor allem Fiorenza Scalia, Stefano Bardini antiquario e collezionista und Cristina De Benedictis, La collezione di dipinti di Stefano Bardini o «Il ratto d'Europa», in: *Il Museo Bardini a Firenze*, Bd. 1, bearb. von ders., Mailand 1984, S. 5-97 und 99-125 sowie Enrica Neri Lusanna, Stefano Bardini e la collezione di sculture, in: *Il Museo Bardini a Firenze*, Bd. 2, bearb. von dems. und Lucia Faedo, Mailand 1986, S. 5-36.
  - 18 Vgl. Kat. Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums: Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barock, Bd. 1: Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Wachs, 2. Aufl., bearb. von Frida Schottmüller, Berlin/Leipzig 1933, S. 171-172, Inv.-Nr. 264 mit Abb., Verzeichnis der im Flakturm Friedrichshain verlorengegangenen Bildwerke der Skulpturen-Abteilung, in: *Berliner Museen, Berichte aus den ehem. Preußischen Kunstsammlungen*, N.F., Jg. 3, 1953, H. 1 und 2, S. 10-24, hier S. 16, Nr. 264 und Bode, Die Italienischen Skulpturen der Renaissance in den Königlichen Museen zu Berlin, I: Die Marmorstatue Johannes des Täufers von Michelangelo, in: *Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen*, Bd. 2, 1881, S. 69-78.
  - 19 Vgl. Paola Barocchi und Giovanna Gaeta Bertelà, La fortuna di Donatello nel Museo Nazionale del Bargello und Niccolò da Uzzano, in: *Kat. Omaggio a Donatello 1386-1986, Donatello e la storia del Museo*, a cura di Paola Barocchi u.a., Museo Nazionale del Bargello, Florenz 1985, S. 77-121, hier S. 97 und S. 246-257 sowie Abb. 86-89.
  - 20 Bode an Capponi am 1. Mai 1878 aus Berlin, in den Akten der Galleria delle Statue, *Archivo Galleria degli Uffizi*, Florenz, zitiert in ebd., S. 97, Fußnote 90.
  - 21 Vgl. Bodes Bericht vom 26.6.1881 aus München, Julius Meyers Stellungnahme vom 28.6.1881 und den Antrag des Generaldirektors Richard Schöne bei Kultusminister Gustav von Goßlar vom 30.6.1881, ZA/SMB-PK, SKS 21 (Acta betr. die Erwerbung von Skulpturen und Gipsabgüssen des Mittelalters und der Renaissance, Bd. 2), *Journal*-Nr. 1511/81 und ad 1511/81.
  - 22 Bardini an Bode am 11.7.1881, ZA/SMB-PK, Nachlaß Bode 180.
  - 23 Vgl. auch Bodes Telegramm an Schöne vom 2.7.1881 aus Frankfurt: »Zahlung leider überflüssig. Bayersdorfer telegraphiert, daß Italienische Regierung Büste durch Verkaufsrat erworben.« ZA/SMB-PK, SKS 21, *Journal*-Nr. 1553/81.
  - 24 Vgl. Kat. Donatello, Florenz 1985, S. 247 und Bode 1930, Bd. 1, S. 131. – Von Bayersdorfer und Capponi gibt es keine Briefe an Bode in dessen Nachlaß, ZA/SMB-PK.
  - 25 Wilhelm Bode, Stefano Bardino, in: *Kunst-*

- chronik und Kunstmarkt, Wochenschrift für Kenner und Sammler, Jg. 58, N.F. XXXIV, Nr. 1 vom 6. Okt. 1922, S. 7-9, bes. S. 8 (vgl. auch Wilhelm Bode, Stefano Bardini, in: *L'Antiquario*, Jg. X, Nr. 1-2, 1923, S. 2-7).
- 26 Zu Spitzer vgl. vor allem Kat. La Collection Spitzer, *Antiquité, Moyen-Age, Renaissance*, bearb. unter der Leitung von Frédéric Spitzer, eingel. von Eugène Müntz, 6 Bde., Paris 1890-92 (geht zurück auf eine umfangreiche, seit 1881 erschienene Artikelfolge in der *Gazette des Beaux-Arts*), Edmond Bonnaffé, *Le Musée Spitzer*, Paris 1890 und Etienne Coche de la Ferté, *Un grand bourgeois amateur du XIXe siècle* [Frédéric Spitzer], in: *L'Oeil*, Nr. 31/32, Sommer 1957, S. 20-25.
- 27 Gian Giacomo Poldi-Pezzoli in Mailand, Richard Wallace in London, Edmond Foulc in Paris, Albert Figdor in Wien u. a. m.
- 28 Wilhelm Bode, *La Sculpture: Pierre, Marbre, Terre cuite, Bronze*, in: Kat. Spitzer, Bd. 4, Paris 1892, S. 89-122. Spitzer war mit Bodes Arbeit sehr zufrieden, wie seinem Brief an Bode vom 2.8.1886 aus Paris zu entnehmen ist, in dem er auf einige gedruckte Probeblätter reagierte (ZA/SMB-PK, Nachlaß Bode 4733). Weitere Briefe Spitzers sind im Nachlaß Bode, ZA/SMB-PK nicht vorhanden.
- 29 Zu Colnaghi vgl. vor allem Elfrida Manning und J. Byam Shaw, *Colnaghi's 1760-1960*, London 1960.
- 30 Davon zeugen auch die im Nachlaß Bode aufbewahrten Briefe der Firma Colnaghi aus den Jahren 1887-1912, insofern als sie von verschiedenen Angeboten und Zusagen handeln sowie aus Rechnungen bestehen (ZA/SMB-PK, Nachlaß Bode 5792).
- 31 Dieser Firnis wurde 1985 wieder entfernt, wie der Dokumentation auf der Rembrandt-Ausstellung im Alten Museum, Berlin 1991 zu entnehmen war.
- 32 Vgl. Von einem Deutschen [Julius Langbehn], *Rembrandt als Erzieher*, Leipzig 1890 und Wilhelm Bode, *Rembrandt als Erzieher von einem Deutschen*, in: *Preußische Jahrbücher*, Jg. 65, H. 3, März 1890, S. 301-314.
- 33 Vgl. Martin Warnke, *Ein Bild findet seinen Schöpfer*, Wilhelm von Bode und »Der Mann mit dem Goldhelm«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9.10.1985, S. 33.
- 34 Wilhelm Bode, *Das Kabinett Simon; Die Stiftung der Herrn James Simon im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin*, in: *Kunst und Künstler*, Jg. 3, H. 2 vom Nov. 1904, S. 61-70, hier S. 61.
- 35 Über die amerikanische »Kaufwut« hat sich Bode mehrfach mokiert, vgl. u. a. *Die amerikanische Konkurrenz im Kunsthandel und ihre Gefahr für Europa*, in: *Kunst und Künstler*, Jg. 1, H. 1 vom Okt. 1902, S. 5-12, *Die amerikanische Gefahr im Kunsthandel*, in: *Kunst und Künstler*, Jg. 5, H. 1 vom Okt. 1906, S. 3-6 und *Paris und London unter dem Gestirn der amerikanischen Kaufwut*, in: *Der Cicerone*, Jg. 1, H. 14 vom Juli 1909, S. 441-443.
- 36 Hierbei beziehe ich mich auf die Briefe von Oscar und Julie Hainauer an Bode aus den Jahren 1883-1893 und 1893-1924, ZA/SMB-PK, Nachlaß Bode 1818 und 1819 sowie vor allem auf Bode/Dohme 1883, S. 130-138, Kat. Die Sammlung Oscar Hainauer, hg. mit Fachgenossen von Wilhelm Bode, Berlin 1897 (bes. Vorwort von Bode, S. 1-7), Nossig 1903, bes. S. 2160 und Abb. 8, Bode, *Die Sammlung Hainauer und ihr Verkauf nach England*, in: *Vossische Zeitung*, 13.7.1906, Morgenausgabe und Donath 1929, S. 253-256. – Bodes Beschreibungen der Sammlung Hainauer dürften im Großen und Ganzen zutreffen. Auf jeden Fall bestätigt dies indirekt Julie Hainauer in ihrem Brief an Bode vom 15.7.1906, in dem sie dessen Artikel in der *Vossischen Zeitung* vom 13.7.1906 wegen seiner Feinfühligkeit lobt, Brief im ZA/SMB-PK, Nachlaß Bode 1818; auch Bodes Katalog von 1897 nahm sie sehr positiv auf (vgl. Brief vom 13.8.1896, ebd.).
- 37 Nach Bode, Vorwort in Kat. Hainauer, Berlin 1897, S. 5 im Jahre 1879 bei Bardini gekauft; gemeint ist wohl Antonio Rossellino's Madonnenrelief oder Knabenbüste, die Hainauer laut dem beschreibenden Verzeichnis in eben diesem Katalog im Jahre 1877 von Conte Cosimo Alessandri in Florenz erworben hat (ebd., S. 61, Nr. 4 bzw. 6). Nimmt man diese beiden Informationen zusammen, so war offensichtlich Bardini auch in diesem Fall als Unterhändler tätig.
- 38 Vgl. vor allem Oscar Hainauers Brief an Bode vom 19.3.1883, ZA/SMB-PK, Nach-

- laß Bode 1819.
- 39 Vgl. vor allem Julie Hainauers Briefe an Bode vom 25.6., 3.7., 8.7., 12.7. und 15.7.1906, ZA/SMB-PK, Nachlaß Bode 1818. Verschiedene Briefe der vorangegangenen Jahre handeln von dem seit 1897 existierenden Verkaufsabsichten; zu Julie Hainauers Motiven vgl. besonders die Briefe vom 23.7.1902 und 25.4.1904, ebd.
- 40 Zu Huldshinsky vgl. dessen Briefe an Bode aus den Jahren 1892-1920, ZA/SMB-PK, Nachlaß Bode 2172 sowie vor allem Kat. Die Sammlung Oscar Huldshinsky, hg. von Wilhelm Bode, Berlin 1908, Max J. Friedländer, Die Sammlung Oscar Huldshinsky, in: Der Cicerone, Jg. XX, 1928, H. 1, S. 1-7, Verst.-Kat. Die Sammlung Oscar Huldshinsky, bearb. von Ernst Bange, Hans Huth, Jacob Rosenberg und Grete Ring, Cassirer & Helbing, Berlin 10./11. Mai 1928, ohne Verf., Die Sammlung Huldshinsky, Zur bevorstehenden Versteigerung in Berlin, in: Der Kunstwanderer, Jg. 9, 1./2. April-Heft 1928, S. 347 und Donath 1929, S. 295.
- 41 Maße nach Huldshinskys Brief an Bode vom 25.5[?] 1904, ZA/SMB-PK, Nachlaß Bode 2172.
- 42 Das Herrenzimmer beispielsweise war auch beim übrigen Bürgertum häufig im Stile der Renaissance gestaltet, vgl. dazu Anke Hufschmidt, »Zwischen Luxus- und Schundware«, Überlegungen zur bürgerlichen Wohnung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Ausst.-Kat. Renaissance der Renaissance, Ein bürgerlicher Kunststil im 19. Jahrhundert, hg. im Auftrage des Zweckverbands Weserrenaissance-Museum Schloß Brake von G. Ulrich Großmann und Petra Krutisch, Aufsatzband, Berlin/München 1992, S. 95-111.
- 43 Huldshinsky an Bode am 24.2.1892, ZA/SMB-PK, Nachlaß Bode 2172.
- 44 Vgl. Huldshinsky an Bode am 16.1.1893: »Von Mittelmäßigem habe ich bald genug, ich möchte jetzt doch an feinere Sachen hergehen.«, ebd.
- 45 Huldshinsky an Bode am 4.4.1892, ebd.
- 46 Huldshinsky an Bode am 18.5.1892, ebd.
- 47 So schrieb Huldshinsky etwa am 24.10.1892 an Bode: »Aus Florenz sind mir heute 2 Kisten von der Bahn avisiert worden, die wohl die Schätze enthalten, welche Sie so gütig waren, für mich einzukaufen.«, ebd.
- 48 Huldshinsky an Bode am 4.3.1896, ebd.; vgl. auch den Brief vom 14.6.1906, ebd.
- 49 Huldshinsky an Bode am 8.9.1896, ebd.
- 50 Zu Eduard Simon vgl. dessen Briefe an Bode aus den Jahren 1903-1927, ZA/SMB-PK, Nachlaß Bode 4621 sowie vor allem Walter Curt Behrendt, Alfred Messel, Berlin 1911, bes. Abb. S. 55-69, Verst.-Kat. Die Sammlung Dr. Eduard Simon, Berlin, eingel. von Max J. Friedländer, verzeichnet von dems., Ernst F. Bange, Frida Schottmüller, Ernst Kühnel und D.F. Foerster, 2 Bde., Cassirer & Helbing, Berlin 10./11. Okt. 1929, ohne Verf., Die Sammlung Eduard Simon, Zur Auktion bei Cassirer-Helbing in Berlin, in: Der Kunstwanderer, Jg. 11, 1./2. Sept.-Heft 1929, S. 22-25, Frida Schottmüller, Bildwerke und Ausstattungstücke der Sammlung Eduard Simon, in: Der Cicerone, Jg. XXI, 1929, H. 17, S. 489-496, P. Wescher, Die Gemälde der Sammlung Eduard Simon, Berlin, in: Pantheon, Bd. 4, 1929, S. 444-451 und Donath 1929, S. 287-288.
- 51 Eduard Simon an Bode am 20.3.1914, ZA/SMB-PK, Nachlaß Bode 4621.
- 52 Friedländer in Verst.-Kat. Eduard Simon, Berlin 1929, Bd. 1, S. 13.
- 53 Zu James Simon vgl. dessen Briefe an Bode aus den Jahren 1885-1927, ZA/SMB-PK, Nachlaß Bode 4626 sowie vor allem Wilhelm Bode, Deutsche Sammler. II. Die Sammlung James Simon in Berlin, in: Die Woche, Moderne Illustrierte Zeitschrift, Jg. 6, Nr. 5 vom 6. Febr. 1904, S. 260-263 und ders., Das Kabinett Simon; Die Stiftung der Herrn James Simon im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin, in: Kunst und Künstler, Jg. 3, H. 2 vom 7. Nov. 1904, S. 61-70, Verst.-Kat. Collection Dr. James Simon de Berlin, Frederik Muller, Amsterdam 25./26. Okt. 1927, Donath 1929, S. 291-293 sowie vor allem Ernst Feder, James Simon, Industrialist, Art Collector, Philanthropist, in: Leo Baeck Year Book, Jg. X, 1965, S. 3-23, Ulrich Steinmann, Gründer und Förderer des Berliner Völkerkunde-Museums, [...] – James Simon, in: Forschungen und Berichte, Jg. 9, 1967, S. 71-112, hier S. 93-112, Cella-Margaretha Giradet, James Simon, in: Jahrbuch Preußischer

- Kulturbesitz, Bd. 19, 1982, S. 77-98 und Giradet 1993.
- 54 Bode 1904 (Das Kabinett Simon), S. 70.
- 55 James Simon an Bode am 26.3.1885, ZA/SMB-PK, Nachlaß Bode 4626.
- 56 James Simon an Bode am 2.10.1904, Brieffragment, ebd.
- 57 Bode 1904 (Das Kabinett Simon), S. 61.
- 58 Auf die Sammler bezogen unterschied Gaetgens 1992, S. 18 zwischen dem passionierten und dem repräsentativen.
- 59 Vgl. Reitlinger 1982, bes. Bd. 1, S. 108-142 und Bd. 2, S. 592-608. Die genauen Beweggründe der Kunsthändler sind aufgrund der schlechten Quellenlage nach wie vor nur sehr schwer zu ermitteln.
- 60 Daß Grimms Künstlerbiographien zu Bildungsromanen gerieten, bemerkte jüngst Wilhelm Schlink in seiner anschaulichen Darstellung des gründerzeitlichen »Kunsthäusliches«: »Kunst ist dazu da, um geselligen Kreisen das gähnende Ungeheuer, die Zeit, zu töten ...«, *Bildende Kunst im Lebenshaushalt der Gründerzeit*, in: *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert*, Teil III: *Lebensführung und ständische Vergesellschaftung*, hg. von M. Rainer Lepsius, Stuttgart 1992, S. 65-81, hier S. 71.
- 61 Zum Problembereich der Renaissance-Rezeption im späten 19. Jahrhundert vgl. u.a. Renaissance und Renaissancismus von Jacob Burckhardt bis Thomas Mann, hg. von August Buck, Tübingen 1990 (Reihe der Villa Vigoni Bd. 4).
- 62 Zum Kaiser Friedrich-Museums-Verein vgl. die Überblicke u.a. von Peter Bloch, *Der Kaiser Friedrich-Museums-Verein*, in: *Orangerie 82, Deutscher Kunsthandel im Schloß Charlottenburg*, Berlin 1982, S. 26-28 und *Ausst.-Kat. Sammler, Stifter und Museen, Mäzenatentum 1897-1987, Ausgewählte Gemälde und Skulpturen*, Kaiser Friedrich-Museums-Verein, eingeleitet von Peter Bloch und Anna von Schoenebeck, Berlin 1987. Auch die Rolle der kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin wäre noch genauer zu untersuchen, vgl. bislang Reiner Hausherr, *Rückblick auf Hundert Jahre Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin*, in: *Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin*, N.F., H. 34/35, Okt. 1985 - Mai 1987, S. 31-38.
- 63 Vgl. Gaetgens 1992, S. 34-35. Insgesamt gesehen scheint Gaetgens das Kaiser Friedrich-Museum jedoch etwas zu sehr als monarchische Institution zu sehen. Zur Architektur der Museumsinsel insgesamt ist grundlegend Renate Petras, *Die Bauten der Berliner Museumsinsel*, Berlin 1987.

## Abbildungsnachweis

Abb. 1: Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz; Abb. 2, 4, 5, 12: aus Das Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin, erläutert in Gemeinschaft mit Adolph Goldschmidt, Ludwig Justi und Paul Schubring von Paul Clemen, Leipzig 1904 (= Sonderdruck aus der Zeitschrift für bildende Kunst), S. 8, 57, 30 und 18; Abb. 3: aus Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz, veranstaltet von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft vom 20. Mai bis 3. Juli 1898, hg. im Auftrage ders. von Wilhelm Bode, Berlin 1899, Tafel LV; Abb. 6: aus *Il Museo Bardini a Firenze*, Bd. 1, bearb. von Fiorenza Scalia und Cristina De Benedictis, Mailand 1984, S. 103; Abb. 7: aus Etienne Coche de la Ferté, *Un grand bourgeois amateur*

du XIXe siècle [Frédéric Spitzer], in: *L'Oeil*, Nr. 31/32, Sommer 1957, S. 20-25, hier S. 20; Abb. 8: aus Alfred Nossig, *Deutsche Sammler*. I. Berlin, in: *Die Woche*, Jg. 5, Nr. 48 vom 28. Nov. 1903, S. 2156-2161, hier S. 2159; Abb. 9: aus *Kat. Die Sammlung Oscar Huldshinsky*, hg. von Wilhelm Bode, Berlin 1908, S. 3; Abb. 10: aus *Verst.-Kat. Die Sammlung Dr. Eduard Simon*, Berlin, eingel. von Max J. Friedländer, verzeichnet von dems., Ernst F. Bange, Frida Schottmüller, Ernst Kühnel und C.F. Foerster, 2 Bde., Cassirer & Helbing, Berlin 10./11. Okt. 1929, Bd. 1 vor S. 13; Abb. 11: aus Wilhelm Bode, *Deutsche Sammler*. II. *Die Sammlung James Simon in Berlin*, in: *Die Woche, Moderne Illustrierte Zeitschrift*, Jg. 6, Nr. 5 vom 6. Febr. 1904, S. 260-263, hier S. 260