

Museumsgeschichte

Ethisch fragwürdig, institutionell erfolgreich: Wilhelm Bode und sein Netzwerk

Joanna Smalcerz (Hg.)

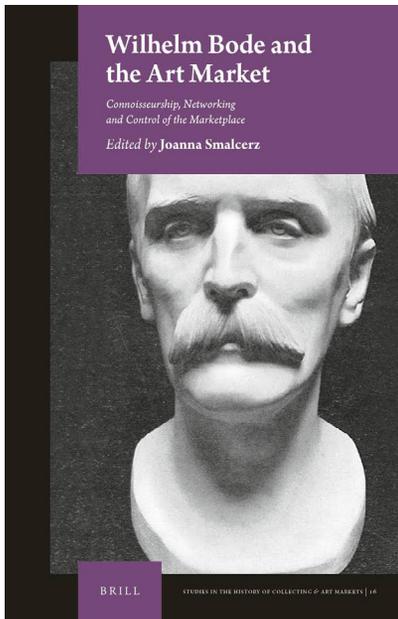
Wilhelm Bode and the Art Market. Connoisseurship, Networking and Control of the Marketplace (Studies in the History of Collecting & Art Markets, Bd. 16). Leiden/Boston, Brill 2023. 292 S., 61 Farbabb. ISBN 978-90-04-52190-2. E-Book (PDF): ISBN 978-90-04-53245-8. 144,45 €

Dr. Andrea Meyer

Institut für Kunstwissenschaft und Historische Urbanistik
Technische Universität Berlin
andrea.meyer@tu-berlin.de

Ethisch fragwürdig, institutionell erfolgreich: Wilhelm Bode und sein Netzwerk

Andrea Meyer



Die Schwarzweißfotografie einer von Adolf Hildebrand geschaffenen Marmorbüste von Wilhelm Bode schmückt den Buchdeckel des knapp 300 Seiten starken Sammelbands *Wilhelm Bode and the Art Market. Connoisseurship, Networking and Control of the Marketplace*. Das markante Gesicht, der zeittypische Schnurrbart und der in die Ferne gerichtete Blick aus tiefliegenden Augen geben bei aller Formabstraktion Bodes wilhelminische Physiognomie zu erkennen. Bereits im Sommer 1902, anlässlich der Aufstellung der Büste in der Straßburger Gemäldegalerie, die Bode selbst eingerichtet hatte, war die Fotografie in Band 17 der populären Zeitschrift *Kunst für Alle* auf Seite 398 veröffentlicht worden. | **Abb. 1** | Der Begleitkommentar schloss mit den Worten: „Hildebrands

Bode-Büste giebt uns das Dauernde des Mannes, seinen Wesensinhalt: Den Organisator mit den weitdringenden Augen, die das Feld sicher beherrschen.“ (E.P., o.T., in: *Kunst für Alle* 17, 1902, 399)

Keine ungeteilte Anerkennung

Deutlicher ließe sich die übermächtige Rolle des damaligen Leiters der Skulpturenabteilung und der Gemäldegalerie in Berlin für die Kultur- und Museumspolitik des Kaiserreichs kaum ausdrücken. Als Kunsthistoriker machte Bode die italienische Renaissancekunst und die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts zu seinen Spezialgebieten und publizierte umfänglich zu Künstlern dieser Epochen. Als Museumsmann trieb er die Expansion der Berliner Sammlungen seit 1872 wie kein anderer voran, gründete neue Abteilungen oder gar eigene Häuser in und außerhalb der Reichshauptstadt, führte innovative Inszenierungsstrategien in den Schauräumen ein und wusste Privatsammler aufs Engste an sich zu binden. Keineswegs aber stieß sein vielfältiges Wirken auf ungeteilte Bewunderung. An seinem Einfluss auf die Berufungen von Direktoren an Museen und Kunstakademien etwa, den er vor allem seit seinem Aufstieg zum Generaldirektor in Berlin im Jahr 1905 ausübte, nahm eine jüngere Generation von Museumsbeamten Anstoß (vgl. Andrea Meyer, *Kämpfe um die Professionalisierung des Museums. Karl Koetschau, die Museumskunde und der Deutsche Museumsbund 1905–1939*, Bielefeld 2021, 64–66). Noch vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs kochte die Kritik an seinen Fehleinschätzungen im Streit um eine Wachsbüste hoch, um die *Flora*, | **Abb. 2** | die Bode als Werk von Leonardo da Vinci erworben hatte, derweil andere

Experten sie für ein Werk des Bildhauers Richard Cockle Lucas aus der Mitte des 19. Jahrhunderts hielten (vgl. z.B. Ulrike Wolff-Thomsen, *Die Wachsüste einer Flora in der Berliner Skulpturensammlung und das System Wilhelm Bode. Leonardo da Vinci oder Richard Cockle Lucas?*, Kiel 2006). Zusehends beanstandet wurde überdies Bodes Verflechtung mit dem Kunsthandel, die sich an seinen Echtheitsbescheinigungen und Vorworten für Auktionskataloge festmachen ließ (vgl. Meyer 2021, 65).

Eben diese Verflechtung macht Bode für die internationale Kunstmarktforschung interessant, der auch Smalcerz' Sammelband zuzuordnen ist. Er schließt an Studien an, die Bodes Karriere seit Mitte der 1990er aus museumswissenschaftlicher, kunst-, kultur- und sozialhistorischer Perspektive zunehmend kritisch ausgeleuchtet und dabei entweder am Rande auf seine Manöver auf dem Kunstmarkt verwiesen oder seine Beziehungen zu prominenten Händlern wie Joseph Duveen, Stefano Bardini oder Paul & Dominic Colnaghi ins Zentrum gerückt haben (vgl. den Forschungsstand von Smalcerz, Introduction: The Entanglement of Art Historical Scholarship, Connoisseurship and the Art Trade in the Late Nineteenth Century, 5f.; Catherine B. Scallen, Authority and Expertise in the Old Master Market: Bode and Duveen, in: Susanne Avery-Quash und Barbara Pezzini [Hg.], *Old Masters Worldwide: Markets, Movements and Museums 1789–1939*, London/New York 2020, 147–160; Lynn Catterson, Duped or duplicitous? Bode, Bardini and the many madonnas of South Kensington, in: *Journal of the history of collections* 33, 2021, 70–92; Bernd Wolfgang Lindemann, Colnaghi, Bode and the Berlin Museum (not forgetting Friedländer), in: Jeremy Howard [Hg.], *Colnaghi, established 1760*, London 2010, 20–25).

Erfolgreiches Networking

Ausgangspunkt für den Band war eine von Smalcerz 2018 in Bern organisierte Tagung, von deren Programm sich die vorliegende Veröffentlichung zugunsten der Berücksichtigung von weniger namhaften Akteuren und vermeintlich peripheren Schauplätzen

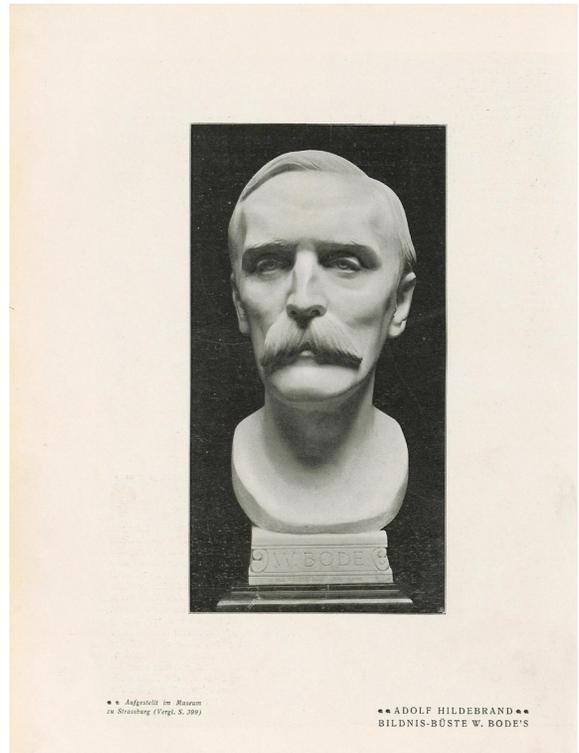


Abb. 1 | Adolf Hildebrand, Bildnisbüste Wilhelm Bodes. Fotografie, in: *Die Kunst für alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur* 17 (1902), S. 398 ↗

des damaligen Kunstbetriebs unterscheidet. Ziel des Bandes ist es nämlich, so die Herausgeberin einleitend, das ausgedehnte soziale und professionelle Netzwerk, das Bode mit unzähligen Sammlern, Händlern, Kunstkritikern und -experten knüpfte, möglichst lückenlos zu rekonstruieren, um so zu einem besseren Verständnis der Kanonisierungsprozesse in der Kunstgeschichte um 1900 beizutragen (Smalcerz, Introduction, 2–12).

Die insgesamt neun, auf vier Kapitel verteilten Beiträge gründen in Vorarbeiten in der Kunstmarkt-, Sammlungs- und Institutionsgeschichte, die von Dissertations- bis hin zu breiter angelegten Forschungsprojekten reichen, teils mit, teils ohne Bode als Bezugsfigur. Die Autorinnen und Autoren gehören unterschiedlichen Generationen an, darüber hinaus sind sie im Universitäts-, Museums- und Auktionswesen tätig, womit eine dem Thema angemessene multi-



Abb. 2 | Richard Cockle Lucas (?) oder Leonardo da Vinci (?), Flora. Wachsbüste, 67 × 44 × 37 cm. Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Ident. Nr. 5951 [↗](#)

perspektivische Herangehensweise gegeben ist. Ihre Argumentation stützen sie in hohem Maße auf unveröffentlichtes Quellenmaterial. Einen wahren Fundus für die Erschließung von Bodes Netzwerk bietet sein umfangreicher, nur in Ansätzen erschlossener Nachlass im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin (Findbuch Nachlass Wilhelm von Bode, 1860–1933 [↗](#)). Weitere Archivbestände, die von Kunsthandelsfirmen wie Colnaghi oder Duveen Brothers, von Sammlern wie Henry Clay Frick und Fürst Johann II. von Liechtenstein oder Kunsthistorikern wie Jean Paul Richter überliefert sind, wurden ebenfalls konsultiert. An aktuelle Diskurse zu Wissensproduktion und Archivtheorie schließen Beiträge an, in denen grundsätzlich auf die Un-Ordnung der Archive, ihre Lückenhaftigkeit, aber auch auf die Unverzichtbarkeit von Archivalien als Korrektiv für Selbstdarstellungen eingegangen wird, wie es bei Martin Gaier über den Austausch von Insiderinformationen zwischen dem Kunsthistoriker Gustav Ludwig und Bode oder bei

M. J. Ripps zu Bodes Jagd auf niederländische Meister auf dem Londoner Markt der Fall ist.

Ripps' Beitrag *Wilhelm Bode and his Loyal Lieutenants: The Trade in Dutch Pictures, 1879–1914*, der das erste Kapitel zur wechselseitigen Abhängigkeit von Marktmacht und kennerschaftlicher Expertise eröffnet, richtet den Fokus auf ein Netzwerk, über das Bode unter anderem Schlüsselwerke von Rembrandt und Vermeer für die Berliner Gemäldegalerie sicherte. Dank der akribischen Auswertung von Bodes Reise-notizen, Kalendereinträgen und den an ihn gerichteten Briefen arbeitet Ripps heraus, wie die Londoner Mittelsmänner, allen voran John Charles Robinson und William McKay von P. & D. Colnaghi, über die Umgehung öffentlicher Auktionen oder den diskreten Tausch von Werken aus privatem Kunstbesitz sowohl Käufer als auch Konkurrenten austricksten und sich über die Interessen nationaler Museen hinwegsetzten, um die begehrte Ware unter Marktpreis an Bode zu verkaufen. Selbstlos handelten sie freilich nicht. Vielmehr erwiesen sich die engen Kontakte zum Berliner Museumsmann, dessen Ruf als Autorität sich nicht zuletzt infolge seiner Besichtigungstouren zu Landsitzen des verarmenden Adels und den Auktions- und Handelshäusern in London gefestigt hatte, langfristig von Vorteil für ihr Geschäft.

Schiebereien und Kanonkonstitution

In den Beiträgen von Catherine B. Scallen und Esmée Quodbach steht ebenfalls der wissenschaftlich-kommerzielle Umgang mit niederländischen Meistern im Zentrum, wobei Scallen sich Bodes Beziehung zu dem Kunsthändler Charles Sedelmeyer widmet, Quodbach hingegen der Künstlerrezeption und Kanonstiftung am Beispiel Vermeers nachgeht. Bodes bekannte und bisweilen problematische Strategie, die sich in Ripps' Verweisen andeutet, Ankäufe in Ermangelung öffentlicher Gelder über Privatsammler (vor-)finanzieren zu lassen, werden in den von Scallen herangezogenen Schreiben Sedelmeyers an Bode noch besser greifbar. Denn Sedelmeyer setzte seinen deutschen Kunden zu Anfang der 1880er Jahre sichtlich unter Druck, ausstehende Zahlungen zügig zu begleichen,

indem er beispielsweise weitere potentielle Käufer ins Spiel brachte, wohl wissend, dass Bode Gemälde wie *Josef und das Weib des Potiphar* von Rembrandt (1655, Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin) | **Abb. 3** | unter allen Umständen nach Berlin holen wollte. Im Licht der frühen Kooperation deutet Scallen Bodes Werkverzeichnis von Rembrandt, dessen acht Bände Sedelmeyer zwischen 1897 und 1906 herausgab, als Zeugnis ihrer Komplizenschaft, da Bode an der Authentizität zweifelhafter Arbeiten festhielt, die vormals durch die Hand des Kunsthändlers gegangen waren.

In Quodbachs Auseinandersetzung mit der bislang unbeachteten Schlüsselrolle, die Bode für den Wettlauf um Gemälde Vermeers dies- und jenseits des Atlantiks spielte, ist Sedelmeyer ebenfalls eine entscheidende Figur. Die Autorin weist nach, dass Sammler wie Rodolphe Kann, Alfred Beit und James



| **Abb. 3** | Rembrandt, *Joseph und Potiphars Frau*, 1655. Öl/Lw., 113,5 × 90 cm. Berlin, Gemäldegalerie, Ident. Nr. 828H. Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie / Christoph Schmidt, Public Domain Mark 1.0 [↗](#)

Simon, die Bode beriet, ihre Vermeer-Gemälde alle- samt über Sedelmeyer bezogen. Mitunter brachten sie Werke wie *Schlafendes Mädchen* (um 1656–57, New York, The Metropolitan Museum of Art) oder *Dame und Dienstmagd* (um 1664–67, New York, The Frick Collection) in ihren Besitz, die Bode zunächst zu erwerben beabsichtigte, den Kauf dann jedoch wegen des schlechten konservatorischen Zustands ablehnte. Doch gerieten auch offensichtliche Fäl- schungen, deren Echtheit Bode wider besseres Wis- sen bescheinigte, nach Übersee, beispielsweise über Duveen an Andrew W. Mellon. Wie Quodbach vermu- tet, gab Bode aus Loyalität gegenüber Duveen, der ihm in den wirtschaftlichen Krisenjahren der frühen Weimarer Republik unter die Arme gegriffen hatte, *Das lächelnde Mädchen* (um 1925, Washington D.C., National Gallery of Art) als Studie des Künstlers aus.

| **Abb. 4** |

Mit Blick auf den Kunstmarkt Italiens zeichnen auch die Beiträge von Michela Zurla und Patrizia Cappellini im zweiten Kapitel das Bild Bodes als eines versierten Taktikers, von dessen Erwerbungen seine Geschäfts- partner in Genua und Florenz mindestens ebenso profitierten wie die Berliner Museen, insbesondere das 1904 eröffnete Kaiser-Friedrich-Museum. Wenngleich Bodes Annäherung an die Genueser Bildhau- rei im Zeichen von Jacob Burckhardts *Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens* (Basel 1855) stand, wie Zurla beobachtet, ließen sich zielgerichtete Ankäufe aus den Privatsammlungen vor Ort nur durch Mittelsmänner realisieren. Diese lieferten ihm Informationen zu Besitzern, die sich von einzelnen Werken oder ihren Sammlungen tren- nen wollten, und entsandten gemeinsam mit Bode Agenten bzw. Kommissionäre zu Auktionen, so dass der Museumsmann anonym die dort angebotenen Kunstwerke zu günstigeren Kursen erwerben konnte. Anlässlich der Versteigerung der Sammlung des Bild- hauerers Santo Varni im Jahr 1887 spannte Bode neben Stefano Bardinis Mitarbeiter sogar einen zweiten Händler ein, der die Aktivitäten seines Kollegen beob- achten sollte. Dass sich die engen, komplizierten Beziehungen zwischen Bode und den italienischen



| Abb. 4 | Nach Vermeer, Das lächelnde Mädchen, um 1665. Washington D.C., National Gallery of Art [↗](#)

Akteuren in jenen Jahren mit voller Kraft entfalteten, in denen erste rechtliche Maßnahmen zum Schutz nationalen Kulturerbes im Land ergriffen wurden, führt Cappellini dabei deutlich vor Augen. Verkürzt wäre es indes, wollte man Bodes Agieren ausschließlich aus der Perspektive einer Verlustgeschichte, nicht aber, wie sie anregt, als Teil eines liberalen Systems deuten, in dem Privatleute selbst über den Verkauf ihres Kunstbesitzes entschieden.

Sammler, Kunstexperten, Doppellagerer

Von der Bestimmtheit, mit der diese ihre Interessen verfolgten, vermittelt Fulvia Zaninellis Beitrag zu Pietro Forestini und Achille Chiesa im dritten Kapitel, *Art Advisory and Strategic Relationships with Collectors*, einen lebendigen Eindruck. Sie zitiert ausgiebig aus den Briefen der beiden Unternehmer an Bode und veröffentlicht zudem erstmals Transkriptionen von

knapp 20 Schreiben aus dem Nachlass in ihrem Anhang. Ihr wirtschaftstheoretischer Ansatz dagegen trägt nicht unbedingt zu einem besseren Verständnis von Bodes Erfolgen in Italien bei. Der nächste Beitrag ist Adalbert von Lanna gewidmet, einem Geschäftsmann aus Böhmen, mit dem Bode in den 1880ern und 1890ern in Austausch stand. Michaela Watrelot charakterisiert Lanna als umtriebigen, regional bestens vernetzten Mäzen, dessen Engagement als Privatsammler und in Vereinen wie der *Gesellschaft patriotischer Freunde der Kunst* unter anderem in die Etablierung von Gemäldegalerie und Kunstgewerbemuseum im Prager Rudolfinum im Jahr 1885 mündete. Wie sie anhand der Korrespondenz zwischen Lanna und Bode nachzeichnet, war letzterer dem böhmischen Unternehmer und der Gesellschaft patriotischer Freunde bei Erwerbungen geeigneter Werke und deren Konservierung behilflich, vermittelte künftige Förderer wie Johann II., Fürst von Liechtenstein, und steuerte Zuschreibungen und Künstlerbiographien zum Katalog der Gemäldegalerie bei – obschon keinerlei Gegenleistung zu erwarten war. Bodes Einsatz wurde dennoch belohnt: Lanna ließ sich von ihm überzeugen, seine Privatsammlung postum in Berlin bei Helbig/Cassirer versteigern zu lassen, so dass Bode im Jahr 1911 mehrere Lose für sein Museum sichern konnte.

Unter der Überschrift *Bode's Double Game* schließt der Band mit Beiträgen von Martin Gaier sowie Sebastian Dohe und Malve Anna Falk. Mit Gaiers Ausführungen zur Zusammenarbeit von Bode mit dem Kunsthistoriker und Fotografen Gustav Ludwig, der sich in Venedig niedergelassen hatte, rücken erneut die unwirksamen Bemühungen um den Kulturgutschutz seitens des italienischen Staates ins Blickfeld. Gleichwohl bereichert Gaier die Diskussion um neue Facetten, indem er etwa die seinerzeit übliche Misogynie von Kunstgelehrten und ihre Eitelkeiten streift, die den Wettbewerb um Alte Meister prägten. Im Kontext der zahlreichen Artikel in der Tages- und Fachpresse, in denen Bode um 1900 Konkurrenten wie Bernard Berenson der heimlichen Geschäftemacherei mit italienischen Meistern bezichtigte, analy-

siert Gaier die unbemerkte Ausfuhr von Giovanni Bellinis *Auferstehung Christi* (1475–79, Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin) aus dem Privatbesitz des Conte Roncalli aus Bergamo, die der Berliner Sammlungsleiter mit Hilfe des naiven Ludwig einfädelte. Von zeitgenössischen Kennern für ein Altarbild anderer Renaissancekünstler gehalten, gingen Bode und Ludwig mit ihrer Zuschreibung an Bellini erst nach Ankunft des Werks in Berlin an die Öffentlichkeit.

Ähnlich skrupellos verhielt sich Bode in Oldenburg, wie Dohe und Falk in ihrer fesselnden Rekonstruktion der Geschichte der Großherzoglichen Gemäldegalerie herausarbeiten. Zu deren Reputation hatte Bode maßgeblich beigetragen, als er 1888 den ersten illustrierten Bestandskatalog auf Höhe des damaligen Forschungsstands veröffentlichte. Gute 30 Jahre später übernahm Bode jedoch eine aktive Rolle im Zuge der Auflösung der Sammlung. Nach der Abdankung Großherzog Friedrich Augusts während der Novemberrevolution waren die Verhandlungen mit der Landesregierung über den Erhalt der Galerie für Oldenburg gescheitert. Friedrich August führte etwa ein Drittel des Bestands in sein niederländisches Exil aus, den er über das von Anton W. M. Mensing geleitete Auktionshaus verkaufen ließ. Obwohl Bode zwischen 1917 und 1919 an den Vorbereitungen eines Verzeichnisses mitgewirkt hatte, das die Abwanderung „national wertvoller Gemälde“ ins Ausland verhindern sollte (vgl. Maria Obenaus, *Für die Nation gesichert? Das „Verzeichnis der national wertvollen Kunstwerke“: Entstehung, Etablierung und Instrumentalisierung 1919–1945*, Berlin/Boston 2016, 56–59), und den Verlust der Oldenburger Sammlung explizit beklagte, erstellte er auf Bitten Mensings vorteilhafte Gutachten für 40 Gemälde des Konvoluts. Mit den Zertifikaten und Bodes zum Teil veralteten Zuschreibungen im Katalog betrieb Mensing Werbung für den Verkauf. 1924 ersteigerte Bode aus Friedrich Augusts Sammlung eine Landschaft für das Kaiser-Friedrich-Museum, die damals als Werk Rembrandts galt. Die Aufnahme der Beiträge von Gaier und Dohe/

Falk in den Band, obgleich in anderer Fassung bereits veröffentlicht (Gaier, *Kunstforschung, Fotografie und Kunsthandel um 1900. Gustav Ludwigs Korrespondenzen mit Wilhelm Bode, Aby Warburg und anderen*. [Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut, 16], Berlin/München 2021, 29–35, 95–132; Sebastian Dohe, Malve Anna Falk und Rainer Stamm [Hg.], *Die Gemäldegalerie Oldenburg. Eine europäische Altmeistersammlung*, Petersberg 2017; Dohe/Falk, Out of sight, out of mind. The [almost] forgotten fate of the grand-ducal gallery of Oldenburg, in: *Journal of the History of Collections* 22, 2020, 491–502), ist ein Gewinn, lassen sie am Ende des Buchs doch keinen Zweifel daran, dass Bode stets zu seinem Vorteil agierte. Er mag sich niemals privat bereichert haben, unkollegial und intrigant handelte er allemal.

Fazit

Angesichts vielfältiger inhaltlicher Bezüge wirkt die Zuordnung der Beiträge zu den von Smalcerz festgelegten Kapiteln mitunter willkürlich. Dass die Autorinnen und Autoren jeweils eine kurze biographische Einführung Bodes geben, ist, wenn man die Artikel für sich genommen liest, zweifellos hilfreich. Liest man sie indes zusammenhängend, befestigen die etlichen Wiederholungen den Mythos um seine Person fast eher, als Bode, wie beabsichtigt, weiter zu entzaubern. Dennoch ist zu betonen, dass die Publikation eben nicht allein Bodes Aktivitäten als Kenner, Käufer und Vermittler, ja Täuscher im Laufe seines knapp sechs Dekaden währenden Berufslebens behandelt. Immer wieder kommen seine Geschäftspartner, die von ihm beratenen Sammler und Museumskollegen zu Wort. Sie alle nahmen wechselnde Rollen ein, weil die Übergänge zwischen Wissenschaft, Museum und Markt um die Jahrhundertwende fließend waren. Der Kanon Alter Meister, das führt der Band eindrucksvoll vor Augen, gründet im dynamischen Zusammenspiel dieser Felder, samt der aus heutiger Sicht unter ethischen Gesichtspunkten problematischen Entscheidungen der beteiligten Akteure.