

»Der gebändigte Pegasus«

Die Kleinbronzenforschung Wilhelm von Bodes 1870–1904

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
im Fachbereich Sprach- und Kulturwissenschaften
der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität
zu Frankfurt am Main

vorgelegt von
Caroline Gabbert M.A.
Frankfurt am Main
Jahr der Einreichung 2019 /
Erscheinungsjahr 2020

1. Gutachter: Prof. Dr. Alessandro Nova
2. Gutachter: Prof. Dr. Hans Aurenhammer

Tag der mündlichen Prüfung: 23.4.2019

Inhalt

1	Kleinbronzenforschung – Ein- und Ausgrenzung eines Forschungsfeldes	8
1.1	Wilhelm von Bode und die Bronzestatuetten der Renaissance - Theorie, Arbeitsorganisation, Methode	8
1.2	Ein Forschungsfeld zwischen »zwei Kunstgeschichten«	9
1.3	Vergleichendes Sehen in der Kleinbronzenforschung.....	11
1.4	Naturwissenschaftliche Analysen und Bildgebungsverfahren	17
1.5	Repliken als künstlerisches Formproblem.....	18
1.6	Stand der Kleinbronzenforschung	19
1.7	Methoden- und Interpretationsprobleme	20
2	Bronzestatuetten als neues Forschungsfeld der Kunstgeschichte um 1900.....	22
2.1	Kleinbronzenforschung als eine »wissenschaftliche Revolution«?.....	24
2.2	Meilensteine der Forschung Wilhelm von Bodes.....	25
2.3	Bodes Forschung im wissenschaftstheoretischen Kontext	29
3	Bronzestatuetten der Renaissance vor den Forschungen Wilhelm von Bodes.....	31
3.1	Kleinbronzen als Sammlungsgegenstände bis um 1800.....	31
3.1.1	Die brandenburgische Kunstkammer als Vorläufer des »Renaissancemuseums«	31
3.1.2	Die brandenburgisch-preußische Kunstkammer 1642–1780.....	32
3.1.3	Bronzestatuetten als kulturgeschichtliche Objekte.....	35
3.2	Bronzestatuetten der Renaissance in kunstgeschichtlichen Fachbüchern 1830–1880	38
3.2.1	Kompendien der Kunstgeschichte	38

3.2.2	Historisch-kritische Zuschreibungen von Bronzestatuetten um 1830/40	39
3.2.3	Erweiterung des Stilbegriffs über die Betrachtung der Toreutik als Kunsthandwerk	45
3.2.4	Technikgeschichte als Ausgangspunkt der Kleinbronzenforschung zwischen 1860 und 1870	49
4	Die Berliner Kleinbronzensammlung zwischen 1875 und 1904	51
4.1	Die Berliner Bronzestatuetten-Sammlung ab 1875	51
4.1.1	Bronzestatuetten aus der Kunstkammer	51
4.1.2	Nachantike Skulpturen in der Abteilung der christlichen Kunst vor 1875.....	53
4.1.3	Erwerbungen von Bronzestatuetten zwischen 1875 und 1888.....	53
4.2	Eine »Nachahmung« als Original.....	54
4.2.1	Wilhelm von Bodes Museumskarriere	54
4.2.2	Die Erwerbung des »Schreienden Reiters« 1875	54
4.2.3	Abgüsse oder originale Skulpturen?.....	56
4.2.4	Der kulturgeschichtliche »turn« in der Forschung Wilhelm von Bodes	58
4.2.5	Die Neuinterpretation der Bronzestatuetten als künstlerische Gattung	63
4.3	Kleinbronzenforschung bis 1888.....	67
4.4	Bronzestatuetten im »Renaissancemuseum« ab 1883	68
4.4.1	Formulierung der Leitidee zwischen 1880 und 1883	68
4.5	Die Kleinbronzensammlung nach 1888	79
4.5.1	Der Bau des Kaiser-Friedrich-Museums	79
4.5.2	Die Erweiterung der Leitidee des Museums durch die Kulturpolitik Wilhelm II.	80
4.5.3	Erwerbungen nach 1888.....	81
4.6	Zusammenfassung	86
4.6.1	Das »Sammeln als Institution«.....	86

4.6.2	Soziale Netzwerke im Zusammenspiel mit Leitidee und symbolischer Ordnung.....	87
4.6.3	Symbolische Ordnung: Mehrfachbedeutung der Sammlungsgegenstände	89
5	Netzwerke der Kleinbronzenforschung Wilhelm von Bodes	91
5.1	Wilhelm von Bodes Arbeitsorganisation im Kontext der Berliner Skulpturensammlung	91
5.1.1	Die »zwei Kunstgeschichten«	94
5.2	Sammlerkontakte.....	96
5.2.1	Ältere Forschungen zu den Netzwerken Wilhelm von Bodes.....	96
5.2.2	Private Sammlungen und Stiftungen von Bronzestatuetten	97
5.2.3	Die Briefwechsel Wilhelm von Bodes mit Johann II. von Liechtenstein.....	106
5.3	Briefwechsel mit Kleinbronzenforschern.....	117
5.3.1	Kunstgeschichte und Forschernetzwerke	117
5.3.2	Wilhelm von Bode und Louis Courajod.....	118
5.3.3	Wilhelm von Bode und Theodor von Frimmel	122
5.4	Die Arbeitsorganisation Wilhelm von Bodes.....	126
6	Die »Stilräume« als Räume des Geschmacks und der Wissensvermittlung zwischen 1880 und 1904	128
6.1	Bronzestatuetten als Erinnerungsbilder bei Jacob Burckhardt	131
6.1.1	Die »Aufgabe« der Renaissancestatuetten in weiteren Schriften Burckhardts.....	133
6.1.2	Die Statuetten als historische Speichermedien.....	136
6.2	Ausstellungs- und Sammlungsdesign zwischen 1880 und 1904	139
6.2.1	Die Ästhetische Anschauung bei Jacob Burckhardt.....	140
6.2.2	Die Uffizien-Tribuna als Vorbild der »Stilräume«?	142
6.2.3	Der Begriff »malerisch«.....	144
6.3	Die Präsentation der Bronzestatuetten von 1883 bis 1904	146

6.3.1	Ausstellungsdesign vor 1896.....	146
6.3.2	Bronzestatuetten in den Stilräumen der Liechtensteinischen Galerie, 1896	148
6.3.3	Ausstellung von Werken aus Privatbesitz, Berlin 1899	150
6.3.4	Präsentation der Kleinbronzen im Kaiser-Friedrich-Museum ab 1904.....	156
6.3.5	Zusammenfassung: Bronzestatuetten in den Stilräumen.....	161
7	Stilkritik als Kopienkritik.....	172
7.1	»... ein ziemlich kühnes Unterfangen.« – Probleme der Kleinbronzenforschung	172
7.2	Die Donatello-Schule in Bodes Publikationen	173
7.3	Antike Kunstgeschichte als Schema der Stilentwicklung	174
7.4	» ... wie die Wünschelrute die Quelle [verrät]« Wilhelm von Bodes Beschreibungen künstlerischer Formen	177
7.4.1	Donatello	178
7.4.2	Donatello-Rezeption in Padua.....	180
7.4.3	Zeitgenossen und Schüler Donatellos in Florenz	185
7.4.4	Der »Giovannino« Michelangelos.....	187
7.4.5	Zusammenfassung	192
7.5	Wilhelm von Bodes Methode des vergleichenden Sehens	194
7.5.1	Der kontrollierte Blick des Kenners Bode.....	194
7.5.2	Die fotografische Abbildung von Bronzestatuetten	198
7.5.3	»Die Italienischen Bronzestatuetten der Renaissance« (1907 – 1912).....	203
7.6	Archäologische Kopienkritik und die Stilkritik der Bronzestatuetten.....	214
7.6.1	Adolf Furtwängler, »Meisterwerke der griechischen Plastik« (1893).....	216
7.6.2	Theorie- und Methodentransformation.....	217
8	Resümee	172

I.	Abbildungen	225
II.	Anhang	263
1	Tabellen und Diagramme	263
2	Wilhelm von Bode an Fürst Johann II. von und zu Liechtenstein.....	300
3	Fürst Johann II. an Wilhelm von Bode.....	326
	Literaturverzeichnis	337

1 Kleinbronzenforschung – Ein- und Ausgrenzung eines Forschungsfeldes

1.1 Wilhelm von Bode und die Bronzestatuetten der Renaissance - Theorie, Arbeitsorganisation, Methode

Die nachfolgende Arbeit zur Untersuchung von Theorie, Arbeitsorganisation und Zuschreibungsmethode in Wilhelm von Bodes Kleinbronzenforschung fasst zunächst die wichtigsten Etappen der seiner Forschung bis zur Veröffentlichung des Kompendiums »Die Italienischen Bronezstatuetten der Renaissance« (1907–1912, 3 Bde.) zusammen. (s. Kap. 2)

Wenig ist bisher über die Kleinbronzenforschung vor Bodes Forschungen bekannt, weshalb Kapitel 3 die Darstellung der Renaissancestatuetten in Fachbüchern und Sammlungsordnungen vor der Gründung der Berliner Skulpturensammlung 1875 in den Blick nimmt. In Kapitel 4 werden verschiedene Aspekte der Forscherbiographie Wilhelm von Bode, die seine Erforschung der Renaissancestatuetten mittelbar oder unmittelbar berühren, betrachtet. Dazu zählen die Erwerbungen von Bronzestatuetten für die Berliner Skulpturensammlung, der Austausch Wilhelm von Bodes mit zeitgenössischen Kunsthistorikern und Privatsammlern, die ihm eine kulturgeschichtliche Basis zur Deutung der Statuetten verschaffte. Vor allem Jacob Burckhardts „Kulturgeschichte nach Aufgaben“ wirkte darauf ein, dass die Herstellung von Antikenrepliken als eine „künstlerische Praxis“ anerkannt werden konnte und somit die Statuetten als künstlerische Gattung neu interpretiert werden konnten. Vor dem Hintergrund der Gründungs- und Sammlungsgeschichte der Berliner Skulpturensammlung ab 1875 und dem darauf folgenden neuen programmatischen Entwurfs eines preußischen »Renaissancemuseums« 1883 werden die Erwerbungen für die Skulpturensammlung und die Forschung Bodes zur

italienischen Renaissanceskulptur betrachtet. Zumindest vordergründig erschien diese auf Florenz und die Werke Donatellos und das Frühwerk Michelangelo Buonarrotis fixiert, wobei die Geschmacksvorlieben zeitgenössischer Sammler und Förderer der Berliner Museen nicht außeracht gelassen werden dürfen. Kapitel 5 vertieft die Untersuchung von Wilhelm von Bodes Forscher- und Sammler-Netzwerken in Bezug auf die Erwerbung und Erforschung der Statuetten und fasst die Briefwechsel Bodes mit Theodor von Frimmel, Louis Courjod und Fürst Johann II. von Liechtenstein zusammen. Kapitel 6 untersucht die Präsentation der Statuetten in den so genannten »Stilräumen«, um aus dieser Konzeption Hinweise auf die symbolische Bedeutung der Statuetten innerhalb der Sammlung zu gewinnen. In Kapitel 7 gilt es schließlich, aus den Erwerbungen für die Berliner Sammlung und dem von Bode verfassten Kompendium »Die Italienischen Bronzestatuetten der Renaissance« (1907-1912) seine stilkritische Methode zur Zuschreibung der Statuetten beschreiben. Ein abschließender Blick auf die Polykletforschung des Archäologen Furtwängler, der ebenfalls am Ende des 19. Jahrhunderts an den Berliner Sammlungen forschte, untersucht abschließend anhand der Betrachtung von Bild-Text-Relationen und erörtert den Ursprung der Kennerschaft Bodes in einem Methodentransfer aus der archäologischen Kopienkritik.

1.2 Ein Forschungsfeld zwischen »zwei Kunstgeschichten«

Umfangreiche Sammlungen verschiedener europäischer Museen und die dazugehörigen Kataloge sowie monographische Ausstellungen zu Bronzemodelleuren der Frühen Neuzeit zeigen, dass Bronzestatuetten als gut erforschte Sammlungsobjekte gelten können. In kunstgeschichtlichen Kompendien jedoch erscheinen Bronzestatuetten der Renaissance an die Peripherie des Kanons zu rücken. Charles Haxthausen stellte hier ein Auseinanderdriften der Forschungsinteressen der

Institutionen der Kunstgeschichte, der Universität und des Museums fest, und vermutete hier eine Existenz von »zwei Kunstgeschichten«.¹

Ein Beispiel aus der Forschungsliteratur der Skulpturgeschichte Italiens in der Renaissance, Joachim Poeschkes *Die Skulptur der Renaissance in Italien* (1990), scheint dies zu bestätigen. So führte Joachim Poeschke in Bezug auf die von ihm vorgestellten Kunstwerke aus:

»Auf die Einbeziehung von Kleinbronzen wurde hingegen – von wenigen Ausnahmen abgesehen – verzichtet, da sie einen für den hier vorgegebenen Rahmen zu ausgedehnten eigenen Bereich der Renaissanceskulptur bilden.«²

Im Rahmen einer kulturgeschichtlich orientierten Stilgeschichte der Renaissanceskulptur betrachtet Joachim Poeschke die Bronzestatuetten ausgehend von ihrer »Aufgabe«. Den »Stil« versteht er dabei als ein Kommunikationsmittel unter Künstlern, um künstlerische Formprobleme zu fassen.³ Die Bronzestatuetten gelten bei Poeschke damit als Werke, die aufgrund ihres Materials künstlerische Problemlösungen ermöglichten, wie beispielsweise die frei stehende Aktfigur.⁴

Zum anderen markieren die Bronzestatuetten der Renaissance bei Joachim Poeschke einen kulturgeschichtlichen Wandel des Umgangs mit Kunst. Erstmals werden mit den Kleinbronzen Kunstwerke geschaffen, deren genuine Funktion die des Sammelobjekts ist. In ihnen spiegelt sich die Antikenrezeption der Zeit, sodass die Bronzestatuetten als Medien für die Darstellung antiker mythologischer Sujets in der Frühen Neuzeit bedeutsam sind.⁵

Die Auswahl der von ihm gezeigten und besprochenen Bronzestatuetten beschränkt sich daher auf einzelne Werke, die formal herausragen, wie beispielsweise

¹ Haxthausen 2002.

² Poeschke 1990, S. 7.

³ Poeschke zeigt sich damit sowohl beeinflusst von Kubler, als auch von Warnke. Vgl. Locher 2001, S. 461; Locher 2003, S. 339–340.

⁴ Poeschke 1990, S. 17–31, S. 46–47, S. 49.

⁵ Poeschke 1990, S. 40–41.

die Bellerophon-Pegasus-Gruppe Bertoldo di Giovanni (s. Abb. 1). Ausgehend von diesen stellt er einen stilistischen Zusammenhang zu Werken Donatellos, wie den Statuetten vom Sieneser Taufbrunnen, dem Bronzedavid und dem Amor-Atys her sowie zu großplastischen Bronzen aus dieser Zeit.⁶ Joachim Poeschkes Werkauswahl, die sich durch künstlerische Innovation und Formprobleme sowie kulturgeschichtliche Funktionen begründet, lässt Parallelen zu George Kublers Argumentation in »Die Form der Zeit« (EA 1962, deutsche Übersetzung 1982) erkennen. Dieser schlug vor, Stilgeschichte durch eine »Geschichte künstlerischer, also in der Formgestaltung sich äußernder Problemlösungen« abzulösen.⁷ Poeschke umgeht mit der Konzentration des Stilbegriffs auf die »Problemlösung« in einem ästhetischen und soziologischen Kontext den von Gombrich in den 1960er Jahren kritisierten Positivismus der Stilgeschichte.⁸ Joachim Poeschkes Betrachtung von »Stil« erlaubt es, historische Gleichzeitigkeit beziehungsweise Dezentralisierung von Stilgeschichte darzustellen,⁹ sodass er eine Perspektive auf eine Stilgeschichte öffnet, ein Vorgehen, das Hubert Locher als »eine historische Problematisierung der Stilfrage selbst« beschrieb.¹⁰

Mit dieser Haltung setzt sich Poeschke deutlich von einer Stilgeschichte ab, die anhand detaillierter Beschreibung, Materialanalyse und Zuschreibungsdiskussionen das Ziel verfolgt, die häufig unbekannte Provenienz der Renaissancestatuetten zu datieren, regional zu verorten und die vorhandene Repliken auf diese Weise zu bewerten.

1.3 Vergleichendes Sehen in der Kleinbronzenforschung

Volker Krahn und Claudia Kryza-Gersch stellten diese Forschung als eine Replikenkunde vor, die eigene, spezialisierte Methoden benutzt,¹¹ deren Ergebnisse

⁶ Poeschke 1990, S. 40–41, S. 46–47, S. 49.

⁷ Finch 1974, S. 46–47; Locher 2003, S. 340.

⁸ Gombrich 1968, S. 358–360; Finch 1974, S. 41, S. 46; Locher 2003, S. 339.

⁹ Gombrich 1968, S. 357–358; Ernst 1986, S. 23–24.

¹⁰ Locher 2003, S. 340. »Innerhalb dessen [Kublers, Anm.] Vorschlag, eine teleologische Stilgeschichte durch eine Geschichte künstlerischer, also in der Formgestaltung sich äußernder Problemlösungen zu ersetzen, bleibt die Frage nach dem S.[til, Anm.] von nachhaltigem Interesse. Was in Zukunft ansteht, ist eine historische Problematisierung der Stilfrage selbst, indem etwa das Phänomen der »Handschrift« eines Künstlers nicht als zwingende angenommen, sondern als unter bestimmten historischen Bedingungen mögliche Wahl einer Künstlerpersönlichkeit bestimmt wird.«

¹¹ »Die Erforschung der Bronzeplastiken der italienischen Renaissance beschäftigt sich mit Skulpturen, die aufgrund

jedoch im Rahmen der Kulturgeschichte und Kunsttheorie des Bronzegießens und der mit ihr verwandten Goldschmiedekunst in der Frühen Neuzeit interpretiert werden. Weiterhin geben die Antikenrezeption sowie die Geschichte von Sammlungen der Frühen Neuzeit¹² sowie die Geschichte des Kunstmarkts¹³ den Interpretationsspielraum von Zuschreibungen vor.

Die grundlegende Methode der Replikenforschung besteht in einer kritisch-vergleichenden Betrachtung künstlerischer Formen und von Formendetails. Durch das Verfahren des Bronzegießens, das als eine der frühesten Techniken zur Reproduktion angesehen werden kann,¹⁴ (s. Abb. 2) können die Bronzestatuetten der Frühen Neuzeit als Repliken (oder Reproduktionen) angesprochen werden. Das Modell, das aus Wachs, Stuck oder Ton gefertigt wurde, das als »Urbild« und eigentliches »Original« fungiert, ist jedoch in den meisten Fällen verloren. Die Forschung zieht mit Hilfe der Replikenkunde aus der Variabilität der Bronzegüsse Rückschlüsse auf das verlorene »Original« - das WachsmodeLL. Ziel ist es, aus den erhaltenen Repliken eines Modells, die früheste Fassung zu ermitteln. Anhaltspunkte für die eigenhändige Arbeitsweise des Künstlers gibt neben der allgemeinen Modellierung die Technik der Oberflächenbearbeitung. Die Replikenkunde fällt damit allgemein in den Bereich einer stilgeschichtlichen Skulpturenforschung, die sich der Untersuchung

ihrer identischen Ausführung allgemein als Kopien bezeichnet werden können.«, Einleitung des Vortrags von Claudia Kryza-Gersch »Una Venere simile... a quella del Signor Cesarini«. Einige Beobachtungen zum Sammeln von Kleinbronzen im 16. Jahrhundert«, auf der Tagung »Multiples in PRE-Modern Art«, München am 8.11.2011. s. <http://arthist.net/archive/2018>, geprüft am 27.4.2016; Krahn 1995e, S. 106–107.

¹²Diese Argumentation setzt bereits bei Planiscig um 1930 ein, indem er die Technik des Bronzegießens thematisiert und diese mit der Antikenrezeption in der frühen Neuzeit und den antiquarischen Interessen vor allem der Sammler in Oberitalien in Beziehung setzt, s. Planiscig 1930, S. 2 und S. 22–23 (zu Antico); Pope-Hennessy 1964, S. 4 (unpag.). Schendel 1961 (unpaginiert), »Gestimulered door de bewondering voor de Romeinse bronzen beeldjes hadden de Italiaanse beeldhouwers en edelsmeden uit de Renaissance de moeilijke techniek opnieuw geleerd en geperfectioneerd.«; Pope-Hennessy 1964, S. 3 (unpag.), »At first sight bronze statuettes seem to present fewer problems than most works of art. They are self-consistent in the sense that only occasionally did they form part of any large whole; they are self-explanatory in that their subject matter is seldom ambiguous; and their medium offers a wide range of tactile appeal. But the small bronze can be truly understood only in the light of the circumstances of its birth. Like its companions, the medal and plaquette, it was a humanist art form. It owed its origin to the practice of collecting classical small bronzes, and it was with Greek and Roman statuettes that most bronzes in this exhibition would originally have been shown.«; Montagu 1963, S. 7–9; Radcliffe 1966, S. 12–13; Draper 1992, S. 30–32; Bewer 1995, S. 82; Bewer et al. 2009, S. 29.

¹³Berger/Krahn 1994, S. 11, S. 14–15.

¹⁴Benjamin 2001, S. 10.

künstlerischen Formen und der Materialbearbeitung widmet und daraus die Frage nach der Eigenhändigkeit beantwortet.¹⁵

John Pope-Hennessy, der in seiner mehrfach aufgelegten mehrbändigen Skulpturgeschichte »Italian Renaissance Sculpture« (EA 1958) die Renaissancestatuetten als eine eigene künstlerische Gattung beschrieb und diese als Medien eines Stiltransfers zwischen Florenz, der Lombardei und Venedig ansah,¹⁶ entwickelte neben anderen Autoren für die stilkritische Betrachtung methodische Kriterien, die sich als richtungsweisend für das Forschungsfeld erweisen sollten. Die um 1960 aufkommende Methodendiskussion erscheint dabei durch das Forschungsfeld selbst motiviert. Aufgrund der historischen Entwicklung – bedingt durch die Wirtschaftskrise und den Zweiten Weltkrieg hatten Werke ihren Besitzer gewechselt oder waren verschollen – erschien eine Erneuerung oder Weiterentwicklung der stilkritischen Forschung als notwendig, um die bekannten Zuschreibungen zu aktualisieren.¹⁷ Die fehlende oder unzureichende Möglichkeit, Originalgüsse, Repliken oder Varianten zu unterscheiden, wurde dabei als das größte Hindernis für den Fortschritt der Kleinbronzenforschung angesehen, weshalb die Methode des vergleichenden Sehens als Teil einer historisch-kritischen Untersuchung von Kleinbronzen diskutiert und neue Zuschreibungen publiziert wurden. Auf John Pope-Hennessys »Italian Renaissance Sculpture«, der dem Problem der Replikenunterscheidung noch keine weiteren Ausführungen widmet, folgten – unter Mitarbeit John Pope-Hennessys – der Ausstellungskatalog »Meesters van het Brons der italiaanse Renaissance« (1961/1962)¹⁸ - und »Europäische Bronzestatuetten« von Hans Weihrauch (1967). Weihrauch befasst sich dabei nicht nur mit italienischen Bronzestatuetten sondern stellte auch Werke aus Frankreich und dem deutschsprachigen Raum vor. Als Handbücher für Sammler fassten Hubert Landais'

¹⁵Beck 1998, S. 21 und S. 25.

¹⁶Pope-Hennessy 1958, S. 99–106, zu Riccio S. 104–106; vgl. Pope-Hennessy 1996, S. 295–309, das Kapitel präsentierte sich in der 4. Auflage in einer teilweise überarbeiteten Form. Pope-Hennessy 1958, S. 102, »... but a parallel for Bertoldo's bronzes is found in Mantua, where the scene is dominated by the bronze sculptor Antico ...«.

¹⁷Dhanens 1967, S. VII; Weihrauch 1967, S. 41; Radcliffe 1982, S. 412.

¹⁸Ausst. Kat. Amsterdam 1961, Einleitung von John Pope-Hennessy.

»Le Bronzes Italiens de La Renaissance« (1958) oder Jennifer Montagu »Bronzen. Erlesene Liebhabereien« (1963) fassten den kulturgeschichtlichen und stilgeschichtlichen Kontext zusammen.

In John Pope–Hennessys Ausführungen zur Methode des vergleichenden Sehens ist Grundlegendes zur Stilkritik frühneuzeitlicher Bronzestatuetten enthalten. Für die stilkritische Untersuchung einer Bronzestatue favorisierte Pope–Hennessy die nahsichtige Betrachtung des Originals gegenüber der fotografischen Abbildung. Pope–Hennessy begründet dies mit dem Format der Statuetten und der Untersuchung von Details, die etwas über die Materialbearbeitung verraten.

In der Stilkritik der Statuetten stellt die Betrachtung der Materialbearbeitung auch deswegen ein wichtiges Zuschreibungskriterium dar, weil die Provenienz der Statuetten aufgrund deren Funktion als Sammlerobjekte der Frühen Neuzeit nur selten an ihren Entstehungsort zurückverfolgt werden kann und Signaturen eine Ausnahmeerscheinung sind.¹⁹ Bereits Leo Planiscig zog in den 1930er Jahren die Materialbearbeitung der Bronzen als ein Kriterium der Eigenhändigkeit heran.²⁰ Maßgeblich für intensivere Forschung und damit für eine Erweiterung der stilkritischen Untersuchungen, war schließlich der Vorschlag Anthony Radcliffes die historischen Techniken der Metallbearbeitung intensiv zu erforschen.²¹ Vor dem Hintergrund der Bildhauertraktate des Mittelalters und der Renaissance wird das Wachsaußschmelzverfahren nach der verlorenen Form (*cire perdue*) und des indirekten Gußverfahrens rekonstruiert, die beide seit der Antike tradiert werden.²² Unterschieden werden »eigenhändig« zisierte erste Fassungen, Repliken und

¹⁹Zu den prominentesten Beispielen zählen Bertoldo di Giovanni *Bellerophon*, Anticos Apoll vom Belvedere oder ein Seedrache von Severo da Ravenna, s. Landais 1958, S. 78; Radcliffe 1966, S. 13; Draper 1992, S. 25; Avery 1987, S. 133, S. 139 und S. 145 zu den signierten Bronzestatuetten Giambolognas.

²⁰Das Qualitätskriterium ist dabei keine neue Bewertungskategorie, sondern wird schon in den Anfängen der Forschung betont, vgl. Mann 1931, Repr. 1981 (Supplement), S. XI–XII und den Katalog zur Sammlung Luigi Grassi, Planiscig 1933(2006), S. 9; Radcliffe 1966, S. 18; Weihrauch 1967, S. 44–45. Krahn 1995e, S. 107: im Einzelfall gelten Signaturen als Werkstattmarke und können nicht als Beweis für Eigenhändigkeit herangezogen werden.

²¹Radcliffe 1966, S. 14 und S. 19–20; Allen 2008, S. XIV–XVI.

²²Mann 1931, Repr. 1981 (Supplement), S. XI–XII; Montagu 1963, S. 11–15; Radcliffe 1966, S. 14–18; Ausst. Kat. Berlin 1967, S. 5–6; Weihrauch 1967, S. 12, S. 15–32 und S. 35–37; Wixom 1975, S. 2; List 1983, S. 9–10; Blume 1985a; Bewer 1995, S. 83.

Varianten von Pasticci, Nachgüsse (*Surmoulage*) und Fälschungen.²³ Bei den Fälschungen wird weiterhin zwischen historischen Fälschungen, das heißt Nachgüssen antiker Statuetten aus der Renaissance sowie Fälschungen oder Nachgüssen im Stil der Renaissance differenziert.²⁴ Von Andrea Brioscos »Satyrpaar« sind beispielsweise Surmoulagungen als auch Teilabformungen aus der Frühen Neuzeit bekannt, die nicht aus seiner paduanischen Werkstatt stammen. (s. Abb. 3–5)

Darüber hinaus maß John Pope-Hennessy dem dreidimensionalen Eindruck für die Bewertung der künstlerischen Konzeption Bedeutung zu.²⁵ In der Betrachtung von Detailformen schloss er an Morellis Methode der induktiven Schlussfolgerung an, die sich am »Indizienparadigma« orientierte.²⁶ Zudem betonte Pope-Hennessy den Anteil von Erfahrung in der stilkritischen Interpretation der Kleinbronzen.²⁷ Als Präzedenzfall seiner Position zur vergleichenden Betrachtung von Bronzestatuetten ist John Pope-Hennessys Zuschreibung einer Bronzestatuetten Johannes des Täufers anzusehen, die als eine Replik einer großplastischen Täuferfigur in Padua des Bildhauers und Bronzenmodelleurs Severo da Ravenna (*um 1496 – †1543) von

²³Landais 1958, S. 80; ein Beispiel für die Unterscheidung verschiedener Varianten und ein Pasticcio stellt die Untersuchung eines *Trinkenden Satyrs* von Riccio aus dem Louvre dar, vgl. Jestaz 1975; vgl. die Diskussion verschiedener Varianten eines *Ignudo della Paura* und verschiedener Statuetten des *Dornausziehers*, in Candida 1981, S. 14–16 und S. 19–23; Radcliffe 1982, S. 417–423; Bloch 1983b, S. 295–296; Radcliffe 1986, S. 183–187; die sog. *Venus des Kardinals Granvella*, vgl. Bewer 1995, S. 83; Ein weiteres Beispiel für ein Pasticcio wäre *Die Bestrafung des Pan* im Ashmolean Museum in Oxford, die aus verschiedenen, ikonographisch nicht zueinander passenden Bronzestatuetten zusammengesetzt wurde, vgl. Stone 1981, S. 89; Berrie/Sturman 1989, S. 175–176; Warren 1999, S. 18; beispielsweise können die einzelnen Kompartimente des Zwischenmodells in Nuancen unterschiedlich zusammengefügt werden, oder Details der Oberflächenmodellierung am Gußmodell voneinander abweichen, vgl. Bewer 1995, S. 88; Krahn 1995e, S. 106.

²⁴Planiscig 1927, S. 327; Weihrauch 1967, S. 52–56; Ausst. Kat. Paris 1975, S. 30–32; Berger/Krahn 1994, S. 9–21, S. 41, S. 43; Krahn 1995e, S. 107.

²⁵Pope-Hennessy 1963, S. 14, »For upwards of thirty years it has been an open secret that something is radically wrong with the study of bronze statuettes. Put in its simplest form, it is that the minds of most people who have thought about the subject are filled with question marks. Admittedly the study of small bronzes is rather particularly difficult; they can be investigated only at first hand – in no other way can their weight and facture and all the important play of movement in the forms be judged – they are resistant to the camera, and they are extremely hard to carry in the eye. Without facilities for direct comparison, therefore, the subjective element in judgement is far higher than it ought to be.«; Pope-Hennessy 1980, S. 29–31 und S. 35.

²⁶Ginzburg/Bonz 1995, S. 7–10 und S.18 ; Pope-Hennessy 1980, S. 13–16 und S. 20–28.

²⁷Pope-Hennessy 1980, S. 12 und S. 36, »I believe simply that art history is a looser, more speculative science than some of its practitioners suppose, and that the technique of connoisseurship must be inculcated and encouraged if it is significantly to advance. (...) But the main task is, after all, to break down the inhibitions that discourage neophytes from looking, to assist them to transcend received opinion and study a wide range of works of art in the original intensively, as though nobody had looked at them before. There can be no really sound, really constructive historiography of art which does not proceed from the concept of similitude – how simple the term sounds, and how complex the process is; from the apprehension of artistic personalities as once living organisms whose responses and intentions are still reconstructible; and from conscientious application of the style – analytical techniques that are grouped together under the ugly, maligned, rather inappropriate word, connoisseurship.« vgl. Allen 2008, S. XVIII.

diesem angefertigt worden war.²⁸ An John Pope-Hennessys Vorschlag einer methodischen Regulierung des vergleichenden Sehens lassen sich James Becks Überlegungen zur Kennerschaft von Skulptur anschließen.²⁹

Das vergleichende Sehen im Kontext einer historisch-kritischen Stilanalyse als die grundlegende Methode der Kleinbronzenforschung³⁰ wird dabei immer wieder mit dem Begriff der »Connoisseurship« (dt. »Kennerschaft«) in Verbindung gebracht. Pope-Hennessy, aber auch andere Autoren, wiesen dabei der Erfahrung des Wissenschaftlers eine zentrale Rolle zu, um Stilformen einzuordnen.³¹ Betont wird dabei die Interpretation des Gesehenen durch den Wissenschaftler, der den Seheindruck mit naturwissenschaftlichen Messmethoden und bildgebenden Verfahren in Beziehung setzt und auf diese Weise die Originalität der Statuette interpretiert.³² Aufgrund der arbeitsteiligen Anfertigung der Statuetten durch Modelleur und Gießer³³ wird die Erwartung formuliert, dass eine umfassende Replikenanalyse über die Herstellung und Verbreitung von Motiven und Modellen Aufschluss gibt³⁴ und sich Zuschreibungen ausweiten und differenzieren lassen.³⁵

²⁸Pope-Hennessy 1961, Kat. Nr. 81, Severo da Ravenna, Johannes der Täufer, als Replik (oder Modell?) einer großplastischen Täuferfigur im Santo in Padua; Avery/Radcliffe 1983, S. 109–111.

²⁹Beck 1998.

³⁰Pope-Hennessy 1963, S. 14; Krahn 1995e, S. 106, Replikenkunde als schwierigstes Gebiet der Kleinbronzenforschung; Allen 2008, S. XVII–XVIII; Stone 2008; Bewer et al. 2009; Welter 2009; Smith/Sturman 2011.; Stone 2011.

³¹Pope-Hennessy 1980, S. 36, »There can be no really sound, really constructive historiography of art which does not proceed from the concept of similitude – how simple the term sounds, and how complex the process is; from the apprehension of artistic personalities as once living organisms whose responses and intentions are still reconstructible; and from conscientious application of the style-analytical techniques that are grouped together under the ugly, maligned, rather inappropriate word, connoisseurship.«; Prange 2007, S. 9; Bader 2010, S. 436–437.

³²Bewer 1995, S. 82 und S. 91; Butterfield 2001, S. 80, »Modern understanding of the small bronzes of the Renaissance is woefully incomplete. We know little more than Bode did, one hundred years ago. Research on early Florentine bronze statuettes is particularly inadequate. Only a handful survive, and they have never been submitted to systematic technical analysis; the study of their dating and patronage has also been insufficient. Even the most basic questions about their production and use require further investigation.«; Pincus 2001, S. 9, »Yet scholarly definition of the field is of relatively recent vintage. As recently as 1971, John Pope-Hennessy, after years of intense analysis and classifying of Renaissance bronzes, was forced to admit that 'the study of small bronzes is still in a primitive state.'«; Pincus 2001, S. 11, »The opening up of the field of small bronzes through technical analysis has let to a new era of connoisseurship in which scientific data and the eye operate together.«; Allen 2008, S. XVII–XVIII.

³³Landais 1958, S. 75–79; Radcliffe 1966, S. 18; Bewer 1995, S. 83; Krahn 1995e, S. 106–107.

³⁴Im Kontext der Riccio-Forschung wurde die Verbreitung eines Motivs, das ein *Opfer an Cupido* zeigt, auf Plaketten und Gebrauchsgegenständen untersucht, vgl. Radcliffe 1989, S. 94–101.

³⁵Bewer et. al. 2009, S. 29.

1.4 Naturwissenschaftliche Analysen und Bildgebungsverfahren

Durch neue Abbildungs- und Analyseverfahren wurden die Kriterien zur Bewertung einer Bronzestatuetten stetig erweitert. Für die Statuettenforschung sind die Untersuchungen Richard E. Stones zu den Gußverfahren bei Antico, Riccio und Severo da Ravenna aufschlussreich. An seine Forschungen schlossen sich seit der Mitte der 1990er Jahre die Forschungen Francesca Bewers zu den Bronzestatuetten Giambolognas und zu französischen Bronzegüssen an.³⁶ In jüngerer und jüngster Zeit wurden die von Stone und Beyer verwendete Methode, Kleinbronzen zu röntgen, durch weitere, teilweise berührungslose Analyse- und Messverfahren ergänzt. Diese Untersuchungen werden überwiegend in den zu Beginn der 1980er Jahre gegründeten Instituten zur historischen Materialforschung durchgeführt.³⁷ Naturwissenschaftliche Materialanalysen werden vorgenommen, um die Zusammensetzung der Bronzelegierung, die Techniken des Modellaufbaus für den Guss, die Strukturen Kaltarbeit, das heißt die Ziselierung der Oberfläche sowie die Patinierung der Bronzestatuetten zu ermitteln. Weiterhin wird eine Analyse der Legierung und des feuerbeständigen Gussmaterials, d. h. des Gusskerns, vorgenommen. Dieses ist bei Hohlgüssen teilweise im Inneren der Statuetten erhalten, weiterhin lässt eine Röntgenaufnahme Rückschlüsse auf die Gusstechnik zu,³⁸ wie am Beispiel des »Apoll vom Belvedere« von Antico ersichtlich wird. (s. Abb. 10) Für die Ermittlung der Zusammensetzung der Legierungen wurden in der jüngsten Zeit unter anderem die

³⁶Stone 1981, S. 87 und S. 93–94 zur Untersuchung der florentinischen Bronzen; Beyer 1995, S. 82–83; Stone 2006; Stone 2008; Beyer et. al. 2009;

³⁷In Deutschland ist das Rathgen Forschungslabor in Berlin zu nennen, vgl. Bloch/Vogt 1976, S. 5. Das Rathgen-Forschungslabor gibt darüber hinaus die Zeitschrift *Berliner Beiträge zur Archäometrie* heraus. s. a. Beyer 1995, S. 91, Anm. 43. Beyer nennt für Frankreich die Laboratoires de Recherche des Musées de France in Paris, vgl. Beyer 1995, S. 91, Anm. 43. In den USA wurden Untersuchungen von Bronzestatuetten unter anderem durchgeführt am Getty Conservation Institute in Zusammenarbeit mit dem J. Paul Getty Museum in Los Angeles sowie am *Center for Advanced Study in the Visual Arts*, das der National Gallery of Art, Washington angegliedert ist und am Cleveland Museum of Art, vgl. Beyer 1995, S. 89, Anm. 27 und S. 91, Anm. 43.

³⁸Stone 1981, S. 106; Stone 2006; Beyer et. al. 2009, S. 29 und S. 32.

Röntgenfluoreszenz–Spektrographie³⁹ oder die Hochenergie PIXE⁴⁰ eingesetzt.⁴¹ Weiterhin wurden in jüngster Zeit Messmethoden vorgestellt, die eine digitale dreidimensionale Rekonstruktion einer Bronzestatuetten als virtuelles Bild ermöglichen.⁴²

1.5 Repliken als künstlerisches Formproblem

Die stilkritische Erforschung von Repliken lässt sich jedoch auch als ein künstlerisches Formproblem betrachten, sodass sich die Kleinbronzenforschung mit dem problemorientierten Stilbegriff im Sinne George Kublers zu verbinden lässt. John Pope-Hennessys Vorstellung einer Durchsetzung individueller künstlerischer Formen über verschiedene Medien (s. Abschnitt **Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.**) wurde von Bertrand Jestaz aufgegriffen, der vorschlug, den Gattungsbegriff zu überwinden und die Bronzestatuetten im erweiterten Kontext einer Stilgeschichte der italienischen Skulptur zu erforschen.⁴³ Eine erste gattungsübergreifende Betrachtung von Bronzestatuetten, die stilgeschichtliche Aspekte der Reproduktion aus einer ikonologischen Interpretation sowie aus kunsttheoretischen Traktaten ableitete, stellten verschiedene Aufsätze aus dem Ausstellungskatalog »Natur und Antike in der Renaissance« (1985) dar. Zu nennen ist hier vor allem der Aufsatz »Mythos und Widerspruch« von Dieter Blume und Horst Bredekamp sowie »Das genaue Abbild der Natur« von Norberto Gramaccini.⁴⁴ Die Frage nach der Reproduktion der Statuetten als künstlerischem Formproblem wird erst in den jüngsten Publikationen behandelt. Dabei stehen vor allem die Werke Pier Alari Bonacolsis, gen. »Antico« sowie Andrea Brioscos, gen. »Riccio«, im Mittelpunkt.⁴⁵

³⁹vgl. Berrie/Sturman 1989, S. 176–177, die in diesem Zusammenhang die Vor- und Nachteile des Verfahrens benennen. Mit der Methode kann nur die Legierung an der Oberfläche einer Bronze bestimmt werden, weshalb die untersuchten Objekte einen möglichst guten Erhaltungszustand aufweisen sollen. Andererseits weisen sie darauf hin, daß organische Patinierungen die Dichte der Legierung und damit die Meßergebnisse verändern.

⁴⁰Denker/Opitz–Coutoreau 2003, S. 270.

⁴¹Weihrauch 1967, S. 14; Riederer 1983, S. 286–289; vgl. zu Bronze- und Messinglegierungen in Frankreich, Welter 2009, S. 42–44.

⁴²Van Langh/Lehmann/Hartmann/Kaestner/Scholten 2009.

⁴³Jestaz 1969, S. 79 und S. 8, »Ce bilan trop schématique pourrait laisser croire à un irrémédiable désordre de la matière ou à un scepticisme exagéré de l'auteur. Ce dernier reconnaît volontiers l'un et l'autre sans leur prêter une importance excessive. Il soutiendrait plutôt que l'étude des bronzes – italiens ou non – présente spontanément un caractère 'pirandellien' qui ajoute encore à l'attrait des oeuvres.«.

⁴⁴Blume/Brekamp 1985; Gramaccini 1985.

⁴⁵Ausst. Kat. New York/London 2008; Ausst. Kat. Washinton/London 2011.

Im Gegensatz zur Erforschung historischer Repliken und Kopien in der Malerei, sind keine Quellen zu einer ästhetischen Bewertung der kleinplastischen Repliken erhalten, sondern müssen aus dem kulturgeschichtlichen Kontext abgeleitet werden. Für die Zuschreibung frühneuzeitlicher Bronzestatuetten gilt dabei häufig, dass diese auf der Grundlage eines »minimalen erkenntnistheoretischen Modells«⁴⁶ formuliert wird, da sich die Statuetten meistens nur allgemein mit einem kultur- und materialgeschichtlichen Kontext sowie kunsttheoretischen und sammlungshistorischen Hintergründen verbinden lassen.

1.6 Stand der Kleinbronzenforschung

Festzuhalten ist, dass die Kleinbronzenforschung für eine umfassende Stilkritik sowohl Kultur- und Sammlungsgeschichte als auch Kunsttheorie, eine eingehende Formanalyse ergänzt um naturwissenschaftliche Analysen heranzieht, die einzelnen Aspekte jedoch abhängig vom untersuchten Objekt unterschiedlich gewichtet. Ein vollständige Darstellung dieser Aspekte wurde in der jüngeren Zeit erstmals in dem Ausstellungskatalog »Von allen Seiten schön« (1995) realisiert. Die Ausstellung wurde anlässlich des 150sten Geburtstags Wilhelm von Bodes, dem Namensgeber und Generaldirektor der Berliner Sammlungen, konzipiert und erinnerte an dessen »Italienische Bronzestatuetten der Renaissance«, dem ersten Kompendium zu diesem Forschungsfeld. Hier wurde der Forschungsstand der Kleinbronzenforschung zusammengefasst und in den größeren Kontext einer Stilgeschichte der Renaissanceskulptur gestellt. Wie bei John Pope-Hennessy und Joachim Poeschke werden das Material Bronze sowie die Gattung der Bronzestatuetten in der Frühen Neuzeit als innovative künstlerische Medien verstanden. Sie ermöglichen es, besonders naturgetreue Imitationen zu erreichen, beispielsweise durch den Naturabguss, oder um gestalterische Experimente auszuführen. Die freiplastische und zweckfrei gedachte Gestaltung der Statuetten erlaubt es, diese von der angewandten

⁴⁶ Schurz 2006, S. 24–26.

Kunst abzugrenzen.⁴⁷ Indem die Kleinbronzenforschung hier an Jacob Burckhardts »Kunstgeschichte nach Aufgaben« anknüpft, werden Parallelen zu John Pope-Hennessys und Joachim Poeschkes Darstellungen sichtbar.

Seit der Jahrtausendwende widmet sich die Kleinbronzenforschung der Erforschung der Kleinbronzenproduktion im Umkreis einer Künstlerpersönlichkeit oder eines Kunstzentrums, wovon die Ausstellungskataloge »Donatello e il suo tempo« (2001)⁴⁸ oder »Bronzetti Veneziani« (2003) zeugen.⁴⁹ Daneben hat seit den späten 1980er Jahren die Erforschung der namentlich bekannten Kleinbronzenmodelleuren intensiviert und zur Veröffentlichung von Künstlermonographien geführt. Dazu zählen Publikationen über den Donatello-Schüler Bartolomeo Bellano (*um 1435 Padua – †1497 ebd.)⁵⁰, Bertoldo di Giovanni (*nach 1420 – † 1491 Poggio a Caiano),⁵¹ Pier Jacopo Alari Bonacolsi, gen. »Antico« (*1460 Mantua – † 1528 Gazzuolo) und Andrea Briosco, gen. »Riccio« (* um 1470 Padua – †1532 ebd.).⁵²

1.7 Methoden- und Interpretationsprobleme

Zuschreibungsprobleme geben auch der jüngeren Forschung immer wieder den Anlass dazu, der historisch-kritischen Methode als mangelhaft zu kritisieren,⁵³ obwohl immer wieder durch neue Entdeckungen, Restaurierungen oder die Neupräsentation von Werken eine Aktualisierung der Forschung stattfindet.⁵⁴ Über den technischen

⁴⁷Landais 1958, S. 17f.; Pope-Hennessy 1961, erste Seite, Absatz 1, »Zij werden vervaardigd voor particulieren, dijiwiljs om praktisch te worden toegepast, en zij waren bedoeld om te worden betast, niet om alleen maar te worden bekeken in vitrines achter glas. Zij zijn van een zo huiselijk karakter dat alleen al het denkbeeld om een tentoonstelling van bronzen statuettes te maken in zekere zin een verraad betekent aan hun meest eigenlijke karakter. Het wordt alleen gerechtvaardigd in de eerste plaats door he feit dat er een aanzienlijk aantal grote kunstwerken onder schult en ten tweede doordat zij ons middenin het leven uit het tijdperk der Renaissance brengen.«; Montagu 1963, S. 16; Radcliffe 1966, S. 11–12; Weihrauch 1967, S. 125; Jacob 1972, S. 3; Als Beispiel einer Zuschreibung vgl. Radcliffe 1982, S. 415–417; Parker III./ Camins 1988, S. 8; Krahn 1995a, S. 8–9; Krahn 1995d, S. 10.

⁴⁸ Ausst. Kat. Padua 2001.

⁴⁹ Ausst. Kat. Berlin 2003.

⁵⁰ Krahn 1988.

⁵¹ Draper 1984; Draper 1992; Ng/Noelle/Solomon 2019.

⁵² Ausst. Kat. Mantua 2008; Ausst. Kat. Trento 2008; Ausst. Kat. New York/London 2008; Ausst. Kat. Washington/New York 2011.

⁵³Pincus 2001, S. 9, »Yet scholarly definition of the field is of relatively recent vintage. As recently as 1971, John Pope-Hennessy, after years of intense analysis and classifying of Renaissance bronzes, was forced to admit that ›the study of small bronzes is still in a primitive state.« [Zitat Pope-Hennessy 1971, S. 373.].

⁵⁴Beck 1998, S. 9–13.

Fortschritt hinaus stellen sich dennoch in der Kleinbronzenforschung immer wieder Zuschreibungsprobleme ein. So zeigt das Beispiel der technischen Untersuchung von Riccios Versionen des »*Trinkenden Satyrs*«, dass eine technische Untersuchung neue Fragen aufwerfen kann, statt die Zuschreibungs- oder Datierungsproblematik zu lösen.⁵⁵ (s. Abb. 6–8) Weitere Beispiele verdeutlichen, dass sich die stilkritischen Interpretationen einzelner Werke nicht miteinander harmonisieren lassen, wodurch Zuschreibung und Datierung eines einzelnen oder mehrere Werke nicht zustande kommen.⁵⁶

Die Kritik an der Methode zur Untersuchung frühneuzeitlicher Bronzestatuetten führt darüber hinaus zu einer Rückbesinnung und Identifikation mit den Forschungen Wilhelm von Bodes. (s. Abb. 13) Dieser wird als Begründer des Forschungsfeldes angesprochen, dessen Zuschreibungen sind auch weiterhin anerkannt sind, sodass sich die Forschung bis heute auf ihn bezieht.⁵⁷ Allerdings müssen die Publikationen Wilhelm von Bodes über italienischen Bronzestatuetten und die darin verwendeten Abbildungen nach heutigen Kriterien vor allem in der Darstellung der verwendeten stilkritischen Methode und der Interpretation der Werke zum Teil als summarisch bezeichnet werden. Von einer Transparenz der Zuschreibungen, gemessen an der heutigen wissenschaftlichen Praxis, kann in den Schriften Wilhelm von Bodes zu den Bronzestatuetten der Neuzeit, keine Rede sein.⁵⁸ Obwohl die Inhalte in »IBSR« stilgeschichtlich geordnet erscheinen, beschreibt Bode seine Methode(n) der Zuschreibung nicht. An seinen Werkbeschreibungen ist abzulesen, dass diese sich auf die Gesamtwirkung einer Figur abzielen und Ikonographie sowie historische Quellen

⁵⁵vgl. Jestaz 1975; Stone 2008, S. 91–93 und S. 95, über Legierung, Gußtechnik und Patinierung der Statuetten Riccios.

⁵⁶ So beispielsweise der Antonio Pollaiuolo zugeschriebene *Marsyas*, New York, Frick Collection, Inv. Nr. 1916.2.06, vgl. Pope–Hennessy/Radcliffe 1970, S. 30–36 oder die Statuette einer *Europa auf dem Stier*, Budapest, Szépművészeti Múzeum, vgl. Jestaz 1969, S. 80; Leithe–Jasper 1991.

⁵⁷ Schendel 1961; Radcliffe 1966, S. 20; Draper 1978, S. 34; Avery/Radcliffe 1983, S. 107; Stockhausen 1996, S. 29; Pincus 2001, S. 9–11; Baker 2001, S. 218; Allen 2008, S. XIV–XVI; Bacchi/Giacomelli 2008, S. 41.

⁵⁸ Vgl. Beck 1998.

zu Künstlern oder der Funktionszusammenhang des Werks in den Hintergrund treten.⁵⁹

Eine Auseinandersetzung mit der Methode WvB und eine Einbettung seiner Kleinbronzenforschung in die Sammlungsgeschichte der Berliner Skulpturensammlung bleibt jedoch bislang ein Desiderat. Zumindest Neville Rowley lässt in seiner Darstellung zur Forschung Wilhelm von Bodes über den Bildhauer und Kleinbronzenmodelleur Bertoldo di Giovanni die Aspekte, die Bodes Untersuchung motivierten – der Aufbau der Berliner Sammlungen, seine persönliche Kennerschaft, seine Vernetzung mit dem Kunsthandel - anklingen.⁶⁰

2 Bronzestatuetten als neues Forschungsfeld der Kunstgeschichte um 1900

Mit Wilhelm von Bodes Publikation *Italienische Bronzestatuetten der Renaissance* (1907–1912) [abgekürzt »IBSR«] erschien Anfang des 20. Jahrhunderts eine erste stilkritische Monographie der Skulpturengattung. Bode stellte darin die Stilgeschichte der Bronzestatuetten der Renaissance chronologisch nach Regional- und Künstlerstilen geordnet dar. Da vor der Publikation von »IBSR« zudem das Erscheinen zahlreicher Aufsätze verschiedener Autoren zur Kleinbronzenforschung zu beobachten ist, kann »IBSR« als ein erstes stilgeschichtliches Kompendium zum Forschungsfeld der neuzeitlichen Bronzestatuetten angesehen werden. Bereits 1908 wurde eine englische Übersetzung von »IBSR« durch Bode selbst herausgegeben.⁶¹ Wilhelm von Bode definierte ein neues Forschungsfeld der Kunstgeschichte, indem er

⁵⁹ Brown 1996, S. 101–106, S. 102, »Bode, after making a straightforward visual analysis, simply affirmed his views, often in a peremptory fashion ...«

⁶⁰ Rowley 2019.

⁶¹ Bode/Draper 1980, S. VII–XI. Die Ausgabe von 1980 ist ein Reprint in überarbeiteter Fassung. Diese Ausgabe nimmt für sich in Anspruch, weiterhin als eine Referenz für die jüngere Forschung zu den Bronzestatuetten der Renaissance zu dienen.

das »wissenschaftliche Paradigma« der Stilgeschichte⁶² auf die Bronzestatuetten ausweitete und seine Forschungen in »IBSR« publizierte.

Die Forschung Wilhelm von Bodes zu den Bronzestatuetten der Renaissance beginnt vor dem Hintergrund seiner Tätigkeit als Kurator der Erweiterung der Berliner Gemälde- und Skulpturensammlung seit 1871, dem Ende des Deutsch-Französischen Krieges. In den Jahrzehnten der Museumsgründung bis zur Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums 1904, formiert sich auch das Forschungsfeld zu den Bronzestatuetten, maßgeblich getrieben durch Wilhelm von Bode. Wie gezeigt werden soll, ist die Entstehung von »Die Italienischen Bronzestatuetten der Renaissance« [Abk. IBSR] durch verschiedene Aspekte beeinflusst. Die von den Hohenzollern initiierte Erweiterung der Sammlung und Gründung eines neuen Museums hat an der Entstehung des Forschungsfelds einen entscheidenden Anteil, bietet sie doch den institutionellen Rahmen der Forschung. Dennoch spielen auch die Perspektive anderer Forscher und privater Sammler auf die Bronzestatuetten der Renaissance sowie die Entstehungsbedingungen und künstlerische Form zeitgenössischer Bronzeskulptur eine Rolle für die neue stilkritische Betrachtung der Statuetten. Wie anhand von »IBSR« gezeigt werden soll, folgte Wilhelm von Bode in der Darstellung einer Stilgeschichte der italienischen Renaissancestatuetten den Normen der wissenschaftlichen Objektivität in der kunsthistorischen Forschung um 1900. Dafür werden die Bedingungen und Schritte von Bodes kunsthistorischer »Aufräumarbeit« betrachtet,⁶³ es werden seine kunsthistorische Arbeitsorganisation und sein Selbstverständnis als Forscher im Kontext der Berliner Sammlungsgeschichte beschrieben. Im Einzelnen werden ausgewählte Briefwechsel mit Forschern und Sammlern, darunter Theodor von Frimmel (* 1853 Amstetten – †1928 Wien), der als Kurator am Wiener Kunsthistorischen Museum tätig war, und Louis Courajod (*1841 Paris – †1896 ebd.), einem französischen Kleinbronzenforscher und Kurator am

⁶² Dilly 1979, S. 168; Locher 2001, S. 12.

⁶³ Kuhn 1967, S. 37–38. Der Begriff der »Aufräumarbeit« bezeichnet bei Kuhn die Übertragung einer Theorie oder Methode auf einen noch nicht bearbeiteten Forschungsgegenstand.

Musée du Louvre, untersucht. Weiterhin wird Wilhelm von Bodes Austausch mit dem Kunstsammler und Mäzen Fürst Johann II. von Liechtenstein (*1840 Schloss Eisgrub – †1929 Schloss Feldsberg) zusammengefaßt. Der Fürst erwarb sehr früh eine Statuette des Bronzemodelleurs und Bildhauers Bertoldo di Giovanni. Auf diesen Künstler und dessen kleinplastische Werke richtete sich das Forscherinteresse Bodes.

Als Voraussetzung seiner Forschung wird weiterhin Bodes Austausch mit Jacob Burckhardt betrachtet, dessen »Kunstgeschichte nach Aufgaben« er rezipierte. Die Untersuchung dieser verschiedenen Hintergründe sind grundlegend für die Untersuchung von Wilhelm von Bodes Kennerschaft. Bodes stilkritisches Sehen formierte sich zwischen dem zeitgenössischen Kunstgeschmack und der so genannten Methode der »Kopienkritik«, die ihm aus der Klassischen Archäologie bekannt war und die er für seine Absichten transformierte. Wie Wilhelm von Bode für seine Publikationen, besonders für des Sammlungskatalog des Kaiser-Friedrich-Museums und »IBSR« die Unterstützung der Fotografie in Anspruch nahm, um durch gleichsam das »Optisch-Unbewusste«⁶⁴ mit Hilfe einer Kamera hervorzubringen, bildet den Abschluß der Arbeit.

2.1 Kleinbronzenforschung als eine »wissenschaftliche Revolution«?

Wilhelm von Bodes Stilgeschichte der Bronzestatuetten der italienischen Renaissance ist damit kein einmaliges Ereignis, sondern beschreitet einen Weg mit verschiedene Stationen. Der Entstehung und schließlich Etablierung eines neuen Forschungsfeldes, wie der stilgeschichtlichen Erforschung der Bronzestatuetten der italienischen Renaissance hat sich Thomas S. Kuhn in »Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen« (1967) gewidmet. Auch für jüngere Autoren, wie Gerard Schurz mit der »Einführung in die Wissenschaftstheorie« (2006) gelten Kuhns Annahmen, modifizieren diese jedoch. Aus diesem Grund wird Wilhelm von Bodes

⁶⁴ Benjamin 2001, S. 36.

Kleinbronzenforschung wie die Einführung eines neuen »wissenschaftlichen Paradigmas« untersucht.

Der Begriff des »wissenschaftlichen Paradigmas« stammt aus der Arbeit Thomas F. Kuhns über den Wissenschaftswandel. Kuhn beschreibt die Entstehung eines neuen Forschungsfeldes als eine wissenschaftliche Leistung, die weitere Anhänger anzieht und gleichzeitig ungelöste Probleme bietet.⁶⁵ Den Begriff des »wissenschaftlichen Paradigmas« wird hier in Anlehnung an Carlo Ginzburg als ein »epistemologisches Modell« verstanden,⁶⁶ dass dazu anregt, Wissenschaftsgeschichte aus einem Querschnitt verschiedener Aspekte zu betrachten. Die Kleinbronzenforschung wird im Zusammenhang mit der Arbeitsorganisation Wilhelm von Bodes untersucht, seine Methoden, Instrumente und Forschernetzwerke, eingebettet in den Kontext der Kunst- und Sammlungsgeschichte.

2.2 Meilensteine der Forschung Wilhelm von Bodes

Nach dem Ende des Deutsch-Französischen Krieges und der Reichsgründung 1871 durch die Hohenzollern wurden die Sammlungen der preußischen Museen erweitert, mit dem Ziel, diesen innerhalb des Reichs sowie international Geltung zu verschaffen. Dieses neue Gewicht der kulturpolitischer Bestrebungen ermöglichte es, dass Konzepte der Museumsreformbewegung Gestalt annehmen konnten. Letztlich ist die Kleinbronzenforschung Teil einer fast zwanzigjährigen Phase der Neuausrichtung der Sammlungskonzeption und der Erwerbung von Kunstwerken,⁶⁷ woran Wilhelm von Bode als Kurator der Skulpturen- und Gemäldesammlung einen großen Anteil hatte. Diese Entwicklung gipfelte am Ende des 19. Jahrhunderts im Bau des Kaiser-Friedrich-Museums auf der Berliner Museumsinsel, das 1904 mit einer beeindruckende Sammlung neu erworbener Kunstwerke eröffnete. Mit der Überführung von nachantiken Bronzestatuetten aus der brandenburgisch-preußischen Kunstammer in die bestehende Skulpturensammlung nahm die Forschung 1871 ihren

⁶⁵ Kuhn 1967, S. 25.

⁶⁶ Ginzburg 1978, S. 1; Ginzburg 1979, S. 273.

⁶⁷ Nimmt man die Publikationen zum Renaissancemuseum 1883 als zeitlichen Ausgangspunkt an.

Anfang. Die Bronzestatuetten wurden zu diesem Zeitpunkt jedoch nicht als originale Renaissanceskulpturen betrachtet. Wahrscheinlich ist, dass diese als Abgüsse oder Repliken nach der Antike betrachtet galten. Neben der Trennung des staatlichen Kunstbesitzes von der Privatsammlung des Herrscherhauses wurde die Sammlung nachantiker Skulpturen durch Abgüsse bedeutender Werke ergänzt. Diese verdeutlichten den Kanon, dem die Konzeption der Sammlung folgte und ersetzen die fehlenden Originale. Bodes Tätigkeit als Direktorialassistent der Antikensammlung ab 1871 bestand darin, Abgüsse bedeutender Werke der Nachantike zu erwerben. Daneben versuchte er, auch historische Repliken, wie beispielsweise italienische Stuckreliefs anzukaufen.⁶⁸ Mit der Berufung Alexander Conzes (*1831 Hannover – †1914 Berlin) ab 1877, zum Direktor der Skulpturensammlung wurden Originale erworben.

Das heterogene Konvolut der Kunstammer-Bronzen stellte Wilhelm von Bode anfangs vor ein doppeltes Problem: es handelte sich weder um hergebrachte Gipsabgüsse, noch um Skulpturen, die dem Begriff eines »Originals« genügen. Bode stand vor der Herausforderung, eine historische Theorie sowie eine Methode zur stilkritischen Zuschreibung der neuzeitlichen Bronzestatuetten nach den geltenden wissenschaftlichen Kriterien zu entwickeln. Nach diesen verkörperte das Objekt die historische Epoche,⁶⁹ die Statuetten mussten damit als eine (kunst)historische Quelle dienen und sich zugleich in das stilgeschichtliche Kontinuum der Kunstgeschichte einfügen. Wie an der Entwicklung der Sammlungen und der kunsthistorischen Literatur des 19. Jahrhunderts in Kapitel 3 gezeigt werden kann, herrschte zu Beginn der 1870er Jahre jedoch eine Perspektive vor, die vor allem die Technik des Bronze gießens bei den neuzeitlichen Statuetten in den Mittelpunkt stellte. Zugleich wurden diese seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts vielfach als Kopien antiker Werke beschrieben.

⁶⁸ Bode 1997, S. 41–42, S. 57–69.

⁶⁹ Waagen 1832, S. 55–56.

In dem kurzen Zeitraum zwischen 1871 und 1874 lassen sich daher keine weiteren Veränderungen an der Sammlungspräsentation der Skulpturensammlung feststellen. Die Statuetten der Kunstammer wurden offensichtlich zunächst in einem eigenen Kabinett aufgestellt. Erst im Frühjahr 1875 erhielt Wilhelm von Bode durch seine Rezeption eines von Jacob Burckhardt verfassten Manuskripts zur Skulpturgeschichte der Renaissance einen neuen theoretischen Impuls zur kulturgeschichtlichen Interpretation der Statuetten, die die Sammlungspräsentation verändern sollte. Gemäß Burckhardts »Kunstgeschichte nach Aufgaben« stellte er die Statuetten als Produkte der Antikenrezeption der Renaissance vor. Burckhardts kulturgeschichtliche Theorie wirkte sich auch auf die Erwerbungen Wilhelm von Bode aus, der bereits während der 1870er Jahre die Sammlung um oberitalienische Bronzestatuetten erweiterte. (s. Abschnitt 4.2)

Ein programmatischen Text, der die Berliner Kunstsammlungen als ein zukünftiges »Renaissancemuseum« vorstellte, beschrieb 1883 die neue kulturpolitische »Leitidee«, der die Berliner Sammlungen als eine staatliche Institution ab sofort verpflichtet waren. Das neue Sammlungskonzept, das mutmaßlich von Wilhelm von Bode verfasst wurde, bezog sich auf Konrad Fiedlers »Über Kunstinteressen und deren Förderung« (1879).⁷⁰ Zur Silberhochzeit Kronprinz Friedrich Wilhelm IV. (* 1831 Potsdam – † 1888 ebd.), der das Amt eines Kulturprotektors im Deutschen Reich ausübte, und seiner Frau, Kronprinzessin Victoria, genannt »Vicky« (*1840 London – †1901 Kronberg i. Ts.), veröffentlicht. indem diese die »symbolischen Ordnung« der Kunstwerke im Museumsraum sowie das allgemeine Sammlungsziel vorgab. Wie zu zeigen sein wird, wurde das Museum zu einer Institution, die der Formation bürgerlicher Identität diene. Es gründete seine symbolische Ordnung auf das Bildungsideal des deutschen Idealismus, das sich anhand der historischen Stilformen selbst reflektierte. In der Konstellation von Museum und bürgerlicher Gesellschaft spielte dabei die Kunstgeschichte als

⁷⁰ Joachimides 1993; Köstering 2016.

Wissenschaft die Rolle einer Kontrollinstanz, anhand derer Bilder und Skulpturen als Medien eines kulturellen Gedächtnisses durch die wissenschaftliche Methode der Stilkritik legitimiert wurden. Volker Rehberg bezeichnete diesen Prozess als »Sammeln als Institution« und stellte fest, dass neue gesellschaftliche Gruppen mit dem Museum kooperierten.⁷¹ Wie zu zeigen sein wird, stellte Burckhardts Vorstellung von den Bronzestatuetten als einem Medium des kulturellen Gedächtnisses die Verbindung zwischen der neu gegründeten, aber noch nicht wesentlich präsentablen Berliner Skulpturensammlung und diesen neuen gesellschaftlichen Gruppen her, die aus dem so genannten Wirtschaftsbürgertum stammten. Dessen Angehörige agierten als Mäzene und Förderer von Bodes Forschungen, indem sie mit seiner Hilfe Renaissancestatuetten auf dem Kunstmarkt erwarben und damit der Forschung Wilhelm von Bodes dienten. Auch namhafte Berliner Sammlerpersönlichkeiten gehören in diese Gruppe, wie beispielsweise Oscar Hainauer, der bereits Renaissancestatuetten sammelte und über entsprechende Händlerkontakte verfügte. (s. Abschnitt 5.2.2)

Zwei Entdeckungen sorgen dafür, dass die Kleinbronzenforschung in den 1880er Jahren vorangetrieben wurde. 1883 wurde die Bellerophon-Pegasus-Gruppe im Kunsthistorischen Museum in Wien dem Bildhauer Bertoldo di Giovanni zugeschrieben. 1887 wurde die Künstlersignatur Bertoldo di Giovannis auf der Unterseite des Sockels entdeckt. Anhand der Schriften Wilhelm von Bodes ist zu fragen, ob sein Forschungs- und Sammlerinteressen sich der Stilgeschichte florentinischer Bronzestatuetten um 1500 zuwandte, dadurch beeinflusst wurde. (s. Abschnitt 4.5.3)

⁷¹ Rehberg 2006, S. XXVII–XXVIII.

2.3 Bodes Forschung im wissenschaftstheoretischen

Kontext

Ausgehend von den wissenschaftstheoretischen Darstellungen von Kuhn und Schurz soll gezeigt werden, dass in der Gründungsphase bis um 1883 zunächst die Modifikation des Stilparadigmas durch Burckhardts kulturgeschichtliche »Kunstgeschichte nach Aufgaben« zu beobachten ist.

Kuhn, der annimmt, dass die Veränderung oder Neuformulierung einer Theorie nur einen Aspekt eines Paradigmenwechsels darstellt,⁷² hält Schurz in »Einführung in die Wissenschaftstheorie« (2006) fest, dass

»... die historische Genese einer wissenschaftlichen Hypothese ja nicht nur erkenntnisexterne Momente, sondern auch erkenntnisintern relevante Momente erfasst.«⁷³

Schurz leitet ab, dass Wissenschaftstheorie nicht nur die Beschreibung von Kriterien oder Methoden sein kann, sondern auch darin, Gesetze und Theorien festzuhalten.⁷⁴ Weiterhin definiert Schurz drei Phasen des Forschungsprozesses: Erkenntnis-, Begründungs- und Verwertungszusammenhang. Nur der Begründungszusammenhang, d. h. die Erhebung von »Daten« und die Formulierung von Hypothesen könne dabei wertneutral sein, während sowohl Erkenntnis- als auch Verwertungszusammenhang externen Interessen (beispielsweise politischen oder ökonomischen), unterliegen.⁷⁵ Gleichzeitig sei der Begründungszusammenhang laut Schurz vom Erkenntniszusammenhang abhängig, da sowohl die Erfahrung des Wissenschaftlers als auch wissenschaftliche Beobachtungstechniken theoriegeleitet seien. Damit weist Schurz die Annahme Kuhns zurück, dass eine Verschiebung von

⁷² Kuhn 1967, S. 20–21.

⁷³ Schurz 2006, S. 21–23.

⁷⁴ Schurz 2006, S. 21–23, S. 21, »Die Methode der Wissenschaftstheorie lässt sich am besten als rationale Rekonstruktion bezeichnen. Diese Methode bewegt sich zwischen zwei Polen: einem (sog.) deskriptiven Korrektiv, das Musterbeispiele und Mustergegenbeispiele enthält, und einem normativen Korrektiv, das Rationalitätsnormen beinhaltet. Das normative Korrektiv beinhaltet eine oberste erkenntnisinterne Zielvorgabe: Das oberste Erkenntnisziel der Wissenschaft besteht in der Findung von möglichst wahren und gehaltvollen Aussagen, Gesetzen oder Theorien, über einen bestimmten Gegenstandsbereich.«

⁷⁵ Schurz 2006, S. 45.

Sehbildern bereits einen paradigmatischen Gestaltwechsel darstellen. Hingegen ändere sich die theoretische Interpretation ihrer Wahrnehmung.⁷⁶

Wie an der Kleinbronzenforschung Wilhelm von Bodes abzulesen ist, folgt diese ab dem Zeitpunkt an dem eine Stilgeschichte fortgeschrieben werden kann, dem von Schurz vorgeschlagenen Ablauf und zeigt sich ab 1883 als Verwertungszusammenhang. Während Burckhardts »Kunstgeschichte nach Aufgaben« als kunsthistorische Theorie bei der Erwerbung weiterer Statuetten nur noch eine flankierende Rolle spielt, wird sie vor allem für die Vermittlung der Werke im Museumsraum ab 1904 bedeutsam. Aus der Gemengelage von wissenschaftlicher Evidenz und bürgerlicher Identifikation entstand der museale »Stilraum«, in dem eine Vorstellung von den Statuetten als Medien des kulturellen Gedächtnisses vermittelt wurde. (s. Kapitel 6)

Das Verfassen eines Handbuchs, als das »IBSR« anzusehen ist, steht nach Thomas F. Kuhn an letzter Stelle einer Forschungsarbeit. Es werden darin als allgemein gültig angesehene Forschungsergebnisse und das dafür notwendige disziplinäre System der »normalen Wissenschaft«⁷⁷, dargestellt.⁷⁸ Wie im folgenden für die Erforschung der Bronzestatuetten beschrieben werden soll, wird dieser Prozess durch Wissenschaftler-Netzwerke und Institutionen sowie durch den Einsatz von Technologien, die beispielsweise das Zusammentragen von Fakten erleichtern, unterstützt.⁷⁹ (s. Abschnitt 7.5)

⁷⁶ Kuhn 1967, S. 30, S. 39–42, S. 123–124; Schurz 2006, S. 57–62.

⁷⁷ Kuhn 1967, S. 37–38.

⁷⁸ Kuhn 1967, S. 25 und S. 57.

⁷⁹ Kuhn 1967, S. 30, S. 39–42.

3 Bronzestatuetten der Renaissance vor den Forschungen Wilhelm von Bodes

3.1 Kleinbronzen als Sammlungsgegenstände bis um 1800

3.1.1 Die brandenburgische Kunstkammer als Vorläufer des »Renaissancemuseums«

Die Entstehung der Kleinbronzensammlung der Berliner Museen geht nicht allein zurück auf den Entwurf eines spätestens ab 1883 geplanten »Renaissancemuseums«. Die Neukonzeption des Museums wurde vor dem Hintergrund der kulturpolitischen Absichten der Hohenzollern ab 1870 geplant und initiiert. Es sollte die nachantiken Werke der preußischen Kunstsammlung aufnehmen und um bedeutende Werke der europäischen Kunstgeschichte, vor allem der italienischen Renaissance erweitert werden. Die Notwendigkeit, die Sammlung zu vergrößern, hatte zur Folge, dass der bereits vorhandene Bestand an nachantiken Skulpturen in der preußischen Kunstsammlung um weitere Werke aus dem Besitz der Hohenzollern, darunter zahlreiche Bronzestatuetten, ergänzt wurde.

Zum Altbestand nachantiker Skulpturen der Berliner Museen vor 1870 zählten ausnahmslos um Großplastiken. Diese waren seit 1830 zunächst im Alten Museum, ab 1859 im Neuen Museum gezeigt worden. Diese Skulpturen stammten – wie die Werke der Antikensammlung – aus königlichen Beständen.⁸⁰ Darüber hinaus war dieser Sammlungsbereich durch Schenkungen und Erwerbungen erweitert worden. 1839 erhielt die Sammlung zwei Quattrocento-Büsten als Schenkung, 1840/41 erwarb Gustav Friedrich Waagen mit der Sammlung des venezianischen Antiquars F. Pajaro mehrere Großplastiken der Renaissance.(s. Abschnitt 4.1.2)

⁸⁰Parlasca 1981, S. 213–214. Heres 1981; Bloch 1983a, S. 123–124. Heres 2000, S. 130–131.

1875 wurde die brandenburgisch-preußische Kunstkammer aufgelöst. Damit war ein neues Konvolut frühneuzeitlicher Kleinplastiken und kunsthandwerklicher Gegenstände verfügbar, das in die öffentliche Kunstsammlung integriert werden musste. Sammlungsobjekte, die dem Bereich der dekorativen angewandten Kunst zuzurechnen waren, wurden in die Sammlung des Kunstgewerbemuseums überführt.⁸¹ Nachfolgend soll die Geschichte der Kunstkammer dargestellt und gezeigt werden, welche Werke aus der Kunstkammer die Grundlage der Berliner Bronzestatuettensammlung bildeten und nach welchen ästhetischen wie (kunst-) historischen Kriterien diese zuvor in Sammlungsinventaren beschrieben wurden.

3.1.2 Die brandenburgisch-preußische Kunstkammer 1642–1780

Die Sammlungsgeschichte der brandenburgisch-preußischen Kunstkammer reicht bis in das 16. Jahrhundert zurück. Durch den vollständigen Verlusts der brandenburgischen Kunstsammlungen während des dreißigjährigen Krieges sind heute nur noch die während der Regentschaft des »Großen Kurfürsten«, Friedrich Wilhelm von Brandenburg (*1620 Cölln – †1688 Potsdam), erworbene Kunstwerke nachweisbar. Ab 1642 baute dieser die Kunstkammer neu auf, indem er die Sammlung seines Lehrers Erasmus Seidel (*1594 Treuenbrietzen – †1655 Berlin) erwarb und später erweiterte.

Die Sammlung bestand aus einem Antikenkabinett, das seit dem späten 17. Jahrhundert im Berliner Schloss untergebracht war. Aufgrund der Provenienz der Objekte, zu denen zahlreiche Kleinplastiken zählten, wird die Sammlung als »bürgerlich« geprägt bezeichnet. Dabei wurde die Sammlung mehrfach durch Zukäufe weiterer Konvolute erweitert. Darstellungen der Kunstkammer sowie einzelne Illustrationen der verschiedenen Objekte in dem Galeriewerk und Fürstenspiegel »Thesaurus Brandenburgicus Selectus« (1696 – 1701) von Lorenz Beger (*1653

⁸¹ Krahn 1995c, S. 37–38; Schönberger 2009, S. 227–229.

Heidelberg – †1705 Berlin) zeigen, wie die antiken Bildwerke in eigenen Kabinetten getrennt von anderen Objekten der Kunstkammer im Berliner Schlosses präsentiert wurden. (s. Abb. 14 und 15) Die Statuetten und Geräte waren dabei auf Tischen platziert. Die Präsentation der Objekte im Galeriewerk zeigt, dass die Sammlung der Herrscherrepräsentation des »Großen Kurfürsten« diente. Nachdem Kurfürst Friedrich Wilhelm 1701 zum König von Preußen ernannt worden war, wurde die Sammlung im neu errichteten Lustgartenflügel des Schlosses aufgestellt. Die Publikation des Galeriewerks, die im gleichen Jahr erfolgte, zeigt die zu diesem Zeitpunkt umfassendste, in sich geschlossene Antikensammlung Nordeuropas.⁸²

Im Verlauf des 18. Jahrhunderts veränderte sich der Bestand der Kunstkammer. Der »Soldatenkönig« Friedrich Wilhelm I. von Preußen (*1688 Berlin – †1740 Potsdam) dezimierte die Sammlung durch Verkäufe. Sein Sohn Friedrich II. von Preußen (*1712 Berlin – †1786 Potsdam) ließ die Groß- und Kleinplastiken 1770 nach Schloss Sanssouci in Potsdam bringen, um sie dort in einem neu errichteten Antikentempel auszustellen. Friedrich II. stockte seine Sammlung durch Neuerwerbungen auf. So erwarb er unter anderem die Sammlung Polignac (1742), den so genannten »Betenden Knaben« aus der Sammlung des Prinzen Eugen von Savoyen (1747), die Gemmensammlung des Barons von Stosch (1764), die Sammlung Natali in Rom (1766/67). 1767 folgten aus der Sammlung des J. B. de Julienne zwei antike Porträts (Cäsar und Augustus). Die Sammlung wurde 1758 sowie zwischen 1770 und 1775 durch weitere Kunstwerke ergänzt.⁸³

3.1.2.1 Bronzestatuetten in der brandenburgischen Kunstkammer

Wie Begers »Thesaurus Brandenburgicus« (1701) zeigt, galten die neuzeitlichen Statuetten in der brandenburgischen Kunstkammer zu Beginn des 18. Jahrhunderts als antiquarische Objekte, die antike Kulturgeschichte repräsentierten.⁸⁴ In anderen

⁸²Heres 1981, S. 187–191, S. 193; Bloch 1983a, S. 123–124; Gröschel 1988, S. 1; Heres 2000, S. 130–131.

⁸³Parlasca 1981, S. 211–213.

⁸⁴Herklotz 1998, S. 140–141, S. 156, über den Unterschied von italienischen Sammlungen der Barockzeit, die unter den Gesichtspunkten »per l'arte« und »per l'eruditione« angelegt werden. Der »Thesaurus Brandenburgicus« Begers signalisierte die Vermittlung wissenschaftlicher Inhalte und war in die Abschnitte »Funeralia«, »Theologica« und

nordalpinen Sammlungen des späten 18. Jahrhunderts ist zu beobachten, dass neuzeitliche Bronzestatuetten meistens verschiedenen, von einander differenzierten Sammlungskontexten zugeordnet sind. Mit Hilfe von Statuetten und anderen Medien wird das Sammlungskonzept emblematisch illustriert sodass diese einen ikonischen Verweischarakter besitzen. Die Statuetten vermitteln nach Bredekamp auf diese Weise zwischen Natur und Materie und weisen dem Sammler eine aktive, prometheische Rolle als Erfinder und Gestalter zu.⁸⁵ Die Bronzestatuetten als Emblem, das eine Kategorie der Sammlung repräsentiert, steht häufig im Kontext chronologisch geordneter Sammlungsinhalte.⁸⁶ Diese belegen ein Interesse an einer archäologischen Rekonstruktion antiker Kultur, Mythologie und Geschichte. Seit dem 15. Jahrhundert bestimmte dieser Themenkomplex die Einrichtung von Kunstkammern und Studioli, was sich auch an zahlreichen anderen Kunstkammern – sei es mittel- oder südeuropäisch – belegen lässt.⁸⁷

Aufgrund ihres Verweischarakters können die neuzeitlichen Bronzestatuetten der brandenburgisch-preußischen Kunstkammer nach Pomian als »Semiophoren« bezeichnet werden.⁸⁸ So sind die Werke der brandenburgisch-preußischen Kunstkammer während der Regentschaft Friedrich II. von Preußens (1712–1786) im Antikentempel in Sanssouci aber auch in der Bibliothek des Schlosses aufgestellt. Andere Skulpturen, aber auch Gemälde, die teils von Friedrich »dem Großen« erworben wurden, wurden dem Geschmack des Rokoko entsprechend in den königlichen Repräsentationsräumen zur Dekoration genutzt.⁸⁹

»Historica« gegliedert.

⁸⁵ Bredekamp 1993, S. 26–33.

⁸⁶ Dies lässt sich auch an anderen nordalpinen wie italienischen Sammlungen während der Frühen Neuzeit beobachten, so beispielsweise in venezianischen Sammlungen, im Studiolo Francesco de' Medici oder an der Sammlung Johann Daniel Maiors in Kiel, s. Weihrauch 1967, S. 183ff.; Frosien-Leinz 1985, S. 258–281; Jeksties/Oehmichen 1989; Kristensen 1994; Becker 1996, S. 10–16; Favaretto 2002.

⁸⁷ Vgl. Bredekamp 1993, S. 19; Vgl. Frosien-Leinz 1985, S. 258–259, über die Sammlungsbeschreibungen Marcantonio Michiels; Vgl. Ferino-Pagden 1994; Leithe-Jasper 1994, S. 317–321; Vgl. Gasparotto et. al. 2008 zum Inventar der »Grotta« Isabella d'Estes.

⁸⁸ Pomian 1998, S. 47–50, S. 56–58.

⁸⁹ Malkowsky 1912, S. 131–144; Parlasca 1981; Heres 2000, S. 130–131.

3.1.3 Bronzestatuetten als kulturgeschichtliche Objekte

3.1.3.1 Berlin

Wie an der brandenburgisch-preußischen Kunstkammer zu sehen ist, stellt die Zeit um 1800 für die Einordnung der Statuetten in eine Sammlung eine Umbruchzeit dar. In Berlin werden 1830 die Werke der Kunstkammer, die auch als Antikenkabinett bezeichnet wurde, in das Alte Museum überführt.⁹⁰ Die in der Kunstkammer enthaltenen nachantiken Skulpturen werden ab diesem Zeitpunkt von den antiken Werken getrennt. Während die Großplastiken im Museum in einem eigenen Kabinett gezeigt werden, verbleiben kleinplastische Objekte in der Kunstkammer. Die großformatigen Skulpturen wurden damit weiterhin im Kontext der Antikensammlung verstanden, mit den antiken Werken jedoch nicht direkt stilkritisch assoziiert. Die neuzeitlichen Statuetten wurden aus der Sammlung ausgesondert,⁹¹ da sie als Sammlungsobjekte ihre Funktion verloren hatten. Vorübergehend wurden diesen in einem eigenen Kabinett, vergleichbar einem »Cabinet d'ignorance«, versammelt.⁹²

3.1.3.2 Wien

Nicht nur in Berlin, auch in Wien findet die Überführung der Bronzestatuetten in eine stilgeschichtlich geordnete Sammlung statt, als die Kunstkammer ihre Funktion als Sammlungsraum des Herrschers bereits verloren hatte. In Wien wird das Antikenkabinett 1808 durch die Erwerbung der Sammlung von Josef Angelo de France (1691–1761) erweitert. Die Sammlung von de France, der erst Bankier und später Verwalter der kaiserlichen Sammlungen war, enthielt antike und frühneuzeitliche Kleinplastiken, darunter auch die Gruppe »Bellerophon zähmt Pegasus« Bertoldo di Giovanni (*nach 1420 Florenz – †1491 Poggio a Caiano). (s. Abb. 1) Die Sammlung insgesamt wird zunächst der Antikensammlung zugeordnet.

⁹⁰ Heres 1981, S. 189, S. 193.

⁹¹ Becker 1996, S. 112–113, erläutert eine vergleichbare Entwicklung bei Kunstkammern mit Artifizialia und Naturalia im 18. Jahrhundert.

⁹² Pomian 1998, S. 80–81; Vgl. Becker 1996, S. 60–66, S. 109–111.

Zwischen 1824 und 1880 werden die habsburgischen Sammlungen stilgeschichtlich neu geordnet und alle nicht-antiken Objekte in Schloss Ambras in einem eigenen Kabinett untergebracht. Bei der Gründung des Kunsthistorischen Museums wird dieses Kabinett 1891 wieder nach Wien gebracht, neu geordnet und in den Kontext der Kunstsammlung integriert.⁹³

Im späten 18. Jahrhundert werden die Bronzestatuetten der Frühen Neuzeit sowohl als Objekte verstanden, die Kulturgeschichte der Antike repräsentieren als auch als »Antiken« bezeichnet. Obwohl in Johann Joachim Winckelmanns »Geschichte der Kunst des Altertums« (1764) Kunstwerke nicht mehr als Symbole sondern als historische Artefakte betrachtet werden, wird die Verwendung der Bronzestatuetten als »Semiophoren« in den Sammlungen weiter geführt. Die antiquarische Sammlungsordnung blieb – Winckelmanns Kulturgeschichte mit ihrer Chronologie der Stile zum Trotz – bestehen. Dieser Gegensatz zwischen historischer Theorie und Sammlungspraxis in der Zeit um 1800, die sowohl Ingo Herklotz anhand von Cassiano Dal Pozzos Papiermuseum als auch Malcom Baker für die Auszeichnung von Kleinbronzen im Kunsthandel des 18. und 19. Jahrhunderts beobachten, beginnt sich erstmals um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Frankreich aufzulösen.⁹⁴ Für das Kasseler Friderizianum sieht Christoph Becker es als problematisch an, die historische Theorie im Sammlungsraum zu visualisieren.⁹⁵ Dagegen vertreten Kristof Pomian sowie Heinrich Dilly die These, dass die Trennung der Sammlungsgegenstände vom Wirtschaftskreislauf durch die Entwicklung des Kunstmarktes im 18. Jahrhundert durchlässig wurde. Eine Umsetzung der historischen Theorie innerhalb der Sammlungsordnung wird mit dem Drang zur Empirie infolge der Aufklärung begründet.⁹⁶ Indem die Kunst zugleich einen Gegenentwurf zur Warenproduktion darstellt, wird sie auf das »überhaupt Ästhetische« reduziert. Die Autonomie der Statuetten als historische Kunstwerke kann damit erst erkannt werden, als die

⁹³ Draper 1992, S. 178–179; Leithe-Jasper 1986, S. 25–45.

⁹⁴ Herklotz 1998, S. 156; Baker 2001, S. 212, S. 218.

⁹⁵ Becker 1996, S. 168–172.

⁹⁶ Dilly 1979, S. 136–139, S. 149; Pomian 1998, S. 16–17, 62–67.

Skulpturen aus dem höfischen Kontext, den schon Winckelmann als nicht-autonom kritisierte, herausgelöst und als ästhetische Objekte gehandelt werden. In Berlin, wie oben beschrieben, setzt diese Loslösung erst im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts ein.⁹⁷ So wie die Wiener Gemäldegalerie um 1800 nach den Kriterien der Stilgeschichte geordnet wird, die als Teil der Ikonographie der aufgeklärten Herrscherin Kaiserin Maria Theresia begriffen wurde,⁹⁸ zeigt die Neukonzeption der Berliner Kunstsammlung nach 1870 als »Renaissancemuseum«, dass die Bronzestatuetten ausgehend von aktuellen wissenschaftlichen Stand in die Sammlung aufgenommen werden. Dieser Anspruch einer wissenschaftlicher Vorreiterrolle, der die kulturpolitischen Leitideen der Hohenzollern auszeichnet,(s. Abschnitt 4.4) sorgte schließlich dafür, dass die bis dahin unbeachteten Kleinbronzen der brandenburgischen Kunstammer den Grundstock der Bronzestatuettenammlung innerhalb der Renaissance-Sammlung der Berliner Museen bilden konnten.

⁹⁷ Hinz 1972, S. 185–187, S. 189–191.

⁹⁸ Vgl. Meijers 1995, S. 13–18, S. 21–33.

3.2 *Bronzestatuetten der Renaissance in kunstgeschichtlichen Fachbüchern 1830–1880*

3.2.1 *Kompendien der Kunstgeschichte*

Handbücher und Überblickswerke der Kunstgeschichte aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wie Karl Friedrich von Rumohrs »Italienischen Forschungen« (1827–31), Franz Kuglers »Handbuch der Kunstgeschichte« (1842), Carl Schnaases »Geschichte der bildenden Künste« (1843 – 1864) oder Wilhelm Lübkes »Die Geschichte der Plastik« (1863), die den Forschungsstand der etablierten »Normalwissenschaft«⁹⁹ festlegen, beschreiben ausschließlich großformatige Skulpturen der italienischen Renaissance. Die Publikationen dieser Epoche konzentrierten sich auf Utopien der Romantik zu Nation, Spiritualität und Identität. Karl Friedrich von Rumohr rückte in »Italienische Forschungen« (1827 – 1831) die Frage nach den Produktionsbedingungen von Kunst und der sozialen Stellung der Künstler in den Mittelpunkt. Diese kulturgeschichtliche Fragestellung verknüpfte er mit einer die Auffassung von Kunst als einem überzeitlichen Phänomen, das in seiner Entwicklung autonomen (Natur-)gesetzen folgte. Rumohr löste sich so vom Geschichtskonzept Johann Joachim Winckelmanns und der Interpretation Johann Wolfgang von Goethes. Während jene im Gegensatz dazu die Entwicklung der Stile in Entsprechung zu historischen Ereignissen begriffen, verschob Rumohr die Bewertung des Schönen auf die Ästhetik des Inhalts. Nicht die Nachahmung der Antike, sondern das geistig–sinnliche Vermögen des Menschen stehen bei seiner Betrachtung des Kunstwerks im Zentrum.¹⁰⁰

Auf Rumohr geht die eigene historische Entwicklung der Kunstgeschichte neben der Kulturgeschichte zurück, was Kugler, Schnaase oder Lübke weiter führten. Kugler und Schnaase beschrieben dabei den Verlauf von Kunstgeschichte als eine

⁹⁹ Kuhn 1967, S. 37–38; Schurz 2006, S. 16–17.

¹⁰⁰ Dilly 1979, S. 116–121; Locher 2001, S. 86–97; Prange 2004, S. 101–103 und S. 117–118.

fortlaufende, anthropologische Historie. Ab diesem Zeitpunkt kann die Kunstgeschichte als ein ästhetisch geprägter Historismus bezeichnet werden, der einer Empirie von Einzelstudien verpflichtet ist.¹⁰¹ Das Ziel stilkritischer Interpretationen stellte sich so dar, neue beziehungsweise noch nicht zugeordnete Formen und Objekte in eine fortschreitende und übergreifende Stilgeschichte einzubetten, wie Hubert Locher in seiner Untersuchung einer Geschichte der Form (Ornament) und der Entstehung von »kunstgeschichtlichen Grundbegriffen« als Ausdruck einer »Weltsprache der Kunst« festgestellt hat.¹⁰² Die Bronzestatuetten der Renaissance mussten aufgrund ihres Kopiencharakters zwangsläufig aus diesem historischen Modell herausfallen.

3.2.2 Historisch-kritische Zuschreibungen von Bronzestatuetten um 1830/40

Hinweise auf erste historisch-kritische Analysen neuzeitliche Bronzestatuetten als Kopien antiker Vorbilder werden, wie oben beschrieben, anhand der Neuordnung von Antikenkabinetten wie in Wien sowie in Auktionskatalogen¹⁰³ zwischen 1800 und 1850 fassbar. Sammlungsbeschreibungen aus diesem Zeitraum sowie stilgeschichtliche Kompendien aus benachbarten Disziplinen, wie der Numismatik beziehungsweise der Medaillenkunde können darüber hinaus als Quelle dienen. Vor allem finden sich diese im Umkreis der »Berliner Schule der Kunstgeschichte«. Dazu zählen Gustav Friedrich Waagens (*1794 Hamburg – †1868 Berlin) Sammlungsbeschreibungen, »Kunstwerke und Künstler in England und Paris« (1838) und Heinrich Bolzenthals »Stilgeschichte der Medaille« (1840).

3.2.2.1 Gustav Friedrich Waagens Reiseberichte

Im Zusammenhang mit der Berliner Kleinbronzen-Sammlung und der Transformation der stilkritischen Methode zur Zuschreibung der Statuetten sind die Reiseberichte Gustav Friedrich Waagens (*1794 Hamburg – †1868 Berlin) aus

¹⁰¹Dilly 1979, S. 84–88; Locher 2001, S. 236–241 und S. 252–253; Prange 2004, S. 96, S. 146–147.

¹⁰²Locher 2001, S. 12–15.

¹⁰³Baker 2001.

englischen und französischen Sammlungen erwähnenswert. Waagen, der zweimal nach England reiste, besuchte zahlreiche englische Privatsammlungen und fasste seine Eindrücke in »Kunstwerke und Künstler in England und Paris« (1837 – 1838, 3 Bde.) zusammen.¹⁰⁴ Der Anlass von Waagens Bericht seiner Reise nach England 1835 sowie der nachfolgend in deutscher und englischer Sprache publizierte Bericht war eine kulturpolitische Mission. Diese bestand offenbar darin, sich über die Entwicklung der englischen Wissenschaft und Kunst sowie des Kunsthandwerks zu informieren.¹⁰⁵ Zwar kam es ihm vor allem darauf an, herausragende Werke der Renaissance-malerei vorzustellen, doch er nennt in seinen Reiseberichten auch zahlreiche Skulpturen. Waagens Augenmerk lag vor allem auf der Bewertung auch von Antiken und Abgüssen antiker Werke sowie auf der Kritik moderner, klassizistischer Skulpturen.¹⁰⁶

In Gustav Friedrich Waagens zweitem Band seiner Sammlungsbeschreibungen, »Kunstwerke und Künstler in England und Paris« (1838) werden in der Sammlung des Duke of Bedford in Woburn Abbey, Bronzestatuetten als Antikenkopien erwähnt.¹⁰⁷ Die von Waagen besichtigte Antikensammlung, die in einer Orangerie von Woburn Abbey aufgestellt war, erst 1815 von dem sechsten Duke of Bedford in Italien gekauft und nach England transportiert worden. Diese im Vergleich zu anderen englischen Antikensammlungen junge Sammlung bot durch ihre Aufstellung antiker und moderner Werke, die in Entsprechung zu den Antiken beauftragt worden waren, ein Beispiel für deren aufeinander bezogene Präsentation.¹⁰⁸

¹⁰⁴ Waagen, Gustav Friedrich, *Kunstwerke und Künstler in England*, Berlin 1837–38, 3 Bde. Waagen veröffentlichte in den 1850er Jahren eine englische Übersetzung. Waagen, Gustav Friedrich, *Treasures of Art in Great Britain. Being an Account of the chief Collections of Paintings, Drawing, Sculptures, Illuminated Mss.*, London 1854, 3 Bde., Reprint London 1870. 1857 publizierte Waagen einen Ergänzungsband, ders., *Galleries and Cabinets of Art in Great Britain. Being an Account of More than Forty Collections of Paintings, Drawings, Sculptures, Mss. etc. etc. Visited in 1854 and 1856, and now for the first time described. Forming a Supplemental Volume to the Treasures of Art in Great Britain*, Three Volumes, London 1857. Reprint London 1970.

¹⁰⁵ Woltmann 1875, S. 16–17; Peirce 2001, S. XV–XVI.

¹⁰⁶ Vgl. Waagen 1854 (1970), S. 31–32, S. 36–37, S. 49–52, S. 466–473.

¹⁰⁷ Waagen 1838, Bd. II, S. 546, »In einem Corridor, welcher um den Hof herumläuft, befinden sich in Glasgehäusen eine ziemliche Anzahl kleinerer Bronzen, von denen die Mehrzahl Copien bekannter, antiker Marmorwerke, einige aber auch werthvolle Originale sind. Dahin gehört eine sehr kleine Figur, welche das Ansehen einer Juno hat, einige aus dem bacchischen Kreise, besonders ein lebhaft bewegter Faun auf einem Esel, so wie ein Vogel.«; vgl. Waagen 1854, Bd. III, S. 463, »In a corridor, which runs round the courtyard, a considerable number of small bronzes in glass cases are preserved, most of which are copies of well-known antique sculptures, but some are valuable originals. Among these are – a very small figure, apparently a Juno, some bacchanalian figures, especially a very animated Faun on an ass, and a bird.«

¹⁰⁸ Oehler 1981, S. 302.

Obwohl Waagen in der Beschreibung der Sammlung von Woburn Abbey keine weiteren Hinweise auf die Datierung der modernen Bronzestatuetten gibt, enthält sein Bericht einen Anhaltspunkt dafür, dass er durch den Vergleich mit den großplastischen Vorbildern die Kleinplastiken datieren konnte. Auch in der Londoner Sammlung Cheney befanden sich antike und moderne Bronzestatuetten, wie Waagen ausführte und auch hier widmete er den Werken im Vergleich zu den ebenfalls vorhandenen Marmorskulpturen knappe, aber präzise Zuschreibungen und Datierungen.¹⁰⁹

Aus den Werkbeschreibungen erschließt sich, dass Waagen stilkritisch urteilte und dabei Werke aus anderen Sammlungen zum Vergleich anführte. Bei der Beschreibung nachantiker Skulpturen gibt er großformatigen Werken aus Marmor den Vorzug, die er offenbar den ausgestellten Antiken gegenüberstellt.¹¹⁰ Mit seiner Datierung verschiedener Kleinbronzen als moderne Antikenkopien ohne genauere Zuschreibungen zur Provenienz, zählen Waagens Sammlungsberichte zu den ältesten Quellen, die Bronzestatuetten der Renaissance als nachantike Werke beschreiben. Aus seinen Zuschreibungen wird deutlich, dass die Anfänge einer historisch-kritischen Bewertung neuzeitlicher Kleinbronzen mit der Neubewertung antiker Skulpturen in den englischen und französischen Sammlungen korrespondiert und damit noch früher beginnt als dies Malcolm Baker ausführte.¹¹¹

3.2.2.2 Heinrich Bolzenthals Stilgeschichte der Medaille (1840)

In den Anfängen der »Berliner Schule« der Kunstgeschichte werden die Bronzestatuetten der Renaissance als Vergleichsobjekte in einer Stilgeschichte der Medaille von Heinrich Bolzenthal (*1796 Cottbus – †1870 Berlin) erwähnt. Der Direktor der Berliner Münz- und Medaillensammlung von 1835 bis 1868 verfasste mit seinen »Skizzen zur Kunstgeschichte der modernen Medaillen-Arbeit (1429–1840)« (1840) eine Stilgeschichte der Medaillenkunst. Bronzestatuetten werden als eine

¹⁰⁹ Waagen 1857 (1970), S. 173–174.

¹¹⁰ Vgl. Lightbown 1970, in: Waagen 1858 (1970), S. IX–X, über die Kennerschaft Waagens.

¹¹¹ Vgl. Baker 2001; Barbanera 2006, S. 18–22, zur Beschreibung antiker römischer Kopien.

künstlerische Gattung dargestellt, die zwar bekannt ist, jedoch stilgeschichtlich nicht belegt werden kann. Aufgrund ihrer gestalterischen Eigenschaften besaßen Medaillen und Plaketten für die beginnende moderne Wissenschaft einen doppelten Verweischarakter. Die Inschriften und Daten waren als historische Quelle wertvoll, die figürlichen Darstellungen Zeugnisse eines Zeitstils. Wie bei Bolzenthal zu sehen, ist eine Medaille beides: kunsthistorische Quelle und Kunstwerk zugleich. Bolzenthal bezog sich darüber hinaus auf kunsthistorische Quellen, um seine Stilgeschichte – die zugleich eine Künstlergeschichte ist – in einen größeren Kontext einzubetten. Für das Cinquecento nutzte Bolzenthal unter anderem die Künstlerviten Giorgio Vasaris (*1511 Arezzo – †1574 Florenz) sowie die Autobiographie Benvenuto Cellinis (*1500 Florenz – †1571 ebd.) und den Traktat »De Sculptura« (1504) des Pomponius Gauricus (*1481 oder 1482 Gauro – †um 1530). Neben den Techniken zur Herstellung von Medaillen liegt ein Schwerpunkt der Darstellung bei Bolzenthal auf der Position der Medailleure als freie Künstler. Bereits das Frontispiz seiner Stilgeschichte, die ein Cellini-Zitat als Motto voranstellt, signalisiert dies.¹¹² Eine Paraphrase des Cellini-Zitats am Ende von Bolzenthals Darstellung verdeutlichte, dass der Autor die Medaille als künstlerische Gattung anerkannte.¹¹³ Das Problem der Vervielfältigung, das Bode in der Rezeption Jacob Burckhardts als eine Praxis des Sekundären darstellte, verschob Bolzenthal in den Bereich der künstlerischen Technik.¹¹⁴ Der im 19. Jahrhundert wiederaufgegriffene Gedanken des »Paragone« zwischen Goldschmiedekunst und Bildhauerei, der zunächst in der Rezeption Cellinis als literarische Identifikationsfigur in der deutschsprachigen Literatur eine Rolle spielte,¹¹⁵ mag dazu beigetragen haben.

¹¹² Cellini/Tassi 1829, I. Buch, 14. Kap, S. 312, »Presele, subito conosciuto la gran forza di arte che era in esse, guardato Messer Piero in viso, disse: Gli antichi non furono mai si ben serviti di medaglie«, Übers. Cellini/Laager 2001, S. 214, »[Der Papst] nahm sie und erkannte sofort, welch großes Können in ihnen war, sah Messer Piero in die Augen und sagte: ›Die Alten sind nie besser mit Medaillen bedient worden‹«.

¹¹³ Bolzenthal 1840, S. 328, »Der Verfasser schliesst mit dem Wunsche, dass seine Mittheilungen beitragen mögen, den modernen Zeiten, deren Werth oft verkannt wird, in diesem Zweige der Plastik ihr Recht widerfahren zu lassen: bei Betrachtung ihrer Erzeugnisse von der Gewalt der Kunst durchdrungen, ruft er mit jenem Mäcen aus: ›Gli antichi non furono mai si ben serviti di medaglie‹.«.

¹¹⁴ Bolzenthal 1840, S. 92.

¹¹⁵ Herding 2003, S. 379–384, S. 405–408, S. 412–413.

Eine Schnittmenge zwischen Medaillenkunde und Kleinbronzenforschung bildete in Bolzenthals Stilgeschichte der Medaille schließlich bei der Darstellung der Werke Bertoldo di Giovannis. Bolzenthal verwies auf die zu diesem Zeitpunkt noch unbekannt Bronzestatuetten Bertoldos als Kunstwerke der Frühen Neuzeit, die parallel zur Herstellung von Medaillen entstehen.¹¹⁶ Seine Ausführungen beziehen sich auf die »Notizia d'opere di disegni« Jacopo Morellis (1800)¹¹⁷ sowie die »Vite« Giorgio Vasaris, die beiden Quellen aus der Frühen Neuzeit, die zum Künstler bekannt waren. Vasari widmete Bertoldo di Giovanni keine eigene Künstlerbiographie, der Bildhauer wird an verschiedenen jedoch Stellen erwähnt: als Schüler Donatellos, der ein Bronzerelief einer Schlacht modellierte sowie als Lehrer und Verwalter des Skulpturengartens von San Lorenzo.¹¹⁸ Möglicherweise verwendete Bolzenthal die Vasari-Edition von Ludwig Schorn und Ernst Förster, in deren Anmerkungen Bertoldos Medaille für Mohammed erwähnt wird.¹¹⁹ Weitere Quellen zu Bertoldo di Giovanni, sind nach 1840 zugänglich, wie beispielsweise der Brief an Lorenzo de' Medici von 1479, den Theodor von Frimmel in seinem Artikel zur Bellerophon-Pegasus-Gruppe im Kunsthistorischen Museum publizierte.¹²⁰ Indem Bolzenthal seine Kenntnisse der Medaillen des Künstlers sowie die Angaben aus den bekannten Quellen zusammenführte, legte er eine Grundlage für die weitere monographische Erforschung der Werke Bertoldos.

3.2.2.3 Fazit: Die Quellen zu den Renaissancestatuetten 1830 – 1865

Das Fehlen der neuzeitlichen Bronzestatuetten in der maßgebenden kunstgeschichtlichen Fachliteratur der Zeit um 1830/40 ist durch die enge Verbindung von Ästhetik und Kulturgeschichte erklärbar. Die Autoren verpflichteten sich dabei einem Fortschrittsgedanken und legten einen Schwerpunkt auf die individuelle Leistung der einzelnen Künstler als Protagonisten der Kunstgeschichte. Betont wurden

¹¹⁶Bolzenthal 1840, S. 61, »Als selbstständiger Künstler hat Bertoldo kleine Figuren und Basrelief's, so wie auch Schaumünzen, in Metall gegossen.«

¹¹⁷ Vgl. Michiel/Morelli 1800, S. 14, S. 16.

¹¹⁸ Vgl. Bettarini/Barocchi, Vite, Bd. III, S. 218 (Vita Donatellos); ebd. Bd. IV, S. 125 (Vita Torrigianis); ebd., Bd. V, S. 279 (Vita Bugiardinis); ebd., Bd. VI, S. 9 (Vita Michelangelos).

¹¹⁹ Vgl. Schorn/Förster 1832–1849, Bd. II, 1, S. 253, Anm. 79.

¹²⁰ Frimmel 1887, S. 91, Anm. 2; vgl. Draper 1992, S. 7–12.

die Originalität und Einzigartigkeit einer künstlerischen Schöpfung. Als »Quelle« für die Entwicklung der Kunst stand jedoch die Authentizität eines Kunstwerks für die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts im Mittelpunkt.¹²¹ Diese fehlten den Bronzestatuetten aufgrund ihres Herstellungsprozesses. Durch deren Eigenschaft als »Nachahmungen«¹²² wurde diesen der ästhetische Wert eines Originals verweigert. Nach den wissenschaftlichen Kriterien der historisch-kritischen Methode und waren die Bronzestatuetten damit nicht geeignet, eine historische Wahrheit¹²³ zu vermitteln, die auch für die Kunstgeschichte als eine historische Wissenschaft maßgebend war. Aus der Perspektive der kunsthistorischen Forschung um 1840 konnten Bronzestatuetten die Entwicklung des historischen Stils nicht vermitteln.

Jedoch war es möglich, Renaissancestatuetten von antiken Kleinplastiken stilkritisch zu unterscheiden, wovon sowohl die Entfernung der Statuetten aus den namhaften Antikenkabinetten als auch Gustav Heinrich Waagens Reisebeschreibungen zeugen.(s. Abschnitt 3.2.2.1) In der Medaillenforschung, einem Forschungsfeld, dass sich mit Werken auseinandersetzte, zu deren materieller Eigenschaft die Vervielfältigung gehörte, hatte jedoch bereits eine Auswertung der Kunstliteratur der Renaissance auch zu den Bronzestatuetten stattgefunden. Der Paragone zwischen der zeitgenössischen Bildhauerei, Malerei und Architektur und den angewandten Künsten, den Bolzenthals Cellini-Zitat reflektierte, wies um 1840 der stilkritischen Kunstgeschichte einen neuen Weg, der sich nun auch mit reproduzierbaren künstlerischen Medien beschäftigte.

¹²¹ Vgl. Jaeger/Rüsen 1992, S. 25–26; vgl. Waagen 1832, S. 8–38, Kritik an den Forschungen Alois Hirts.

¹²² Dilly 1979, S. 101–105, über Winckelmanns Darstellung in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764): »...eine neue Blüte der Kunst [war] nicht über die Nachahmung einzelner Werke zu erlangen, sondern durch die Nachahmung des autonomen Produktionsprozesses selbst.«; vgl. Luhman 1986, S. 633–634; vgl. Locher 2001, S. 42–43; Winckelmann 2003, S. 197–207, Beschreibung der Nachahmung der griechischen Bildhauerei.

¹²³ Humboldt 2008, S. 801–802, S. 805–806: Humboldt vergleicht die Geschichtsschreibung mit der Naturnachahmung (imitatio) der bildenden Kunst, die neben der äußeren Form auch eine »höhere Wahrheit« in sich trägt; Jaeger/Rüsen 1992, S. 38–40.

3.2.3 Erweiterung des Stilbegriffs über die Betrachtung der Toreutik als Kunsthandwerk

Wie Hubert Locher in »Die Kunstgeschichte als Theorie der Kunst« (2001) darstellte, findet eine Erweiterung und theoretische Formulierung des Stilparadigmas im 19. Jahrhundert über die Darstellungen zur angewandten Kunst statt.

3.2.3.1 Gottfried Semper,

»Der Stil in den technischen Künsten« (1860 – 1863)

Mit Gottfried Sempers »Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik« (1861 – 1863) wurde die Toreutik, d. h. der Metallguss und die Metallbearbeitung, als ein Bereich in der Geschichte der kunsthandwerklichen Techniken dargestellt, der die Stilbildung der italienischen Kunst der Renaissance beeinflusste.

Semper vertrat die These, daß die Prinzipien der Schönheit universell und formal zu bestimmen seien, jedoch der Stil eines Kunstwerks auch von materiellen Variablen abhängig sei. Semper, der Stil als eine »Sprache« begriff, stellte dar, dass das Material sowie die Funktion eines Objekts die Eigenschaften seines Stils beeinflusste.¹²⁴ Umgekehrt sei jedoch die Stilbildung nicht ausschließlich an Materialien und die Funktion von Gegenständen gebunden, sondern ein autonomer Prozess, da Stilmerkmale auch auf andere Materialien übertragen werden konnten¹²⁵

In Bezug auf die künstlerische und kunsthandwerkliche Metallbearbeitung in der Renaissance führte Semper mehrere Beispiele auf, die vom Quattrocento bis zum Barock reichen. Dabei fasste er den Begriff der Toreutik, der hauptsächlich das Ziselieren und Treiben von Metall bezeichnet, weiter und schloss darin auch vollständig gegossene, aber funktionale Kunstwerke, wie beispielsweise Grabmäler, Bronzetüren oder Statuensockel ein. Für das Quattro- und Cinquecento beschreibt Semper einen Stiltransfer zwischen zwei Materialien: die Bauornamentik in Stein sei

¹²⁴ Locher 2001, S. 366–375.

¹²⁵ Bandmann 1971, S. 144.

stilistisch in ihren Formen an gegossenen oder ziselierte Ornamente in Metall gebunden.¹²⁶ Auch in Oberitalien sah Semper die Architekturdekorationen durch die Toreutik beeinflusst, wobei er die Stilformen als »delikat, üppig[er], überwuchert« bezeichnete¹²⁷ - eine Terminologie, die Wilhelm von Bode wiederaufgreifen sollte. Den weiteren Verlauf der Stilgeschichte der italienischen Renaissance stellte Semper ausgehend von der Entwicklung von Schusswaffen und Geschützen als eine Blütezeit der Bronzekleinplastik dar.¹²⁸ Diese Innovationen des Cinquecento wirkten schließlich auf die Großplastik zurück, so dass Semper die Veränderung des Bildhauerstils am Ende des 16. Jahrhunderts mit der Übertragung von Stilmerkmalen von der Kleinkunst in Metall auf andere Materialien und Formate begründete.¹²⁹ Für die deutsche Kunst der frühen Neuzeit hob Semper vor allem das Nürnberger Sebaldusgrab Peter Vischers hervor, an dem sich die Metallkunst des frühen Mittelalters wiederbelebte und das

¹²⁶ Semper 1860 – 1863, S. 538, »Auch in der dekorativen Bronzearbeit ist diese Zeit schöpferisch. Für das Meisterwerk des Florentiner Andrea Arditì, das silberne Haupt des heil. Zenobius, wird durch die Hand Lorenzo Ghiberti's eine prachtvolle Kiste aus Bronze gefertigt. Noch berühmter sind dieses Meisters eherner Prachtthore für die Taufkirche in Florenz, welche den Höhenpunkt dieser schon im 10ten oder 11ten Jahrh. in Deutschland wieder aufgenommenen antiken Anwendung der dekorativen Metallbildnerei bezeichnen. Vierzig Jahre hindurch hat Ghiberti damit zu thun. Seine grossen Arbeiten jedoch verhindern ihn nicht, auch im Kleinen seine Kunst zu bewähren. Vasari rühmt vor allem einen Petschaftsgriff aus ciselirtem Golde, in Form eines Drachens, der aus Epheulaub sich erhebt. (...) Wie die Altäre und Thüren, so sind auch Kanzeln, Sängerpulte, Lettner, Brunnen, Gittereinfassungen, Kandelaber und vor allem die Grabdenkmäler Gegenstände der reichen und zierlich-anmuthigen Renaissance-Decoration. Wenn auch grösstentheils in Marmor ausgeführt, sind sie doch gleichsam an die Metalltoreutik gefesselt.«

¹²⁷ Semper 1860 – 1863, S. 539, »Gleichzeitig macht sich in Oberitalien eine von der florentinischen etwas abweichende Richtung der Bildnerei in Erz und harten Stoffen bemerkbar; sie ist weniger delikate, üppiger, naturalistischer, überwuchert die Architektur, die selber in ihren Verhältnissen schwankender, weniger fest ist. Arabesken in Santa Maria de' Miracoli, Chorpilaster, Chorschranken, Lettner; Riesentreppe im Dogenpalast u. a. Alessandro Leopardò: Piedestal der Reiterstatue des Colleoni. Die kandelaberartigen Fussgestelle für die Flaggenstöcke auf S. Marko, im ächten Ciselirstil, flach und scharf. (...) Vorzüglich reich ist Padua an Werken dieses Stils; Grabmäler im Santo. Weihbecken. Das grosse Kandelaber des Andrea Riccio. Aber die eigentliche Schatzkammer dafür ist die Certosa zu Pavia mit ihrem unermesslichen Reichthum an feinciselirten Metallwerken und Steinskulpturen. Der ganze Bau ist als toreutisches Werk zu bezeichnen.«

¹²⁸ Semper 1860 – 1863, S. 540, »Bei dieser allgemeinen Richtung der Bildnerei und dem mächtigen Antriebe, den die zu ihrer Höhe gelangte Industrie der Waffenschmiede den toreutischen und stereotomischen Künsten gab, mussten auch die eigentliche Toreutik und die Skulptur, d. h. die Kunst des Schneidens kleinerer Luxus- und Kunstgegenstände aus harten Stoffen, vorzüglich harten Steinen, Metall, Elfenbein, Holz u. dergl., wieder zu Ehren kommen. Das 16te Jahrhundert hatte seine modernen Mentors, Mytrons, Mys u.s.w. und seinen Kunstluxus, der in der Werthschätzung der Meisterwerke der Toreutik demjenigen der alten Römer fast gleichkam. Michelagnolo, Cellini, Filippo Negrolo u.a.«

¹²⁹ Semper 1860 – 1863, S. 542–543, »Nur noch Weniges über die Metalltoreutik der Spätrenaissance. Giovanni di Bologna, der grosse Erzgiesser, folgt der malerisch-plastischen und naturalistischen Richtung, geht mitunter schon in Stillosigkeit über. Seine dekorativen Skulpturen in Erz sind der Anfang des grotesken Barockstils. Masken, Muscheln, breite Festons, Fruchtschnüren, Ungeheuer und Fratzen treten an die Stelle der feinen Rankenwerke und mässig gehaltenen Argumente der Frührenaissance. Doch ist dieser Meister noch geistreich und geschmackvoll bei aller plastischen Willkür. (...) Man darf den grotesken Stil der plastischen und architektonischen Dekoration aus der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts zum Theil als eine neue Rückwirkung der Kleinkunst auf die hohe Kunst ansehen. Ein Späthstil, wie er schon an gewissen altetruskischen und süditalischen Terrakottagefässen (sowie Bronzegeräthen) so eigenthümlich und charakteristisch hervortritt. Den berühmten Benvenuto Cellini trifft vielleicht der Vorwurf, zuerst bewusstvoll diese neue Dekorationsweise für die mehr stereotomisch-toreutische des Cinquecento vertauscht und in die monumentale Kunst eingeführt zu haben. Man vergleiche seine (nicht sehr zahlreiche) Silber- und Goldarbeiten mit dem schönen, aber durchaus im gleichem Formensinn gedachten und vollendeten Piedestal seines Perseus.«

gleichzeitig die Bedeutung der süddeutschen Kunstzentren für die Ausübung der Toreutik reflektierte.¹³⁰

3.2.3.2 C. D. E. Fortnum, »Bronzes« (1877) als erste Kunst- und Kulturgeschichte der Bronzestatuette

Schließlich publizierte der englische Sammler Charles Drury Edward Fortnum (*1820 – †1899) mit »Bronzes« (1877) eine erste Kunstgeschichte der Bronzestatuette von der Antike bis in die Neuzeit.

Fortnum, Privatsammler und »gentleman-connoisseur«, sammelte zwischen 1848 und 1870 zahlreiche Kleinbronzen, neben urbinatischen Majoliken. Seine wissenschaftlichen Interessen pflegte er als Mitglied der Society of Antiquaries und des Royal Archaeological Institute, darüber hinaus war er Trustee des British Museum. Zudem lag ihm an der Vermittlung von Kunst- und Kulturgeschichte, wie sein Engagement für das Southkensington Museum zeigt, für das er auch als externer Berater bei Neuerwerbungen tätig war. Fortnum verfasste für dieses Museum 1876 den ersten Sammlungskatalog der Kleinbronzen.¹³¹ Aufgrund eines Zerwürfnis‘ mit J. C. Robinson (*1824 – †1913), der die Abteilung der Renaissanceskulptur des Southkensington Museum leitete, vermachte Fortnum seine eigene Kleinbronzensammlung jedoch dem Ashmolean Museum in Oxford.¹³²

»Bronzes«, ein einfach gebundenes Heft, das sich an kunst- und kulturgeschichtlich nicht vorgebildete Leser wendet, enthält einen kulturgeschichtlichen Überblick über die Darstellung des Menschen in der Bronzekleinplastik von der Antike bis zum England um 1850, dem Jahr der Weltausstellung in London. Dabei beginnt Fortnum seine Ausführungen mit einer Darstellung der zivilisatorischen Bedeutung der Legierung und des Metalls Kupfer

¹³⁰ Semper 1860 – 1863, S. 539, »In Deutschland, dem Lande der Metallkünste des frühen Mittelalters, fand die neue italische Weise rasche Aufnahme, obschon in eigenthümlich gemischter Weise. Peter Fischer, der berühmte Künstler des Selbadusgrabes, ist in seinen architektonischen Details und nicht minder in dem Stile des Figürlichen und der Reliefs noch trocken und halbgothisch, obschon antikisirend.« und S. 541, »Aber eigentlicher Sitz der Toreutik im engeren Sinne ist Deutschland, und zwar wetteifern Nürnberg und Augsburg um die Palme in dieser mühsamen Kunst. Statuetten, Basreliefs, Büsten, Medaillons, Becher, aus Speckstein, Holz, Elfenbein und Metall.«

¹³¹ Kat. London 1876.

¹³² Anderson 1996, S. 113. Brown 1999, S. 7–8. Warren 1999.

und behandelt die Herstellung von Gebrauchsgegenständen, Kunstwerken bis hin zum Einsatz von Kupferdraht in Transformatoren. Die wenigen Illustrationen zeigen Bronzegeräte und -statuetten aus verschiedenen Epochen.¹³³ Fortnums Darstellung erscheint von der Arts and Craft–Bewegung und ihren national–ökonomischen wie ästhetischen Aspekten geprägt, wenn er die Bedeutung der englischen metallverarbeitenden Industrie in Vergangenheit und Gegenwart betont.¹³⁴ Weiterhin zielt Fortnum darauf ab, den Besuchern der Sammlung des Museums, das als Studiensammlung für Entwerfer und Handwerker konzipiert worden war,¹³⁵ die Bedeutung der handwerklichen Techniken sowie historisches Hintergrundwissen zu vermitteln.¹³⁶ Ein weiterer Aspekt, der hier zum Ausdruck kommt, ist die Tradition der »Grand Tour« und der Reiseführer.¹³⁷ Fortnums Verweis auf zahlreiche europäische Sammlungen, in denen entsprechende antike toreutische (getriebene) Objekte aus Bronze ausgestellt sind, lässt an dieser Stelle seine eigenes Interesse als Sammler von Kleinplastiken, darunter Bronzestatuetten der Renaissance, als auch Majoliken der Renaissance erkennen.¹³⁸ »Bronzes«, wurde zuerst als Vorwort des Sammlungskatalogs des Southkensington Museum publiziert, wodurch das starke Interesse an der Kleinplastik der Renaissance aus einer kultur– und materialgeschichtlichen Perspektive begründet. Auch Fortnums Kleinbronzensammlung war nach dem Prinzip der ästhetischen Harmonie von

¹³³Fortnum 1877, S. 1–25.

¹³⁴Fortnum 1877, S. 29, »In no country, however, was the production of bronze weapons and implements brought to greater perfection than in our own; and we may perhaps even go farther in saying that, both in respect to the beauty of the lines and form, the constructive excellence, and the perfection of the casting, these productions of the early inhabitants of Britain would rival, as far as their limited requirements directed, the manipulative skill of the best workmen of Sheffield or Birmingham at the present day. This is true, not merely in regard to casting, but equally to the excellence of the toreutic workmanship.«

¹³⁵ Locher 2001, S. 352–353.

¹³⁶Fortnum 1877, S. 37, »The skilful manipulation necessary to fashion from the lump such even and thin plates of bronze by the action of the hand hammer only, would put to the blush many a modern workman proud of the facility with which he can apply the improved mechanism of his tools. (...) Art and handicraft are man and wife; mechanism and manufacture (so miscalled) are also wedded, and a fertile pair, but they are of a younger and less noble branch of a grand old family.«

¹³⁷ Vgl. Oehler 1981, S. 305–306.

¹³⁸Fortnum 1877, S. 60–62.

Funktion und Form aufgebaut, wodurch sich erklärt, dass Fortnum hauptsächlich Werke um 1500 erwarb.¹³⁹

3.2.4 Technikgeschichte als Ausgangspunkt der Kleinbronzenforschung zwischen 1860 und 1870

Die verschiedenen kunsthistorischen Kompendien in der Zeit zwischen 1830 und 1870 verdeutlichen die verschiedenen Faktoren der stilgeschichtliche Forschung, die eine Beschäftigung mit den Bronzestatuetten der Renaissance zunächst blockierten, nach der Mitte des 19. Jahrhunderts dann aber ermöglichten. Trotz der Erwähnung von Künstlern als Produzenten der frühneuzeitlichen Statuetten in der Kunstliteratur der Renaissance fehlten durch Inschriften oder Sekundärquellen belegte Werke, deren künstlerische Originalität belegt werden konnte. Neben der historischen Quellenlage verhinderte zudem die Anerkennung verschiedener »Qualitäten«, das heißt von Original und Kopie, die das wichtigste Kriterium für die Kunstgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts darstellte,¹⁴⁰ eine Erforschung. Die zumeist antikisierenden Kleinbronzen der Renaissance galten als Kopien antiker Werke und fielen allein dadurch qualitativ durch das Raster einer Stilgeschichte, die allein das Original untersuchte und wertschätzte. Im Gegensatz dazu stehen beispielsweise die manieristischen Statuetten Giambolognas (*1529 Douai – †1608 Florenz), die anhand ihres Stils von den Antikenkopien abgegrenzt werden konnten.

Die Theorie des Stiltransfers mittels künstlerischer Ornamente bei Semper und die parallel gegründete Arts&Crafts Bewegung in England – setzten sich beide mit der Historizität künstlerischer Techniken auseinander und kamen zu einer der exakteren Datierung der Statuetten. Dies ist auch an den Ausführungen C. D. E. Fortnums zu den technik- und kulturgeschichtlichen Grundlagen ablesbar. Der Kleinbronzenkatalog des Southkensington Museum beziehungsweise »Bronzes« (1877) scheint jedoch Bodes stilkritische Methode jedoch nicht zu beeinflussen. Obwohl Wilhelm von Bode die

¹³⁹ Warren 1999, S. 14, S. 27.

¹⁴⁰ Locher 2001, S. 53–55.

Schriften Fortnums Schriften sicherlich kannte, da er mit diesem in Briefkontakt stand und Werke aus dessen Sammlung erwerben wollte,¹⁴¹ beruhte seine Stilgeschichte der italienischen Kleinbronzen in »IBSR« auf einer differenzierteren Stilkritik, die über Fortnums material- und technikhistorischen Ansatz hinausging.

Auch die Publikationen des französischen Kunsthistoriker und Kurators, Emile Molinier (*1857 Nantes – †1906 Paris), zur Geschichte der Metallbearbeitung - » Les Arts du metal « (1892) – und zum Kunsthandwerk - »Histoire générale des arts appliqués à l'industrie« (1896 – 1898), zeigen einen eher technik-historischen Umgang mit dem Bronzeguß. Wilhelm von Bode waren die Schriften Moliniers bekannt, denn Molinier hatte die beiden bedeutenden Sammlungen des Kunsthändler Frédéric Spitzer (*1815 Wien (?) – †1890 Paris) sowie des Barons Adolphe de Rothschild (*1823 – †1900) inventarisiert.¹⁴²

Sempers Theorie, die für die Kunstgeschichte um 1860 laut Hubert Locher eine zentrale Bedeutung besaß,¹⁴³ beeinflusste dagegen die kulturgeschichtliche Wertschätzung der vor allem als Repliken wahrgenommenen Statuetten. Auch Bodes Entwicklung der stilkritischen Methode, die einen Transfer der archäologischen Kopienkritik bedeutete, die von großplastischen Marmorskulpturen ausgeht und auf Bronzestatuetten übertragen wird sowie einen Transfer des Formats zwischen Groß- und Kleinplastik einberechnet, erscheint von Sempers Theorie zu einer Stilgeschichte des Materials und der funktionalen Form abhängig. Das Problem der Anerkennung von Kopie oder Replik als eines künstlerischen Mediums blieb jedoch weiterhin bestehen, da bei Semper durch seine Konzentration auf (Bau-)Ornamentik und Gebrauchsobjekte die Frage nach der Beurteilung des Kopiencharakters bei Objekten, die wie die Statuetten einer ästhetischen Anschauung dienten, nicht beantwortet wird.

¹⁴¹ Warren 1996; Warren 1999, S. 16.

¹⁴² Molinier 1890; Molinier 1892; Molinier 1896-1898; Molinier 1902.

¹⁴³ Locher 2001, S. 375–378.

4 Die Berliner Kleinbronzensammlung zwischen 1875 und 1904

4.1 Die Berliner Bronzestatuetten-Sammlung ab 1875

4.1.1 Bronzestatuetten aus der Kunstkammer

Mit der Auflösung der Kunstkammer und der Überführung der Sammlung an das Kunst- und Kunstgewerbemuseum 1875 nahm die Erforschung der Bronzestatuetten der italienischen Renaissance nach stilgeschichtlichen Kriterien ihren Anfang. Bis zur Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums 1904 wurde die Forschung intensiviert und weitere Statuetten erworben.¹⁴⁴ Die bürgerlich-aufgeklärte Wissenschaft bildete hierbei den Maßstab für den Aufbau der Sammlung, da die kulturpolitische Leitidee der Hohenzollern darauf ausgerichtet war, herausragende Werke der italienischen Renaissance im Museum zu zeigen. Auch die neue Präsentationsform der »Stilräume« war von kunstgeschichtlichen Forschungen geleitet.

Aus den Bestandskatalogen der Kleinbronzen-Sammlung wird deutlich, dass Wilhelm von Bode aus der Kunstkammer nur zweifelsfrei nachantike Bronzestatuetten und andere Objekte in die neue Skulpturensammlung aufgenommen hatte. Aus der Kunstkammer waren elf Statuetten, dazu Büsten und Geräte in die neue Sammlung überführt worden. Alle Werke wurden in die Nachantike datiert, zu diesen zählen zwei Statuetten, die nach Frankreich um 1780 datiert werden,¹⁴⁵ eine Statuette ist eine kleinplastische Replik nach Clodion,¹⁴⁶ vier manieristische Statuetten datieren in die Zeit um 1600,¹⁴⁷ zwei Statuetten werden in das späte 16. beziehungsweise das 17. Jahrhundert datiert,¹⁴⁸ doch nur der so genannte »Vasenträger« und der »Wasserträger« wurden zwischen 1500 und 1520 datiert. Der so genannte

¹⁴⁴ Malkowsky 1912, S. 217; Bloch 1983, S. 123–124.

¹⁴⁵ Kat. Berlin 1904, Kat. Nr. 419, Tanzender Satyr, Inv. Nr. 357; Kat. Nr. 420, Tanzende Bacchantin, Inv. Nr. 358.

¹⁴⁶ Kat. Berlin 1904, Kat. Nr. 422, Satyr und Bacchantin, Inv. Nr. 360.

¹⁴⁷ Kat. Berlin 1904, Kat. Nr. 296, Vogelsteller, Inv. Nr. 842; Kat. Nr. 297, Vogelsteller, Inv. Nr. 843; Kat. Nr. 300, Löwe, einen Stier zerreisend, Inv. Nr. 338; Kat. Nr. 382, Venus und Amor, Inv. Nr. 524.

¹⁴⁸ Kat. Berlin 1904, Kat. Nr. 407, Venus Medici, Inv. Nr. 337 und Kat. Nr. 409, Neoptolemos und Astyanax, Inv. Nr. 336; Kat. Berlin 1914, S. 32–33 und S. 37.

»Wasserträger« galt zunächst als das Werk eines »norditalienischen Meisters«, 1914 wird die Statuette Andrea Riccio zugeschrieben. Die Statuette des »Vasenträgers« gilt als eine kleinplastische Antikenreplik aus Padua.¹⁴⁹

Die Provenienzen der Statuetten können nur ungefähr zurückverfolgt werden. Zum ältesten Bestand der Kunstkammer gehörte die barocke Statuette einer Venus Medici,¹⁵⁰ die beiden oberitalienischen Renaissancestatuetten,¹⁵¹ ein Mädchenbildnis¹⁵² sowie ein dreiseitiges Tintenfaß Andrea Riccios.¹⁵³ Die anderen Werke aus der Kunstkammer wurden erst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erworben. Einen Gesamtüberblick über die Werke der Kunstkammer gibt die tabellarische Darstellung. (s. Band II, Anhang Abschnitt 1.1.1.)

Der geringe Bestand von antiken wie nachantiken Bronzestatuetten in der brandenburgisch-preußischen Kunstkammer sowie in anderen fürstlichen Sammlungen in Deutschland führt Volker Krahn darauf zurück, dass diese bereits in der Barockzeit selten erworben werden konnten. So stammte beispielsweise die Mehrzahl der antiken Bronzestatuetten in der Berliner Sammlung aus dem Konvolut, des römischen Kunstgelehrten Giovanni Pietro Bellori. Im zweiten und dritten Viertel des 19. Jahrhunderts wurde die Kunstkammer durch kunsthandwerkliche Geräte aus der Renaissance ergänzt, darunter Öllampen und Tintenfassern. 1875 wurden diese dem Kunstgewerbemuseum übereignet.¹⁵⁴ Bei der Auflösung der Kunstkammer wurden außerdem die Renaissance-Plaketten Teil der Kunstsammlung. (s. Bd. II, Anhang Abschnitt 1.1.2)

¹⁴⁹ Kat. Berlin 1888, S. 75, »Vasenträger« nicht aufgeführt; Kat. Berlin 1904, Kat. Nr. 334, Vasenträger, Inv. Nr. 880, Kat. Nr. 315, Riccio, Wasserträger, Inv. Nr. 312; Kat. Berlin 1914, S. 13, S. 20.

¹⁵⁰ Kat. Berlin 1904, Kat. Nr. 407, Inv. Nr. 337.

¹⁵¹ Kat. Berlin 1914, Kat. Nr. 50, Inv. Nr. 312 und Kat. Nr. 88, Inv. Nr. 880.

¹⁵² Kat. Berlin 1904, Kat. Nr. 363, Inv. Nr. 301.

¹⁵³ Kat. Berlin 1914, Kat. Nr. 246, Inv. Nr. 1175.

¹⁵⁴ Krahn 1995c, S. 35–38.

4.1.2 Nachantike Skulpturen in der Abteilung der christlichen Kunst vor 1875

Bereits für das Neue Museum, das 1830 eröffnet wurde, wurden nachantike Skulptur gesammelt, die Erwerbungen konzentrierten sich jedoch auf Werke des 16. Jahrhunderts.¹⁵⁵ Die bereits bestehende Sammlung nachantiker Skulpturen umfasste, bis 1875, bevor die Kunstkammer aufgelöst wurde, 81 Werke. Diese stammten aus der Sammlung des preußischen Diplomaten Jakob Ludwig Salomon Bartholdy (*1779 Berlin – †1825 Rom) und waren um 1830, kurz vor der Eröffnung des Alten Museums, angekauft worden. Die Sammlung Bartholdy enthielt vor allem antike Vasen und Kleinplastiken, jedoch auch fünfzehn Skulpturen der florentinischen Renaissance, die den della Robbia, Pierino da Vinci oder Jacopo Sansovino zugeschrieben wurden. Bartholdy hatte die della Robbia-Skulpturen wahrscheinlich ergänzend zu seinen Majoliken erworben.¹⁵⁶ Mit der Erwerbung der Sammlung des venezianischen Antiquars Francesco Pajaro 1841/42 wurden neben Gemälden auch venezianische Skulpturen des 16. Jahrhundert angekauft. Über dreißig weitere Renaissanceskulpturen wurden in 1840er und 1850er Jahren erworben. Zwischen 1867 und 1873 wurden nur neun Skulpturen der Sammlung hinzugefügt.(s. Band II, Anhang Abschnitt 1.2)

4.1.3 Erwerbungen von Bronzestatuetten zwischen 1875 und 1888

Abgesehen von der Überführung der Kunstkammerwerke in die Skulpturensammlung wurden bereits ab 1872 systematisch Erwerbungen für die Kunstsammlungen getätigt, da das Erwerbungsbudget sich versiebenfacht hatte.¹⁵⁷ An den Bestandskatalogen ist jedoch abzulesen, dass dies nicht für die Sammlung der Bronzestatuetten galt. Zwischen 1875 und 1890 klafft eine Lücke, es wurden nur vereinzelt Bronzestatuetten erworben.(s. Band II, Anhang Abschnitt 1.3.1, 1.3.3.,

¹⁵⁵ Clemen 1904a, S. 5.

¹⁵⁶ Netzer 2004, S. 149–150.

¹⁵⁷ Anderson 1996, S. 108.

1.3.5) Hier ragt die Erwerbung einer Replik des »Schreienden Reiters« nach Andrea Riccio 1875 heraus. (s. Abb. 18) Wie im folgenden Abschnitt dargestellt werden soll, prallten bei der Erwerbung des »Schreienden Reiters« gegensätzliche theoretische Positionen zur Bewertung der Bronzestatuetten als Objekte von kunsthistorischer Originalität aufeinander.

4.2 Eine »Nachahmung« als Original

4.2.1 Wilhelm von Bodes Museumskarriere

Wilhelm von Bode (*1845 Calvörde – †1929 Berlin), der in der jüngeren Literatur zur »Geschichte der Kunstgeschichte« als »Museumsmanager«¹⁵⁸ bezeichnet wird, betreute ab 1872 als Direktorialassistent die Antikensammlung, ab 1874 hatte er zusätzlich die Stelle des Direktorialassistenten in der Gemäldegalerie inne. Ab 1883 erfolgt die Ernennung zum Direktor der Abteilung für Renaissanceskulpturen und Gipsabgüsse, 1889 Ernennung zum Geheimen Regierungsrat, 1890 wird er der Nachfolger Julius Meyers als Direktor der Gemäldegalerie. Mit seiner Ernennung zum Generaldirektor des Kaiser-Friedrich-Museums in Verbindung mit der Ernennung zum Wirklichen Geheimen Oberregierungsrat erfuhr seine Karriere 1905 schließlich ihren Höhepunkt.¹⁵⁹

4.2.2 Die Erwerbung des »Schreienden Reiters« 1875

Im folgenden soll Wilhelm von Bodes erste Neuerwerbung für die Bronzestatuettenammlung betrachtet werden, mit der Frage, unter welchen theoretischen und methodischen Aspekten diese getätigt wurde. 1875 unternahm Wilhelm von Bode von April bis Juni eine Dienstreise nach Italien, mit dem Auftrag, verschiedene Gipsformereien zu besichtigen, um Formen oder Abgüsse von Skulpturen des Mittelalters und der Neuzeit zu erwerben oder anfertigen zu lassen. Bei dieser Gelegenheit sichtete Wilhelm von Bode zudem das Angebot auf dem

¹⁵⁸ Stockhausen 2007, S. 149–150.

¹⁵⁹ Paul 1993, S. 42; Knopp 1995, S. 13–16; Otto 1995, S. 29–37.

italienischen Kunstmarkt. Er erwarb mehrere florentinische Stuckreliefs sowie Bronzestatuetten, darunter eine Reiterstatuette. In seiner Autobiographie stellte Bode die Umstände und Reaktionen auf diese Erwerbung dar. (s. Anhang Abschnitt 1.3.1. – 1.3.3.)

Laut Bestandskatalog erwarb Wilhelm von Bode die Variante des »Schreienden Reiters« nach Andrea Riccio in Venedig.¹⁶⁰ Es handelte sich um eine Replik - möglicherweise eine Surmoulage (Abguss/Abformung) der Reiterfigur nach Riccio. Diese war auf eine Pferdestatuette des frühen 16. Jahrhunderts montiert worden, die stilistisch nicht Andrea Riccio oder seiner Werkstatt zugeschrieben werden kann, sondern wiederum eine kleinformatige Replik eines Pferdes von San Marco in Venedig darstellt.¹⁶¹ Fraglich ist, in welche Zeit der Abguss der Reiterfigur zu datieren ist. Von den Werken Andrea Riccios wurden bereits in der frühen Neuzeit für den Kunstmarkt Abgüsse angefertigt. Bekannt sind beispielweise mehrfache Abgüsse der so genannten »Satyrpaars« (Abb. 3–5).¹⁶² Auch von dem »Schreienden Reiter« sind mehrere Nachgüsse und Pasticci bekannt. Laut Peta Motture handelt es sich bei diesem entweder Fälschungen des 19. Jahrhunderts oder um Pasticci, wozu sie auch das von Wilhelm von Bode erworbene Exemplar zählt.¹⁶³

Das Vorbild der Reiterstatuette befindet sich heute im Victoria & Albert Museum in London. (s. Abb. 16) Zum Zeitpunkt von Bodes Erwerbung war die eigenhändige Statuette möglicherweise noch nicht bekannt. Peta Motture gibt an, dass der »Schreiende Reiter« erst ab den 1880er Jahren in der Sammlung des Connaisseurs und Händlers Frédéric Spitzer (*1815 Wien (?) – †1890 Paris) in Paris nachgewiesen ist.¹⁶⁴ Der Name des Künstlers dürfte Wilhelm von Bode jedoch aus der kunsthistorischen Fachliteratur zu italienischen Plaketten, aber auch über die Reliefs für das Grabmal von Girolamo und Marc' Antonio della Torre bekannt gewesen sein. Die

¹⁶⁰Bode 1997, Bd. I, S. 95–101; Seidel 1999a, S. 55 und S. 79; Kat. Berlin 1904, Kat. Nr. 313, Inv. Nr. 207.

¹⁶¹Kat. Berlin 1904, Kat. Nr. 313.

¹⁶²Kat. Braunschweig 1994, S. 32–35.

¹⁶³Ausst. Kat. Berlin 1995, S. 202, Kat. Nr. 30; Motture 2008, S. 218.

¹⁶⁴Huemer 2007; Motture 2008, S. 216–218.

Bronzeplatten waren 1797 von den napoleonischen Soldaten aus Verona geraubt worden und seitdem im Louvre ausgestellt. Der Name Riccios war darüber hinaus durch die Kunstliteratur der Renaissance überliefert. Erwähnung findet der Künstler und seine Werke in Marcantonio Michiels »Notizie«¹⁶⁵ und in Pomponius Gauricus' »De Sculptura«.¹⁶⁶ 1880 wurde eine umfangreiche Plakettensammlung erworben, in der auch Werke Riccios enthalten waren, hier führt Wilhelm von Bode die della Torre-Reliefs im Stilvergleich an.¹⁶⁷ Darüber hinaus befand sich eine Replik des Reiters in der Sammlung des Fürsten Johann II. von Liechtenstein (*1840 Schloss Eisgrub – †1929 Schloss Feldsberg) in Wien,¹⁶⁸ die Wilhelm von Bode seit einem Studienaufenthalt 1870/71 vertraut war. (Abb. 17)

In seiner Autobiographie schildert Wilhelm von Bode, dass diese und andere Erwerbungen nicht den Vorstellungen seines Vorgesetzten, dem Generaldirektor der Sammlungen, Graf Guido von Usedom (*1805 Hechingen – †1884 San Remo) sowie dem Kronprinzen Friedrich Wilhelm IV. (später Kaiser Friedrich III.) (* 1831 Potsdam – † 1888 ebd.) entsprachen. Laut Bodes Autobiographie wertete der Generaldirektor die erworbenen Kleinplastiken und Geräte als »Spielereien« ab, nur die Statuette des Reiters wurde aufgrund ihrer repräsentativen Wirkung in das Inventar der Sammlung aufgenommen.¹⁶⁹ Auch Kronprinz Friedrich Wilhelm IV. konnte sich für die Erwerbung von Bronzestatuetten nicht begeistern.¹⁷⁰

4.2.3 Abgüsse oder originale Skulpturen?

Der Konflikt, der auf die Erwerbung der Reiterstatuette folgte, verdeutlicht, dass Wilhelm von Bode in der Auswahl der Werke für das Museum an ein Sammlungskonzept gebunden war, das seinen Forscherinteressen zuwiderlief.

¹⁶⁵ Michiel/Morelli 1800, S. 3–5, Beschreibung der Chorschranken-Reliefs und des Grabmals Trombetta im Paduaner Santo.

¹⁶⁶ Gauricus/Brockhaus 1886, S. 3, S. 82; Mariacher 2005, in: AKL Bd. XIV, S. 250.

¹⁶⁷ Kat. Berlin 1888, S. 177, Kat. Nr. 723.

¹⁶⁸ Ausst. Kat. Frankfurt 1986, S. 254–256.

¹⁶⁹ Bode 1997, Bd. I, S. 41–42, S. 96–97, S. 100–101, S. 139–144; Zitat Usedom, s. Anhang Abschnitt 1.4.1.

¹⁷⁰ Bode 1997, Bd. I, S. 100–101, » Ein sehr schönes reich ornamentiertes Tintenfaß in Gestalt eines Fußes mit reich dekoriertes Sandale aus Riccios Werkstatt, das 400 Lire kosten sollte, ließen wir leider stehen, der Kronprinz, weil er behauptete, soviel Geld dafür nicht übrig zu haben, und ich selbst, weil Graf Usedom den Ankauf kleiner Bronzen für unsere Sammlung abgelehnt hatte.«.

Wilhelm von Bode bezog mit der Replik des »Schreienden Reiters« die Kulturgeschichte von Skulpturen mit ein und akzeptierte damit ein Werk als eine kunstgeschichtliche Quelle, das aufgrund seiner mehrfachen Ausführung sowie seiner Ikonographie als Kopie angesehen wurde. Damit wandte er sich gegen das bestehende Sammlungskonzept, das ein »Meisterwerk« als die Hauptquelle von Stilgeschichte favorisierte.¹⁷¹ Da in der Sammlung nur wenige nachantike Großplastiken namhafter Bildhauer enthalten waren, sollten Abgüsse von Werken namhafter Künstler die Stilgeschichte der Skulptur veranschaulichen.¹⁷² Wie Robinson 1883 beschrieb, präsentierte dieses sich im Aufbau befindende »Berliner Abgussmuseum« Abgüsse und Originale nebeneinander. Die Abgüsse stellten dabei ein didaktisches Hilfsmittel für die Betrachtung der Originale dar. Dieses Sammlungskonzept, Schlüsselwerke der Kunstgeschichte in Berlin als Abgüsse zu präsentieren, ging auf die »International Convention for Promoting Universal Reproductions of Works of Art« zurück, die 1867 auf der Pariser Weltausstellung verabschiedet wurde. Auch der preußische Kronprinz Friedrich Wilhelm IV. hatte diese unterzeichnet. Das Southkensington Museum sowie das Musée Sculpture Comparée in Paris dienten dabei als Vorbilder für Abgussammlungen nachantiker Skulptur. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wandelte sich jedoch in England wie in Deutschland die wissenschaftliche Position gegenüber der Anfertigung und Ausstellung von Gipsabgüssen. Zugunsten einer besseren Sammlungspräsentation und zur Vermeidung von Kosten und Beschädigung der Originale wurde die Anfertigung von neuen Abgüssen kritisch gesehen.¹⁷³ Schloss sich die Museumsadministration 1867 mit der Unterzeichnung der Konvention an die neueste Regelung an und signalisiert so ihre Modernität und ihren Willen zur Wissenschaftsförderung,¹⁷⁴ reagiert sie nur kurz darauf ebenso auf die Kritik an der Herstellung und musealen Präsentation von Abgüssen. Um 1880 wurde das Konzept der Berliner Skulpturensammlung schließlich neu formuliert.

¹⁷¹Bode 1896a, S. II; Bode 1902a, S. 67–68; Schlosser 1930, S. 156; Krahn 1992, S. 107–108; Gaethgens 1992, S. 64–65, S. 87–88; Otto 1995, S. 32; Krahn 1995c, S. 40–41; Krahn 2003a, S. 5–6 u. S. 9; Warren 1996, S. 128–129.

¹⁷²Bode 1997, Bd. I, S. 41–42, S. 57–60, S. 128–130.

¹⁷³Robinson 1883; Baker 2007; Bilbey/Trusted 2010, S. 466, S. 468–469.

¹⁷⁴Kauffmann 1993, S. 13–14.

4.2.4 Der kulturgeschichtliche »turn« in der Forschung

Wilhelm von Bodes

Das Sammlungsziel der Berliner Skulpturensammlung sah vor, die Kunstgeschichte der Antike wie der Neuzeit zu zeigen und bediente sich dabei moderner Kopien von Schlüsselwerken, um dem Betrachter die Einordnung der Sammlungsobjekte zu erleichtern. Diese Akzeptanz von Methoden zur Vervielfältigung zur Vermittlungszwecken trägt ein Paradoxon in sich. Es besteht darin, daß die Originalität des Meisterwerks anhand von Abgüssen vermittelt werden sollte, Reproduktionen dienten dazu Kunstgeschichte präsentativ-vergleichend darzustellen. Diese Arbeit mit Kopien im stilgeschichtlichen Vergleich weist auf die Verwendung fotografischer Reproduktionen in der kunsthistorischen Forschung ab 1890 voraus. Heinrich Dilly schrieb dazu

»Das Konzept des aufgeklärten Historismus, eine vergleichende Geschichte der Kunst aller Zeiten und aller Völker zu entwerfen und dabei die besondere Historizität der Kunstgattungen zu ermitteln, war präsentativ im Museum nicht zu verwirklichen, solange diese Institution die Originalität des von den Umständen der Zeit gehinderten Künstlers zu rechtfertigen hatte, und solange das Museum in stummer Konvergenz Repräsentant des Kunstmarktes und seiner vermögenden Konsumenten blieb. Zudem entlasteten mehr und mehr andere Medien das Museum von seinen kunsthistorischen Funktionen: versprach doch der Reproduktionsstich und später die Photographie eine vom Tauschwert der Kunstwerke unabhängige präsentative Kunstgeschichte aller Zeiten und aller Völker.«¹⁷⁵

Durch die Verwendung von Abgüssen in der Berliner Sammlung wurde ein Interpretationsspielraum eröffnet, der die Neubewertung von historischer Repliken ermöglichte. Jedoch rückte mit dem Kauf der Bronzestatuette als historischer Replik das Meisterwerk aus dem Fokus der musealen Präsentation, womit Wilhelm von Bode auf Widerstand stieß.

Auch wenn die Erwerbung des »Schreienden Reiters« für die Berliner Skulpturensammlung zunächst singulär blieb, markiert sie doch die Aufnahme einer künstlerischen Gattung in die Museumspräsentation, für die in der 2. Hälfte ein

¹⁷⁵ Dilly 1979, S. 149.

Interesse privater Sammler bestand, wie beispielsweise bei dem oben erwähnten C. D. E. Fortnum. (s. Abschnitt 3.2.3.2) Die von Heinrich Dilly kritisch dargestellte Abhängigkeit der Museumspräsentation vom Kunstmarkt bestand also. Es ist aber festzuhalten, dass der von Dilly dargestellte Gegensatz einer »unabhängigen Kunstgeschichte« und dem vom Kunstmarkt abhängigen Präsentation von Kunstgeschichte im Museum in dieser Situation zwar besteht, dass jedoch dieser 1875 noch nicht besonders deutlich festzustellen ist. Vielmehr setzte Wilhelm von Bode mit der Erwerbung des »Schreienden Reiters« die stilgeschichtliche Erforschung dieser künstlerischen Gattung in Gang. Indem Wilhelm von Bode die Bronzestatuetten im Museumsraum als Kunstwerke darstellte, zu deren Werkeigenschaften der Aspekt der Nachahmung gehörte und die Statuetten als authentische Kunstwerke einer Stilepoche interpretierte, gelang es ihm, die Historizität der Kunst, deren Fehlen innerhalb der Museumspräsentation Heinrich Dilly feststellt, sichtbar zu machen. Die Darstellung (kunst-)geschichtlicher Formen wird durch die Ausstellung von Werken, zu deren grundlegenden ästhetischen Eigenschaften die Reproduktion gehört, als ein Auswahlprozess und als Konstruktion wahrgenommen. Die »Berliner Schule der Kunstgeschichte«, der Wilhelm von Bode als zugehörig beschrieben wird,¹⁷⁶ war in ihrer Forschung von der Geschichtswissenschaft ihrer Zeit, unter anderem von den Forschungen Leopold von Rankes, beeinflusst. Leopold von Rankes Äußerung zur Geschichtsforschung, die zeigen sollte »wie es eigentlich gewesen ist« und seine Ansicht, das jede Epoche »unmittelbar zu Gott« sein, drückte dabei den Anspruch aus, dass die Geschichte Wahrheit und eine historische Kontinuität repräsentieren sollten.¹⁷⁷ Die Erforschung und Ausstellung von Werken, zu deren Eigenschaften künstlerische »Praktiken des Sekundären«¹⁷⁸ gehörten, stellten jedoch diese Darstellung von Geschichte infrage.

¹⁷⁶ Bickendorf 2007, S. 58–59.

¹⁷⁷ Gay 1974, S. 61–94; Rösen 1993, S. 134; Bickendorf 2007, S. 50–51; Büttner 2007, S. 15–18; Störig 2007, S. 522.

¹⁷⁸ Fehrmann/Linz/Schumacher/Weingart 2004, S. 7.

Wie aus Wilhelm von Bodes Beschreibung des »Schreienden Reiters« hervorgeht, drückte sich die Originalität der Bronzestatuette in ihrer Ikonographie und ihrem Stil aus und wird durch die Künstlerzuschreibung bestimmt. Der Kopiervorgang des Vorbilds, der Pferdes von Donatellos Gattamelata-Statue und die Herstellung eines Abgusses der Reiterstatuette¹⁷⁹ ist dabei an einen bestimmte Person, an Zeit und Ort gebunden und bestimmt die Originalität des Kunstwerks. Nach Nelson Goodman steht diese Art von Authentizität der Aufführung eines Theaterstücks oder eines Musikstücks nahe, mit der Einschränkung, dass die vervielfältigende Ausführung historischen Grenzen unterliegt.¹⁸⁰

4.2.4.1 Reproduktion, Stil und Originalität

Die kulturgeschichtlich geprägte Perspektive, die sich Wilhelm von Bode bei der Erwerbung der Bronzestatuette aneignete, ging von der Erforschung künstlerischer Techniken der Vervielfältigung aus. Hier wurden Kopien und Repliken als Originale akzeptiert. Diese hatten mit den kulturgeschichtlichen Theorien Johann Joachim Winckelmanns ihren Anfang genommen. Winckelmann hatte schon die Zeitgebundenheit des künstlerischen Stils aufgrund der unterschiedlichen kulturellen Bedingungen einer Epoche beschrieben.¹⁸¹ Weiterhin hatte die englische Arts and Crafts-Bewegung als auch Gottfried Sempers Forschung zur Technik- und Materialgeschichte die Stilveränderung durch technische Vervielfältigung untersucht. (s. a. Abschnitt 3.2.3.1)

Heinrich Dilly stellte darüber hinaus fest, dass innerhalb der deutschsprachigen Kunstgeschichte die künstlerischen Theorien und Praktiken Konrad Fiedlers und Adolf Hildebrandts, die am Ende des 19. Jahrhunderts die Verwendung von Medien und die Veränderung des Forscherblicks auf formale Kriterien der Kunst lenkten, die

¹⁷⁹ Kat. Berlin 1888, S. 50.

¹⁸⁰ Goodman 2004, S. 113–114, S. 114, »Aber selbst die exakteste Kopie [einer Radierung, Anm.] die auf andere Weise als durch den Druck von dieser Platte hergestellt wurde, gilt nicht als Original, sondern als Imitation oder Fälschung.«, S. 117–118, S. 119.

¹⁸¹ Winckelmann 1756, S. 14–15; S. 106–107; Dilly 1979, S. 99–103; Stemmrich 1994, S. 5; Locher 2001, S. 119–120.

Akzeptanz von historischen Repliken als autographe Kunstwerke bewirkten.¹⁸² Aus Wilhelm von Bodes Autobiographie ist bekannt, dass er 1874 auf seiner Dienstreise in Paris mit unter anderem mit Konrad Fiedler (*1841 Oederan – †1895 München), Adolf Hildebrand (*1847 Marburg – †1921 München), dem Sammler Heinrich Vieweg (*1826 Braunschweig – †1890 ebd.) und Eduard Koloff (*1811 Tarnow – †1879 Paris) zusammentraf. Auch ein Kontakt zu Louis Courajod (*1841 Paris – †1896 ebd.), der 1886 einen Aufsatz über die Nachahmung in der Skulptur der Renaissance publizierte, ist Mitte der 1870er Jahre denkbar.¹⁸³ Zudem ließ sich Wilhelm von Bode um 1900 von Adolf Hildebrandt porträtieren.¹⁸⁴ Da die Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert nach Hubert Locher die zeitgenössische Ästhetik in Fortsetzung der historischen Kunst zu deuten versuchte, könnten Wilhelm von Bode aus diesen Kontakten theoretische Impulse für die Akzeptanz historischer Kopien als Originale empfangen haben. Zumindest liegt dies nahe, da das 1883 erschienene Konzept zum Renaissancemuseum von Konrad Fiedlers Schriften beeinflusst wurde. Abgesehen vom Austausch Wilhelm von Bodes mit Louis Courajod über die Erforschung der Bronzestatuetten anhand der Briefe Courajods an Bode, können die weiteren Verbindungen nicht untersucht werden. (s. Kapitel 5.3)

Dass aus der Untersuchung von Repliken, wie den Bronzestatuetten, weitere Erkenntnisse für eine vollständigere Stilgeschichte zu gewinnen sind, konnte jedoch auch eine andere Quelle vermitteln. Wie Volker Krahn und Max Seidel nachweisen konnten, transkribierte Wilhelm von Bode im Juni 1875 ein Manuskript Jacob Burckhardts, das die theoretischen Grundlagen für die Kleinbronzenforschung vermittelte. Zudem bot Burckhardts Text ein Modell für die Präsentation der Kunstwerke in den so genannten »Stilräumen« an. (Abschnitt 6.1) Die folgenden Abschnitte stellen die Beziehung Wilhelm von Bodes zu Jacob Burckhardt dar und erläutern seine Rezeption von Burckhardts »Kunstgeschichte nach Aufgaben«.

¹⁸² Dilly 1979, S. 149.

¹⁸³ Courajod 1886; Künzel 1995, S. 50.

¹⁸⁴ Maaz 1995, S. 138, Abb. 86, Adolf von Hildebrand, Wilhelm Bode, Marmor, 1900–1901, Straßbourg, Musée des Beaux-Arts.

4.2.4.2 »Was der für ein Auge hat«:

Wilhelm von Bode und Jacob Burckhardt

Wilhelm von Bode pflegte zu Jacob Burckhardt einen engen persönlichen Kontakt. Er hatte dessen Schriften seit der 2. Ausgabe des »Cicerone« (1869) kritisch begleitet, zu einem Zeitpunkt, als er sich selbst der italienischen Kunstgeschichte zuwandte.¹⁸⁵ Im Anschluß an eine mehrmonatige Studienreise nach Italien im Frühjahr 1871 veröffentlichte er auf Anregung des Herausgebers der zweiten und dritten Auflage des »Cicerone«, Albert von Zahn (*1836 Leipzig – †1873 Marienbad), einen Artikel »Zusätze und Berichtigungen zu Burckhardt's »Cicerone««. ¹⁸⁶ Darin wies er auf neuere Forschungsergebnisse hin, beispielsweise auf Crowe und Cavalcaselles »Geschichte der italienischen Malerei« (1864 – 1871). Darüber hinaus führte er punktuell eigene Neuentdeckungen und Zuschreibungen zu den im »Cicerone« genannten Werken an. Besonders ausführlich hatte Jacob Burckhardt im »Cicerone« Gemälde des 15. Jahrhunderts und Skulpturen Luca della Robbias und seiner Werkstatt dargestellt. Hier lag auch der Schwerpunkt von Bodes Text.¹⁸⁷ Mit seinem Aufsatz zum »Cicerone« bewies Wilhelm von Bode seine Kennerschaft und seine Fachkompetenz. Und obwohl er nicht nur in Detailfragen Jacob Burckhardt widersprach,¹⁸⁸ sondern allgemein Kritik übte,¹⁸⁹ empfahl er sich als Mitarbeiter für die dritte Auflage des »Cicerone«, die 1873/74 erschien, zumal er rege Kontakte zu zahlreichen Sammlern und Gelehrten pflegte.¹⁹⁰ Diese Zusammenarbeit führte zu verschiedenen Begegnungen und einer lebhaften Korrespondenz zwischen Wilhelm von Bode und Jacob Burckhardt. Wie aus der Autobiographie Wilhelm von Bodes und den Briefen Jacob Burckhardts deutlich wird, entstand dabei eine gegenseitige Sympathie und fachliche Wertschätzung. Besonders die Kennerschaft Wilhelm von Bodes verdiente in den Augen Jacob Burckhardts höchste Anerkennung.¹⁹¹

¹⁸⁵Ohlsen 1995, S. 35–37; Bode 1997, Bd. II, S. 32.

¹⁸⁶Bode 1873; Bode 1997, Bd. I, S. 34.

¹⁸⁷JBW 2, S. 472–477.

¹⁸⁸Bode 1873, wie beispielweise zur Skulptur Andrea Pisanos und Nanni di Banco, S. 3, S. 7–9.

¹⁸⁹Bode 1873, S. 15.

¹⁹⁰Bode 1997, Bd. II, S. 35–46; Beyrodt 1999, S. 22–23.

¹⁹¹Bode 1997, Bd. II, S. 35–46, S. 285, S. 95–98; Burckhardt Briefe Bd. VI, S. 24–28, Brief aus Rom an Robert

4.2.5 Die Neuinterpretation der Bronzestatuetten als künstlerische Gattung

Aus der gegenseitigen fachlichen Anerkennung resultierte ein starker Bezug der Forschungen Wilhelm von Bodes auf die Schriften Jacob Burckhardts, wie bereits Volker Krahn und Max Seidel zeigen konnten. So paraphrasierte Wilhelm von Bode in »Die Italienische Plastik« (1891) sowie in »Die Italienischen Bronzestatuetten der Renaissance« (1907 – 1912) Jacob Burckhardts Darstellung der Hochrenaissance und der italienischen Stadtkultur. Die von Bode übernommenen Formulierungen stammten dabei nicht aus Burckhardts unveröffentlichtem Manuskript sondern aus »Die Kultur der Renaissance in Italien« sowie aus Burckhardts Geschichte der Renaissancearchitektur.¹⁹²

Die früheste Auseinandersetzung mit dem Genre der Bronzestatuetten ausgehend von Jacob Burckhardts Schriften stellt Wilhelm von Bodes Aufsatz »Versuche der Ausbildung des Genre und des Putto in der Florentiner Plastik des Quattrocento« (EA: 1902) dar. Darin beschreibt Wilhelm von Bode erstmals die Entstehung der Renaissancestatuetten als eine eigene Gattung der Skulptur, die er mit der Vorstellung individueller Sammlerinteressen begründet. Davon ausgehend stellte er einen Bezug zwischen dem Zeitgeschmack der Renaissance und der Modellierung der Bronzestatuetten her, die Figuren und Motive darstellten.¹⁹³ Diese Interpretation der Kleinplastik als ein Medium kultureller Interessen und bürgerlichen Besitzdenkens wiederholte Bode auch in späteren Publikationen. Darin folgte er Jacob Burckhardt, der in seinem Manuskript unter dem Abschnitt §254 »Die Kleinsculptur« formuliert hatte:

»Mit der einseitigen Herrschaft des Motives sowohl bei den Künstlern selbst als in der Werthschätzung der Kenner hängt auch zusammen die im XVI. Jahrhundert mehr überhand nehmende Kleinsculptur, hauptsächlich in Erz,

Grüninger vom 13. April 1875 mit Burckhardts lobender Bemerkung über Bode »was der für ein Auge hat«; auch zitiert bei Seidel 1999a, S. 55, Anm. 5, S. 75, sowie weitere Briefe, die bisher unpubliziert sind und die Seidel teilweise zitiert. Spätere Briefe an Wilhelm von Bode: in Burckhardt Briefe, Bd. VI, S. 40-41, S. 251-252, Bd. VII, S. 26, Bd. VIII, S. 254-256, S. 287-288, Bd. IX, S. 228-231.

¹⁹²Krahn 1995c, S. 34 und S. 52, Anm. 5; Seidel 1999a, S. 72.

¹⁹³Bode 1921, S. 227-250.

welche bald in den Sammlungen eine wichtige Stelle einnimmt. Sie hat freilich noch andere Ursachen ihres Daseins: den Wunsch berühmte Antiken wenigstens in verkleinerter Nachbildung zu besitzen; die Nachahmung kleiner antiker Bronzen zum Theil mit der Absicht auf Täuschung; das allgemeine monumentale Verlangen welches sich mit einem kleinen Symbol des Großen, aber mindestens in demselben Stoffe, begnügen muß. Die Hauptsache war aber doch wohl daß die Statuette, ja die ganz kleine Figurine gerade das Motiv vollständig wiedergab.»¹⁹⁴

Burckhardts Schlagwort von der »Herrschaft des Motivs« vor dem Hintergrund der kulturgeschichtlichen Bedeutung der Kleinplastiken bot das entscheidende Argumente für eine Erweiterung des Stilparadigmas und für die Erforschung der Bronzestatuetten als Repliken.

Anhand von Burckhardts Text wird deutlich, dass er – wie Locher zum »epistemologischen Bruch« ausführte¹⁹⁵ – Sammlungsordnungen, die bis 1800 Bestand hatten, in seine kulturgeschichtliche Erklärung einbezieht. Burckhardts These zur emblematischen Funktion der Statuetten in den Sammlungen der Frühen Neuzeit ist beispielsweise an nordalpinen Traktaten zur Sammlungsordnung aus dem 17. Jahrhundert oder anhand von Katalogen der Wiener Sammlung de France um 1780 nachvollziehbar.¹⁹⁶

Über Burckhardts Beschreibung der Entstehung des Genres und seiner Verbreitung in den Sammlungen der Frühen Neuzeit hinaus begründete er die Vervielfältigung der Statuetten mit ästhetischen Interessen und schloss darin die Antikenrezeption ein. Auf diese Weise lieferte Burckhardt ein Argument für die Anerkennung der Bronzestatuetten als Kunstwerke, die Stilgeschichte vermittelten. Burckhardts Manuskript zu einer Geschichte der italienischen Skulptur ist damit als Quelle von Wilhelm von Bodes Analyse- und Interpretationsverfahren anzusehen, das in seinen zeitlich nachfolgenden Schriften zur italienischen Skulptur zu Anwendung kommt.

¹⁹⁴JBW 16, S. 118.

¹⁹⁵Locher 2001, S. 41–42.

¹⁹⁶Martini 1781; Jecksties/Oehmichen 1989, S. 77–83.

4.2.5.1 Bodes Rezeption der »Kunstgeschichte nach Aufgaben«

Jacob Burckhardts Ordnung nach Sachen, Gegenständen und Gattungen als Methode der Kunstgeschichtsschreibung und insbesondere als Methode zur Erforschung von Skulpturen spielte bereits im »Cicerone« eine Rolle.¹⁹⁷ Die kulturgeschichtlichen Ausführungen Wilhelm von Bodes zu den italienischen Bronzestuetten der Renaissance könnte daher auch durch seine redaktionelle Tätigkeit an Burckhardts Kunstführer angeregt worden sein.¹⁹⁸

In Jacob Burckhardts zu Beginn der 1860er Jahre verfassten,¹⁹⁹ jedoch unveröffentlichtem Manuskript zur Geschichte der Renaissanceskulptur, wurde dieses Ordnungsprinzip allerdings durch ein Vorwort und die Gliederung des Inhalts wesentlich ausgereifter dargestellt. Zudem bezog der Inhalt sich noch direkter auf das Forschungs- und Sammlungsinteresse Wilhelm von Bodes als die chronologisch Antike, Mittelalter und Neuzeit umfassende Skulpturgeschichte des »Cicerone«. Burckhardts Manuskript stellte in Grundzügen eine »Kunstgeschichte nach Aufgaben« vor. In einzelnen Abschnitten beschrieb Jacob Burckhardt verschiedene Genres der Renaissanceskulptur und formulierte damit, durch Einzelfälle veranschaulicht, eine kulturgeschichtliche Theorie zur historischen Entwicklung der Renaissanceskulptur.

4.2.5.1.1 Bode und Burckhardt in Italien 1875

Bodes Durchsicht von Burckhardts Manuskript erfolgte im Juni 1875, im Anschluss an seine Dienstreise nach Italien, kurz nachdem die Erwerbung des »Schreienden Reiters« nach Andrea Riccio stattgefunden hatte. (s. Abschnitt 4.2.2) Im April 1875, während Bodes Dienstreise in Italien, hatten Burckhardt und Bode in Italien gemeinsam Galerien und Denkmäler besucht. Erst in Rom und dann in Florenz, wo Burckhardt dem preußischen Kronprinzen Friedrich Wilhelm IV. und Kronprinzessin Victoria vorgestellt wurde. Jacob Burckhardt unternahm diese Italienreise um sich für seine Tätigkeit als Dozent weiterzubilden und um Fotomaterial

¹⁹⁷Tauber 2000, S. 128–132.

¹⁹⁸Denkbar wird dies beispielsweise anhand der Beschreibung der Bedeutung der antiken Kleinplastik, wo auch auf das Sammeln eingegangen wird, vgl. dazu JBW 2, S. 398–400, S. 429.

¹⁹⁹Seidel 1999a, S. 78.

für Vorlesungen zu erwerben. Wilhelm von Bode schildert in seiner Autobiographie, dass er während seiner Reise aufgrund seiner Redaktionsarbeit am »Cicerone« den Kontakt zu Burckhardt hielt und mit ihm gemeinsam Denkmäler besichtigte sowie Kunsthändler besuchte. So fanden Wilhelm von Bodes Pläne, eine Christusbüste von Mino da Fiesole in Florenz zu erwerben, den Zuspruch Jacob Burckhardts.²⁰⁰ Es ist also denkbar, dass bei diesen Zusammentreffen in Italien Wilhelm von Bode über Burckhardts Entwurf seiner Kunstgeschichte nach Aufgaben mündlich informiert wurde. Die Erwerbung des »Schreienden Reiters« nach Riccio war demnach bereits durch Burckhardt beeinflusst. Einsicht in Burckhardts Manuskript erhielt Bode dann auf der Rückreise nach Berlin bei einem Zwischenhalt in Basel.²⁰¹

4.2.5.1.2 Burckhardts Manuskript zur Renaissanceskulptur

In den wenigen Stunden, die Jacob Burckhardt Mitte 1875 sein Manuskript Wilhelm Bode zur Durchsicht lieh, transkribierte dieser große Teile des Textes, wie Volker Krahn und Max Seidel zeigen konnten.

Anhand von Wilhelm von Bodes Museumsführer »Die Italienische Plastik« (1891)²⁰² lässt sich nachvollziehen, dass er mindestens die inhaltliche Gliederung des Manuskripts kopierte.²⁰³ Auf diese Weise stellte er die kunst- und kulturgeschichtlichen Rahmenbedingungen der Skulptur der Frührenaissance analog zur Gliederung des Burckhardt'schen Manuskripts dar. Darüber hinaus setzte er Jacob Burckhardts Kunstgeschichte nach Aufgaben für die Präsentation der Museumssammlung ein.²⁰⁴ Sowohl im Text des Museumsführers als auch im Sammlungsraum vermittelte Bode die Kunstwerke durch Kulturgeschichte als Medien zur Selbstidentifikation und zur Bildung des bürgerlichen Individuums.²⁰⁵ Das Zusammenspiel von Funktion und Stil der Skulptur der italienischen Renaissance

²⁰⁰ Burckhardt Briefe Bd. VI, S. 9–10 und S. 15–36; Bode 1997, Bd. I, S. 97; Bode 1997, Bd. II, S. 102. Die Büste wurde gekauft (Inv. Nr. 101), allerdings später Matteo Civitale zugeschrieben.

²⁰¹ Bode 1997, Bd. I, S. 95–101; Seidel 1999a, S. 55 und S. 79.

²⁰² Bode 1891a. Weitere Auflagen erschienen 1893, 1902, 1905, 1911, 1922.

²⁰³ Seidel 1999a, S. 78–79.

²⁰⁴ Krahn 1992, S. 106; Seidel 1999a, S. 74–89; JBW 16, S. 118–120.

²⁰⁵ Siebert 1991, S. 26–29; Rösen 1993, S. 276–294, S. 297 und S. 302; Tauber 2000, S. 109–110; Prange 2004, S. 154.

spiegelte sich in der »Herrschaft des Motivs«, das Wilhelm von Bode folgendermaßen paraphrasierte:

»Der Kultus des Individuums, aus der Erkenntnis des eigenen Wertes und der allseitigen Ausbildung der Individualität hervorgegangen, hatte zur demokratischen Umbildung der italienischen Gemeinwesen oder zur Unterwerfung derselben unter Tyrannen geführt; er erhielt einen charakteristischen Ausdruck in der schrankenlosen Ruhmsucht, welche in der Kunst, vor Allem in der Plastik, ein hervorragendes Mittel zu seiner Bethätigung fand.«²⁰⁶

4.3 Kleinbronzenforschung bis 1888

Trotz der Erweiterung der wissenschaftlichen Theorie zur Stilgeschichte durch Burckhardts kulturgeschichtliche »Aufgaben«, die eine Anerkennung von historischen Reproduktionen und der Verwendung von Materialien und künstlerischen Methoden in der Kopienherstellung bedeutete, blieb die Erwerbung der Variante von Andrea Riccios »Schreiendem Reiter« 1875 für die Berliner Kunstsammlungen zunächst ein Einzelfall. Bereits vor der Reichseinigung 1871 waren Pläne für eine Abgussammlung vorhanden, wie an der Unterzeichnung der »International Convention for Promoting Universal Reproductions of Works of Art« durch Kronprinz Friedrich Wilhelm IV. zu sehen ist. Diese wurden zunächst weiter verfolgt.

Mit seiner Rezeption von Burckhardts »Kunstgeschichte nach Aufgaben«, die als historische Theorie bezeichnet werden kann, auf der seine Erwerbung des »Schreienden Reiters« fußte, steht Wilhelm von Bode exemplarisch für eine allgemeine Hinwendung der deutschsprachigen Kunstgeschichte zu einem kulturgeschichtlichen Schwerpunkt. Nach Heinrich Dilly beendete diese eine rein ästhetische Betrachtungsweise von Kunst.²⁰⁷ Ob diese Veränderung der Kunstrezeption als das Ende einer ästhetischen Haltung beschrieben werden kann, die Heinrich Dilly mit der deutschen Romantik assoziiert, muss nachfolgend diskutiert werden. Auf die Erweiterung der Berliner Kleinbronzensammlung konnte sich

²⁰⁶Bode 1891a, S. 36.

²⁰⁷Dilly 1979, S. 250–252.

Wilhelm von Bodes Kenntnis von Jacob Burckhardts Manuskript zu einer »Kunstgeschichte nach Aufgaben« für die italienische Renaissanceskulptur 1875 jedoch zunächst nicht unmittelbar auswirken.

Zu Beginn der 1880er Jahre wurde jedoch ein neues Sammlungskonzept für das Museum formuliert, das nun als »Renaissancemuseum« bezeichnet wurde. Im folgenden Abschnitt soll die neue Leitidee der Sammlung als »Renaissancemuseum« vorgestellt und untersucht werden, auf welche Weise diese die Erwerbung und Erforschung der Kleinbronzen beeinflusste. Die Erwerbungsstatistik wirft mehrere Fragen auf, da erst mit Beginn der Regentschaft Wilhelm II. ab 1888 die Sammlung der Bronzestatuetten und auch der Gesamtbestand der Skulpturensammlung sich durch Erwerbungen vergrößerte. (s. Band II, Anhang Abschnitt 1.3.1 – 1.3.4)

Stand die Erwerbung von Plaketten und Bronzestatuetten in Abhängigkeit zueinander? Treten andere Faktoren auf, die größere Erwerbungen begünstigten oder das Sammlungskonzept veränderten? Auf welche Weise wirkte sich die Planung des Museumsgebäudes ab 1888 auf die Erwerbungen aus?

4.4 Bronzestatuetten im »Renaissancemuseum« ab 1883

4.4.1 Formulierung der Leitidee zwischen 1880 und 1883

Allgemein wird die Formulierung der neuen »Leitidee« des Museums und damit die Erweiterung der Berliner Kunstsammlungen in dem Ende des Deutsch-Französischen Krieges 1871 sowie in der Ernennung Kronprinz Friedrich Wilhelms IV. (später Friedrich III.) (1831–1888) zum »Protektor« der Schönen Künste begründet. Der Kronprinz erhielt durch seinen Vater Kaiser Wilhelm I. die Aufgabe, die Kulturpolitik Deutschen Reiches zu gestalten. Gemeinsam mit seiner Frau, Kronprinzessin Victoria, genannt »Vicky« (*1840 London – †1901 Kronberg i. Ts.), der ältesten Tochter Queen Victorias von England (*1819 London – †1901 Isle of

Wright), initiierte er die Erweiterung der preußischen Kunstsammlungen.²⁰⁸ Wie oben gezeigt werden konnte, stellen die allgemeine Absicht der Erweiterung der Sammlung und die Formulierung der neuen Leitidee zwei voneinander unabhängige historische Ereignisse dar. Die Auflösung der Kunstammer und die Überführung der Bronzestatuetten in die Skulpturensammlung verweist auf eine Neuordnung der Berliner Kunstsammlungen. Dass die neue Leitidee der preußischen Kunstsammlungen erst ab 1880 Gestalt annahm, spiegelt auch die Erwerbungsstatistik der Kleinbronzensammlung wider.

Erste Vorstellungen zu einem Museum, das ausschließlich Werke der Renaissance ausstellen sollte, formulierte Wilhelm von Bode wohl bereits 1878, als er in London, Paris, Brüssel und Antwerpen die Angebote des Kunstmarktes sichtigte.²⁰⁹ In seiner Autobiographie schrieb Wilhelm von Bode, dass das Konzept des Renaissancemuseums 1880 von ihm vorgeschlagen wurde.²¹⁰ 1880 ergaben sich zudem einige personelle Veränderungen innerhalb der Museumsverwaltung, die für eine Veränderung der Sammlungskonzeption und damit die Erwerbung von Originalen günstig waren. Ende 1878 schied Graf Guido von Usedom aus seinem Amt des Generaldirektors der Königlich-preußischen Museen aus. Auf ihn folgte der Archäologe Richard Schöne (*1840 Dresden – †1922 Berlin). Schöne vertrat Usedom ab 1878, seine Ernennung zum Generaldirektor der preußischen Sammlungen erfolgte 1880. Richard Schöne führte zahlreiche organisatorische Veränderungen innerhalb des Museums durch. Unter anderem erweiterte er die Kompetenzen der einzelnen Sammlungsdirektoren, die in Abstimmung mit einer Sonderkommission über Erwerbungen entscheiden durften. Damit förderte er eine aktivere Erwerbungspolitik.²¹¹ In der Frage des Sammlungskonzepts favorisierte Schöne

²⁰⁸ Malkowsky 1912, S. 223–224; Knopp 1981; Treue 1987b, S. 10–13, S. 110–114; Knopp 1988; Arden 2000, http://www.kaiserinfriedrich.de/arden_43.html, http://www.kaiserinfriedrich.de/arden_43a.html, http://www.kaiserinfriedrich.de/arden_44.html geprüft am 3.2.2016.

²⁰⁹ Vgl. Geismeyer 1995, Anm. 23, Geismeyer bezieht sich hier auf einen Bericht Bodes vom 20. Juli 1978 aus dem Zentralarchiv SMPK.

²¹⁰ Bode 1997, Bd. I, S. 160–161.

²¹¹ Bohm 1988, S. 75–76.

allerdings den Ausbau der Antikensammlung.²¹² Als Folge von Schönes Reform der Museumsverwaltung veranlaßte Alexander Conze (*1831 Hannover – †1914 Berlin), der Direktor der Skulpturensammlung seit 1877, dass die Gipsformerei einen eigenen Etat erhielt und von Skulpturen- und Antikensammlung getrennt wurde.²¹³ Schließlich löste Wilhelm von Bode 1883 Alexander Conze als Direktor der Skulpturensammlung ab. Ab diesem Zeitpunkt waren die finanziellen und personellen Möglichkeiten gegeben, das Konzept eines »Abgussmuseums« endgültig aufzugeben und ausgehend von der neuen Leitidee eines »Renaissancemuseums« die Sammlung der Bronzestatuetten zu erweitern.²¹⁴

4.4.1.1 Autorschaft der Denkschrift von 1883

Ein schriftliches Konzept des neuen »Renaissancemuseums« ist erst 1883 nachweisbar. Es wurde als Denkschrift anlässlich einer Ausstellung von Werken aus Berliner Privatsammlungen publiziert. Laut Überschrift wurde diese von Kronprinz Friedrich Wilhelm und Kronprinzessin Victoria verfasst. Die Forschung zur Berliner Museumsgeschichte ist sich uneinig darüber, wer die Denkschrift und damit das Konzept des neuen »Renaissancemuseums« maßgeblich formulierte. Werner Knopp sprach Friedrich Wilhelm IV. jegliche inhaltliche Zielsetzung für die Berliner Sammlungen ab.²¹⁵ Wilhelm von Bode und Robert Dohme berufen sich in dem Katalog zur Ausstellung auf die Denkschrift und verweisen auf das Kronprinzenpaar als Mitwisser und –organisatoren der Ausstellungs- und künftigen Sammlungspräsentation.²¹⁶ 1891 nannte Wilhelm von Bode den verstorbenen Kronprinz Friedrich Wilhelm IV. als Urheber der »Stilräume«.²¹⁷ Denkbar ist, dass das Konzept des »Renaissancemuseums« sowohl auf der kunst- und kulturhistorischen Forschung, mit der Wilhelm von Bode vertraut war, als auch auf die durch die

²¹² Waetzoldt 1995, S. 62-64.

²¹³ Borbein 1988b.

²¹⁴ Bode 1997, Bd. I, S. 95–101, S. 127–129, S. 139–144.

²¹⁵ Knopp 1988, S. 12.

²¹⁶ Bode/Dohme 1883, S. 120.

²¹⁷ Bode 1891, S. 511–512.

englische Sammlerkultur geprägte Kronprinzessin »Vicky« zurückgeht.²¹⁸ Wilhelm von Bode selbst wies in seiner Autobiographie auf die Vorliebe der Kronprinzessin für italienischen Renaissancekunst hin,²¹⁹ auch anderen Zeitgenossen war die Kronprinzessin als Sammlerin von Werken der italienischen Renaissance bekannt.²²⁰

Das Sammlungskonzept und die Erwerbungs politik des »Renaissancemuseums« thematisierte Wilhelm von Bode selbst 1891 in einem Text, der in der englischen Zeitschrift »The Fortnightly Review« erschien. Drei Jahre nach dem Tod Friedrich Wilhelm IV. (Kaiser Friedrich III.) erscheint der Artikel als eine posthume Ehrung des verstorbenen Kaisers. So betonte Wilhelm von Bode hier, dass sowohl Friedrich Wilhelm IV. als auch Kronprinzessin Victoria ihren Anteil an der Museums konzeption besaßen.²²¹ An Wilhelm von Bodes Ausführungen im »Fortnightly Review« wird zudem deutlich, wie stark sich die Erweiterung der Berliner Sammlung in der Qualität der Werke an den englischen Museen orientierte und so mit diesen konkurrierte. Um dem Vorwurf einer Konkurrenz auf dem englischen Kunstmarkt vorzubeugen beziehungsweise sich gegen diesen zu verteidigen,²²² wurde hier die Notwendigkeit betont, beim der Aufbau der Sammlung auf günstige Gelegenheitskäufe angewiesen zu sein, dass jedoch keine zweitrangigen Werke erworben werden sollten und auf die größeren Mittelzuflüsse bei den englischen Sammlungen – namentlich der National Gallery – verwiesen. Auch bei den Museumspublikationen nannte Bode die englischen Sammlungen als Vorbild.²²³

4.4.1.2 Das Museum als »Bildungsschule«

Die Denkschrift verdeutlichte die Leitidee der Sammlung, die in den Beschreibungen der Kunstwerke beziehungsweise in der gemeinsamen Präsentation

²¹⁸ Kuhrau 2005, S. 43–45.

²¹⁹ Bode 1997, Bd. I, S. 98, »Wir haben damals in Florenz unter anderem auch den Palazzo Strozzi besucht. Vor den schönen Familienporträts in Bild und Marmor äußerte die Frau Kronprinzessin: »Solche Sachen sollten Sie kaufen; da ist ja aber leider nie daran zu denken!««.

²²⁰ Eulenburg-Hertefeld: Aus 50 Jahren, S. 181 in Fels S. 55, »Die Kronprinzessin allein war es, der Berlin die Schätze italienischer Kunst aus der Blüte der Renaissance in dem Kaiser-Friedrich-Museum verdankt. Mit unermüdlichem Eifer und unter Anwendung des vollen Schwergewichts ihrer und des Kronprinzen hoher Stellung hat sie erreicht, was heute das Museum bietet.«, zitiert nach Arden 2000, http://www.kaiserinfriedrich.de/arden_45.html, Anm. 177, geprüft am 3.2.2016.

²²¹ Bode 1891b, S. 508.

²²² Warren 1996, S. 123–125.

²²³ Bode 1891b, S. 507–512.

der Werke konkretisiert wurde. Indem die Kunstwerke zu Ensembles zusammengestellt wurden, sollten diesen zu einem eingehenden Studium einladen und gleichzeitig das »Wahrhaft Schöne in höchster Vollkommenheit« darstellen.²²⁴ Das Museum wird als ein Ort verstanden, das seinem Publikum als »Bildungsschule« sowie zum Kunstgenuss dient.²²⁵ Die Aufhebung der Kunstgattungen durch eine gemeinsame Präsentation der historischen Kunstwerke in den »Stilräumen« diente dabei diesem Ziel der ästhetischen Anschauung, wie auch der praktische Wunsch nach »geschmackvollen Vitrinen zur Aufnahme von Medaillen, Gemmen etc.«.²²⁶ An die Ausstattung der Museumsräume wurde damit der Anspruch herangetragen, aus Gründen der Vermittlung und des Kunstgenusses eine Immersion des Betrachters in die Ausstattung des Museumsraums zu bewirken, die sich in ästhetischer Kontemplation ausdrückte.²²⁷

4.4.1.3 Aufbau der Ausstellung von Werken aus Berliner Privatbesitz 1883

Die Denkschrift begleitete einen Ausstellungskatalog zu Werken aus Berliner Privatbesitz. Dieser war dem Kronprinzenpaar gewidmet, das seine Silberhochzeit feierte. Als Leihgaben waren auch Gemälde des Rokoko aus dem Privatbesitz des Kronprinzenpaares zu sehen. Die Beschreibung der Werke im Katalog der Ausstellung stellt sich als ein Forschungsbericht zur französischen Malerei um 1800 dar. In diesem wurden weitere französische Gemälde aus der Sammlung der Hohenzollern erwähnt, die nicht in der Ausstellung zu sehen waren, mit dem Zweck, über den Kunstbesitz des Kronprinzenpaares zu informieren.²²⁸ Das kulturpolitische Amt und das Mäzenatentum des Kronprinzenpaares wurde auf diese Weise veranschaulicht und

²²⁴ Denkschrift in: Bloch 1988, S. 16.

²²⁵ Denkschrift in: Bloch 1988, S. 16.

²²⁶ Denkschrift in: Bloch 1988, S. 17.

²²⁷ Klonk 2009, S. 19–20, S. 40–43, S. 55–58.

²²⁸ Bode/Dohme 1883, S. 217, »In der Einleitung ist bereits hervorgehoben worden, dass die Auswahl aus diesem Vorrat keine systematische sein konnte. Da mir aber seitdem Gelegenheit geworden, den gesammten Allerhöchsten Besitz an derartigen Bildern eingehend zu untersuchen, scheint es rätlich, auch die nicht ausgestellten Gemälde der gleichen Gattung in den Kreis dieser Studie mit einzubeziehen, um so einmal öffentlich endgültige Rechenschaft zu geben von dem, was unsere Königlichen Schlösser an Arbeiten dieser Schule enthalten.«

geehrt, zugleich wurde das Kronprinzenpaar in eine Reihe mit den anderen Leihgebern gesetzt.²²⁹

Eine weitere Ehrung des Kronprinzenpaars von der Seite der Museen stellte ein Katalog über die Porträtskulptur der italienischen Renaissance in den Berliner Sammlungen dar, verfasst von Wilhelm von Bode.²³⁰ Für diese Skulpturengattung pflegte die Kronprinzessin eine besondere Vorliebe. Da Wilhelm von Bode auf die Porträtskulpturen der Ausstellung kaum eingeht, werden die Aussagen dieser Schrift hier hinzugezogen.

Erstmals lässt sich in dieser Ausstellung eine Zusammenstellung von Kunstwerken zu »Stilraum«-Ensembles belegen. So wurden die Werke aus den Sammlungen Oscar Hainauers (*1840 Breslau – †1894 Berlin) und des Grafen Wilhelm von Pourtalès (*1815 Greng – †1889 ebd.) in eigenen Kabinetten präsentiert. Die Beschreibung der Kunstwerke und ihrer Präsentation gibt Auskunft über die kunst- und kulturgeschichtliche Interpretation der Groß- und Kleinplastiken, die als Anhaltspunkte für die Vermittlungsziele der Sammlung gelten können.²³¹

An Skulpturen konnte Wilhelm von Bode in der Ausstellung 1883 vor allem auf Porträtbüsten und Statuetten zurückgreifen, die er mit Gemälden, vor allem niederländischer Provenienz kombinierte. Dabei wiederholte er in den Kabinetten die Aufstellung der Kunstwerke innerhalb der Privatsammlungen. Vor allem die Leihgeber Oscar Hainauer und Wilhelm Graf von Pourtalès hatten in ihren Sammlungen im französischen Stil Gemälde und Skulpturen gemischt.²³²

²²⁹ Bode/Dohme 1883, S. 121–130, über die Geschichte der Kunstsammlungen in Berlin.

²³⁰ Bode 1883, Widmung an das Kronprinzenpaar.

²³¹ Bode/Dohme 1883, S. 119, »Da die zur Verfügung stehenden Räume in der Königlichen Akademie der Künste nicht gross waren, so musste von vorn herein auf ein quantitativ ausgedehntes Unternehmen verzichtet werden. Deshalb beschloss das Comité nur etwa zweihundert der besten erreichbaren Gemälde zu vereinigen, diese aber durch die Verbindung mit einigen besonders guten Skulpturen und ausgewählten Stücken des älteren Kunstgewerbes, vornehmlich solchen, die in Berlin noch nicht an die Öffentlichkeit getreten waren, zu einem einheitlichen und wirkungsvollen Gesamtbilde zu vereinigen. Diese Art der Aufstellung sollte zugleich ein praktischer Beitrag sein zur Lösung der bei den bevorstehenden Erweiterungsbauten der Museen wieder zur Entscheidung drängenden Frage nach der geeignetsten Einrichtung von Kunstsammlungen.«; Gaethgens 1992, S. 19–20 und S. 57–58; Waetzoldt 1995, S. 62–64; Bode 1997, Bd. I, S. 160–161; Niemeyer Chini 2009, S. 74.

²³² Bode/Dohme 1883, S. 130–134

4.4.1.4 Kulturgeschichtliche und ästhetische Aussagen von Skulptur

4.4.1.4.1 Bronzestatuetten des 15. und 16. Jahrhunderts

Bei der Beschreibung der Bronzestatuetten in den beiden Kabinetten, in denen die Sammlungen Oscar Hainauers und Wilhelm Graf von Pourtalès‘ gezeigt wurden, hob Wilhelm von Bode vor allem die allgemeine Problematik der Zuschreibung der Statuetten hervor.²³³ Wo Künstler oder Provenienzen bekannt waren, so beispielsweise bei der Statuette einer »Eva« von Peter Vischer d. J. (*1487 Nürnberg – †1538 ebd.) oder bei Bronzestatuetten aus Oberitalien, fasste er die Forschungslage zusammen.²³⁴ Für Wilhelm von Bode vermittelten die Bronzestatuetten den kulturgeschichtlichen Aspekt der Antikenrezeption, darüber hinaus besaßen die Statuetten eine dekorative Wirkung, die sich in ihrer Modellierung und Patinierung ausdrückt. Dies gilt ihm besonders für Statuetten aus Florenz und Venedig.²³⁵ Die zeitgenössische Vorliebe der Sammler für Werke norditalienischer Provenienz kritisiert Bode als eine französische Mode, die von Andrea Riccios Reliefs vom Della Torre-Grabmal im Louvre ausging.²³⁶ Unter diesem Aspekt kann die Kritik Graf von Usedoms an der Erwerbung des »Schreienden Reiters« ebenfalls als eine Abwertung dieses französischen Geschmacks verstanden werden, die aus dem Deutsch-Französischen Krieg 1871 resultierte.

4.4.1.4.2 Porträtbüsten des Quattrocento

Das andere Genre der Skulptur, das Wilhelm von Bode in der Ausstellung präsentierte und auf das er sich bei seinen Erwerbungen für die Skulpturensammlung konzentrierte,²³⁷ stellte in den Berliner Privatsammlungen dagegen eine Rarität dar. Die Bildnisbüsten der italienischen Renaissance aus der Sammlung Hainauer, die er

²³³ Bode/Dohme 1883, S. 136–137.

²³⁴ Bode/Dohme 1883, S. 138, S. 142.

²³⁵ Bode/Dohme 1883, S. 136–137, S. 139–140.

²³⁶ Bode/Dohme 1883, S. 142. »Riccio war in ähnlicher Weise, wie Mino für die gleichzeitigen Florentiner, unter den Quattrocentisten Norditaliens recht eigentlich der Lieblingsmeister der Pariser Sammler, und zwar, hier wie dort, weil zufällig der Louvre unter Napoleon in den Besitz einer Reihe von Arbeiten dieser Künstler gekommen war. Für den französischen Liebhaber, der früher ungern und selten reiste, waren daher diese Künstler die eigentlichen Vertreter der Frührenaissance in Italien. Die meisten dieser Reliefs waren in ähnlicher Weise, wie wir es noch an Riccio's grossem Bronzeleuchter des Santo zu Padua sehen, in Leuchter oder andere kirchliche Prachtmöbel, vielleicht auch in Grabmale eingelassen gewesen sein.«

²³⁷ Bode 1883, S. 4, S. 20–21.

Donatello, Rossellino und Mino da Fiesole zuschrieb, lobte Wilhelm von Bode als »museumswürdig«.²³⁸ In der zum gleichen Anlass erschienenen Schrift »Italienische Portraitsculpturen des XV. Jahrhunderts in den Königlichen Museen zu Berlin« (1883) begründete Bode detailliert, weshalb Porträtbüsten und Medaillen (Schaumünzen) für ihn ein zentrales Sammelgebiet im Bereich der Skulptur darstellte.²³⁹ Die italienischen Porträtbüsten waren dabei besonders geeignet, Kunst und Kultur der Renaissance zu vermitteln. Durch ihre Funktion konnten diese sowohl als Kunstwerke als auch als zeitgeschichtliches Dokument verstanden werden. Deutlich wird dies an der Einleitung, in der Bode das wachsende Selbstbewußtsein des Individuums im 15. Jahrhundert im Verbund mit dem Streben nach individuellem Ruhm beschrieb und zu einer kurzen Darstellung der Entstehung von Porträtskulpturen aus der Grabmalsskulptur überleitete.²⁴⁰ Die Werkbeschreibungen zu den einzelnen Büsten, wie der Darstellung Niccolò Strozzi von Mino da Fiesole und Marietta Strozzi weitete Bode zu Biographien aus.²⁴¹ Weiterhin betrachtete er die Büsten als Medien zur Vermittlung künstlerischer Arbeitsprozesses sowie der Hierarchie der Materialien Ton, Marmor, Bronze und Stuck. Dies verdeutlichte Bode beispielsweise anhand des Porträts einer Unbekannten sowie in der Beschreibung der Büste Filippo Strozzi von Benedetto da Maiano.²⁴²

Die Werkbeschreibungen im Ausstellungskatalog sowie die Beschreibungen der florentinischen Porträtbüsten aus der Berliner Sammlung verdeutlichen, dass die

²³⁸ Bode/Dohme 1883, S. 134–136.

²³⁹ Bode 1883, S. 4, »Die werthvolle Sammlung italienischer Schaumünzen, welche das Berliner Museum besitzt, hat kürzlich eine Publikation den weiteren Kreisen der Kunstfreunde zugänglich gemacht: aber auch in der Sammlung italienischer Büsten aus dem fünfzehnten Jahrhundert, deren Hauptwerke hier zum ersten Male in künstlerischen Nachbildungen wiedergegeben werden, hat das Museum nach dem Kunstwerth wie nach der Zahl und Mannigfaltigkeit derselben einen Schatz aufzuweisen, wie sonst nur das Nationalmuseum zu Florenz. Die Berliner Sammlung ist daher ganz besonders geeignet, einen Begriff von der Bedeutung und Entwicklung des plastischen Bildnisses in Italien zu geben.«

²⁴⁰ Bode 1883, S. 2-4, S. 26, »Da volle Wiedergabe der Individualität ein ausgesprochenes Bedürfnis der Zeit war, so haben deshalb, wie es scheint, auch die größten Künstler vor der unmittelbaren Verwendung dieses Hilfsmittels gelegentlich nicht zurückgeschreckt. [...] In solcher Weise mögen wir uns in der Berliner Sammlung die bemalten Thonbüsten des sogenannten Piero Soderini, eines unbekanntes 'Rechtsgelehrten', sowie mehrerer Mitglieder Familie rucellai entstanden denken; Bildwerke, welche sämmtlich im Wesentlichen nur als Erinnerungen an die Züge der Dargestellten ihren Werth haben.«

²⁴¹ Bode 1883, S. 8–16, s. a. S. 28, S. 44–48, S. 51, »Die Büste des Quattrocento ist ein unabsichtliches, treues und eigenartiges Abbild der großen Zeit, welche die moderne Geschichte heraufgeführt hat; sie giebt das Abbild ihrer gewaltigen, scharf ausgeprägten Charaktere in einer künstlerischen Form und Meisterschaft, welche der Größe des Zeitalters entspricht und ein vollendeter Ausdruck seiner Kraft und Lebensfülle ist.«

²⁴² Bode 1883, S. 6–7. S. 20–25.

kulturgeschichtliche Funktion der einzelnen künstlerischen Gattungen, diese sowohl als Kunstwerke als auch als Zeitdokumente der Renaissance zu verstehen seien. Aufgrund der ausführlichen Darstellung zum Individuum der Frühen Neuzeit in der Einleitung von »Die Italienischen Portraitsculpturen« verdeutlicht sich, dass das Museum als »Bildungsschule« die Ästhetik und Funktion florentinischer Skulpturen des Quattrocento als Werke vermittelte, die einen bürgerlichen und nationalen Geschmack veranschaulichten. Die Skulptur des Quattrocento, wie Wilhelm von Bode in seinem Museumsführer 1891 schrieb, wurde als neuzeitliches Spiegelbild der Skulptur der antiken Klassik begriffen. Bode transkribierte dabei Passagen aus Jacob Burckhardts »Cicerone«.²⁴³

Mit dieser ersten umfassenden Monographie zu einer Skulpturengattung der Renaissance war es Bode nicht nur gelungen, den Zeitstil des Quattrocento in der Berliner Sammlung zu zeigen. Es waren die bedeutendsten Bildhauer dieser Epoche in der Sammlung vertreten, Donatello und seinen Zeitgenossen Antonio Rossellino, Desiderio da Settignano oder Mino da Fiesole.²⁴⁴ Bode konnte mit seinen Ausführungen auch einen Erwerbungs Erfolg feiern. Die Büsten, vor allem der Strozzi-Provenienz, hatte er schließlich acht Jahre zuvor noch gemeinsam mit dem Kronprinzenpaar in Florenz vor Ort bewundert. (s. Abschnitt 4.2.5.1.1)

4.4.1.5 Meisterwerke und Dekoration innerhalb der Sammlungspräsentation

Wie die Statistik der Erwerbungen zeigt, wurden erst 1890 weitere Bronzestatuetten angekauft, obwohl Wilhelm von Bode laut Autobiographie Mitte der 1870er Jahre weitere interessante Werke im Kunsthandel angeboten wurden.²⁴⁵ 1880 erfolgte der Ankauf der Plakettensammlung des florentinischen Händlers und

²⁴³ Bode 1891a, S. 34, »Die Kunst der ›Renaissance‹, die Wiedergeburt der antiken, der klassischen Kunst - wie schon die Künstler des XV. Jahrh. mit Bewußtsein und Stolz ihre Kunst bezeichneten - zeigt sich auf keinem anderen Gebiete in so scharfem Gegensatze gegen die vorausgehende Zeit wie in der Plastik.«; vgl. JBW 2, S. 469.

²⁴⁴ Bode 1883, S. 21, »Damit wäre in den Büsten der Berliner Sammlung - vorausgesetzt daß wir die Büste aus Casa Berte mit Recht dem Antonio Rossellino zugeschrieben - jener Kreis der großen florentiner Marmorbildner aus der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts vollständig vertreten. Freilich Benedetto [da Maiano, Anm.] nur in einem Modell.«.

²⁴⁵ Bode 1997, Bd. I, S. 100–101.

Kunstkenner Stefano Bardini (*1836 Pieve Santo Stefano – †1922 Florenz). Diese enthielt unter anderem Werke Donatellos und Riccios.²⁴⁶ Bardini agierte jedoch nicht nur als Sammler und Kunsthändler, er ist darüber hinaus als ein bedeutender Informant Wilhelm von Bodes in Bezug auf Werke und Zuschreibungen anzusehen, wie Niemeyer Chini herausgearbeitet hat,²⁴⁷ dies wird auch an der Korrespondenz zwischen Wilhelm von Bode und dem Fürsten von Liechtenstein deutlich. (s. Abschnitt 5.2.3.3 und Anhang, Kap. 2 und 3) Mit der Erwerbung der Plakettensammlung Stefano Bardinis 1880 ergänzte Wilhelm von Bode den Bestand der Skulpturensammlung um eine bereits gut erforschte künstlerische Gattung im Bereich der Renaissanceskulptur. (s. Abschnitt 3.2.2.2) Für Wilhelm von Bode stellten diese im Rahmen der neu aufzubauenden Renaissance-Sammlung eine Quelle für die Antikenrezeption, die Rezeption bestimmter Motive sowie für die Stilentwicklung seit Donatello dar.²⁴⁸ Wie die Erwerbung der Bronzestatuetten verfolgte Wilhelm von Bode mit der Erwerbung und Präsentation der Plaketten, Burckhardts »Herrschaft des Motivs« darzustellen. Innerhalb der Plakettenforschung waren darüber hinaus bereits viele Künstlernamen bekannt, sodass zudem Werke namhafter Renaissancekünstler, wenn auch im kleinen Format, in der Sammlung präsentiert werden konnten. Die Plaketten konnten damit letztendlich auch als Quelle stilkritischer Studien dienen und förderte damit die Erforschung der Bronzestatuetten.

Wilhelm Bodes Burckhardt-Rezeption wirkte sich damit direkt auf die Entwicklung der Berliner Skulpturensammlung, aber auch auf das museale Präsentationskonzept aus. Wie Volker Krahn und Max Seidel anhand der Gliederung des Museumsführers zeigen konnten, nutzte Wilhelm von Bode die Theorie

²⁴⁶ Kat. Berlin 1888, S. 162ff.; Bode 1997, Bd. I, S. 153–154.

²⁴⁷ Niemeyer Chini 2009, S. 62–63, S. 74–75.

²⁴⁸ Kat. Berlin 1988, S. 162, »Ihre Bedeutung [der Plaketten, Anm.] liegt gegenständlich einmal darin, dass neben religiösen Darstellungen sich zahlreiche Kompositionen historischen, mythologischen und allegorischen Inhaltes darunter finden, die unter den grösseren Bildwerken der Renaissance selten sind; sodann geben eine Reihe solcher Plaketten, welche mehr oder weniger freie Nachbildungen nach antiken Kameen, Münzen oder grösseren Skulpturen sind, nähere Auskunft über die Beziehungen der Renaissancekunst zur Antike. Durch ihren geringen Umfang konnten die Plaketten raschen und weiten Absatz finden ... Der Ausgangspunkt und die eigentliche Heimat der Plakettenkünstler sind die aus Donatello's Werkstatt für den Guss des Gattamelata hervorgegangenen Bronzegiessereien von Padua. In den ersten Jahrzehnten des sechszehnten Jahrhunderts waren namentlich ein paar Florentiner Goldschmiede und Steinschneider in dieser Richtung thätig.«

Burckhardts zunächst dazu, um die aus der Kunstkammer übernommenen Bronzestatuetten in den entsprechenden kulturgeschichtlichen Kontext einzuordnen. An anderer Stelle soll diskutiert werden, auf welche Weise die »Stilräume« des Kaiser-Friedrich-Museums Burckhardts »Kunstgeschichte nach Aufgaben« visualisierten und ob dadurch die Integration der Bronzestatuetten in den Kanon der Stilgeschichte als eine Form der »präsentativer« Wissenschaft²⁴⁹ bezeichnet werden kann. Die in der Denkschrift formulierte wünschenswerte Rezeption der Kunstwerke durch den Besucher erscheint jedoch weiterhin an eine ästhetische Versenkung, die auch der deutschen Romantik zu eigen ist, anzuknüpfen. Die von Heinrich Dilly geäußerte These, die Hinwendung zu einer kulturgeschichtlichen Theorie in der Kunstgeschichte ändere zugleich den Modus der Kunstrezeption, soll ebenfalls in Bezug auf die Präsentation der Kunstwerke in den Stilräumen genauer untersucht werden. (s. Abschnitt 6.2)

²⁴⁹ Dilly 1979, S. 24–25, »Daß Tatsachen und Methoden der Kunstgeschichte nicht alles sind, sondern daß das wendige Einvernehmen zwischen den Vertretern kunsthistorischer Einrichtungen und den Repräsentanten des Staates für die Entwicklung des Faches ausschlaggebend werden können, demonstrierte Wilhelm von Bode in seiner Autobiographie ›Mein Leben‹ (1930). Deutlicher als andere zeigte er aber auch auf, daß es neben der diskursiven Kunstgeschichte eine präsentative gibt, Formen der Kunstgeschichte, die sich gegenseitig stark beeinflussen, die aber nicht immer übereinstimmen müssen.«.

4.5 Die Kleinbronzensammlung nach 1888

4.5.1 Der Bau des Kaiser-Friedrich-Museums

Der in der Denkschrift vorgetragene Wunsch »Das schönste Ziel wäre wohl ein ganz neues Gebäude für die Bildergalerie und die Renaissance-Sculpturen ...«²⁵⁰ war zu diesem Zeitpunkt greifbar. Der Neubau des Museums wurde 1880/81 von der Direktorenkonferenz genehmigt, 1882 schrieb Richard Schöne einen Architekturwettbewerb aus.²⁵¹ Architektonisch nahm das Museum jedoch erst nach dem Tod Friedrich Wilhelm IV. Gestalt an. Erst während der Regentschaft Wilhelms II. 1896 wurde beschlossen, das Renaissancemuseum und ein kleines Pergamonmuseum zu bauen. Mitentscheidend war dabei der Einfluss, den Kaiserin Friedrich auf ihren Sohn Wilhelm II. ausübte, indem sie sich ein Museum für ihren verstorbenen Mann wünschte.²⁵² Die zahlreichen Erwerbungen von Bronzestatuetten für die Sammlung nach 1890 wurden offenbar durch die Baukampagne in den 1890er Jahren initiiert. Zahlreiche Statuetten wurden als Geschenke großbürgerlicher Mäzene in die Sammlung aufgenommen wurden, wie an anderer Stelle ausgeführt wird, war die Ankaufspolitik Wilhelm von Bodes in wilhelminischer Zeit durch eine starke Bindung von Sammlern an das Museum verbunden. (s. Abschnitt 4.6 und Abschnitt 5.2)

Der Baubeginn des Kaiser-Friedrich-Museumsbaus auf der Museumsinsel erfolgte 1897 unter der Leitung von Ernst von Ihne (*1848 Elberfeld – †1917 Berlin).²⁵³ Bedingt durch den Regierungswechsel 1888 veränderten sich die inhaltlichen Schwerpunkte der Kulturpolitik. Bei der Eröffnung des Museums am 18. Oktober 1904 erinnerte daher noch der Name, der im Andenken an Friedrich III. gewählt worden war, an die Gründungsphase des Museums. Durch den Bau des Kaiser-

²⁵⁰ Bode/Dohme 1883, S. 121.

²⁵¹ Waetzoldt 1995, S. 62-64; Bode 1997, Bd. I, S. 160-161.

²⁵² Waetzoldt 1996, S. 11-12; Beyrodt 1999, S. 31; Seidel 1999a, S. 69-70.

²⁵³ Waetzoldt 1995, S. 64-66.

Friedrich-Museums, so die einstimmige Forschungsmeinung, war der Höhepunkt der preußischen Kulturpolitik seit 1871 erreicht.²⁵⁴

4.5.2 Die Erweiterung der Leitidee des Museums durch die Kulturpolitik Wilhelm II.

Die Kulturpolitik des Deutschen Kaiserreichs zielte auch unter Wilhelm II. darauf ab, die politische Einigung des Deutschen Reiches, die so genannte »deutsche Idee« und damit eine (groß)deutsche, nicht partikuläre, nationale Identität zu vermitteln.²⁵⁵ Die Umsetzung der repräsentativen Museumsbauten wie des Kaiser-Friedrich-Museums, der Akt des Kunstsammelns als auch die Sammlungsgegenstände wurden aufgrund ihrer kulturpolitischen Relevanz zu Bestandteilen eines Bildungsideals, das auf die Bewahrung von Artefakten der europäischen Kultur setzte, um eine nationale Identität zu formen.²⁵⁶ Die Museen waren dabei ebenso gefordert, diese Absichten national wie international zu vermitteln.²⁵⁷ In Bezug auf die preußische Außenpolitik dienten die Museen als eine Vermittlungsinstanz der Friedenpolitik, die einen »Dialog der Hochkulturen«²⁵⁸ initiieren sollten. Die Konsequenz dieses kulturpolitischen Anspruch war, dass die Sammlungen in ihrem Umfang und Inhalt nach erweitert und differenziert und neue, auch außereuropäische Sammelgebiete erschlossen wurden, wofür schließlich entsprechende passende Museumsneubauten errichtet wurden.²⁵⁹ Ein Beispiel für diese Ausdifferenzierung stellt die Gründung des »Deutschen Museums« 1907 dar, von dem jedoch erst nach 1918 nur ein Teilbereich, das »Pergamon-Museum«, realisiert wurde.²⁶⁰

²⁵⁴ Waetzold 1929, S. 5; Goldschmidt 1929, S. 10–11; Kultermann 1981, S. 249; Stockhausen 2007, S. 141–143 und S. 149–150.

²⁵⁵ Vgl. Preußen 1927, S. 132–133; Klonk 2009, S. 50–53.

²⁵⁶ Preußen 1922, S. 152; Büttner 2007, S. 34–35; Gaethgens 1992, S. 40–41 und S. 64–65; Waetzoldt 1995, S. 64–65; Baensch 2007, S. 16–17.

²⁵⁷ Malkowsky 1912, S. 202–237; Preußen 1924, S. 132–144; Preußen 1936, S. 32–34, S. 38–54 und S. 72–73; Düwell 1987, S. 159–171; Treue 1987a, S. 110–114; Paul 1993, S. 42 und S. 58; Kuhrau 1998, S. 51–53; Plagemann 2006, S. 215, S. 217; Stockhausen 2007, S. 143–147; Niemeyer Chini 2009, S. 95.

²⁵⁸ Preußen 1924, S. 143–144 (Archäologie als Völker verbindende Wissenschaft); Gaethgens 1992, S. 87–88, führt die Förderung der archäologischen Ausgrabungen in Olympia durch Wilhelm II. an. Schrader 1995, S. 69.

²⁵⁹ Vgl. Waetzoldt 1995.

²⁶⁰ s. a. Düwell 1987, S. 159–171; Schrader 1995, S. 69; Plagemann 2006, S. 216–217.

Dem Bau der Museen stand zudem eine Bildungsreform gegenüber. Der Kaiser strebte eine Reform des schulischen Geschichtsunterrichts an,²⁶¹ die Ingenieurwissenschaften wurden als akademische Studienfächer etabliert. Die Geistes- und Geschichtswissenschaften, vor allem die Archäologie, wurden von Wilhelm II. ausgehend von seinen persönlichen Interessen für Kunst und Geschichte sowie auf Grundlage seiner akademischen Ausbildung stark gefördert.²⁶² Auch betätigte sich der Kaiser selbst als Archäologe.²⁶³ Die Erforschung der antiken Monarchien, wie der babylonischen Herrschaft, wurde von Wilhelm II. selbst als eine Möglichkeit verstanden, historische Analogien zu den eigenen innen- wie außenpolitischen Ambitionen zu finden.²⁶⁴ Dieser kulturpolitische Anspruch lässt sich auch auf die von Wilhelm von Bode getätigten Erwerbungen und Forschungen übertragen. Sowohl einzelne Erwerbungen, wie die so genannte »Flora-Büste« für Berlin, als auch die Neugründung von »Filialmuseen« der Berliner Sammlung im Deutschen Reich, wie das Musée des Beaux-Arts in Straßburg, erhielten aufgrund ihrer nationalen und internationalen Bedeutung für das Deutsche Reich öffentliche Aufmerksamkeit.²⁶⁵

4.5.3 Erwerbungen nach 1888

4.5.3.1 Bertoldos Bellerophon-Pegasus-Gruppe im KHM

Für die Erweiterung und die Erforschung der Kleinbronzensammlung dürften neben dem »Drei-Kaiser-Jahrs« 1888 weitere wissenschaftliche Ereignisse bedeutsam gewesen sein. 1887 veröffentlichte Theodor von Frimmel (*1853 Amstetten – †1928 Wien) einen Aufsatz über die Entdeckung der Signaturen des Bildhauers Bertoldo di Giovanni und des Gießers Adriano Fiorentino auf der Unterseite der Bellerophon-Pegasus-Gruppe in der von ihm betreuten Kunstkammer des KHI. Frimmel führte darin auch bisher unbekannte Quellen zum Leben des Künstlers auf und stellte damit

²⁶¹ Preußen 1922, S. 152, S. 163–165; Preußen 1927, S. 20–21, S. 29, S. 60–62, S. 67, S. 128–129; S. 132–133; Bol 1976, S. 11–13; Bode 1997, Bd. I, S. 234–235.

²⁶² Preußen 1922, S. 163–165.

²⁶³ Preußen 1924, S. 132; Preußen 1936; Löhlein 2009, S. 2.

²⁶⁴ Preußen 1922, S. 168–171; Löhlein 2009, S. 10. (zur Erforschung der babylonischen Kultur).

²⁶⁵ Wolff-Thomsen 2006, S. 20–21; Baensch 2007, S. 18 und S. 20, S. 536–537.

die Bedeutung des Künstlers Bertoldo als das wichtigste Bindeglied zwischen Donatello und Michelangelo erstmals umfassend dar.²⁶⁶ Innerhalb der Forschung zu den Bronzestatuetten der Renaissance bedeutete diese Entdeckung die erste, durch eine Künstlersignatur belegbare Zuschreibung einer Bronzestatue der Renaissance.

Mit der Entdeckung der Signatur konnte erstmals eine Bronzestatue einem Künstler zweifelfrei zugeschrieben werden. Dass Bertoldo di Giovanni Bronzestatuetten modelliert hatte, war bereits durch die Kunstliteratur der Renaissance bekannt, was beispielsweise Heinrich Bolzenthals in seiner Geschichte der Bronzemedaille angeführt hatte. Doch weder die Überlieferung in den »Vite« Vasaris noch in Marcantonio Michiels »Notizie« erlaubten eine sichere Zuschreibung seiner Werke. (s. Abschnitt 3.2.2.2) Erst Louis Courajod (*1841 Paris – †1896 ebd.) hatte zu Beginn der 1880er Jahre ausgehend von der Beschreibung Marcantonio Michiels »Notizie« den Versuch unternommen, die Wiener Bellerophon-Gruppe Bertoldo zuzuschreiben.²⁶⁷

Die lateinische Signatur selbst bezeichnete das Werk als eine verlebendigte Schöpfung des Modelleurs: »EXPRESSIT ME BERTHOLDVS – CONFLAVIT HADRIANVS«. ²⁶⁸ Für die Erforschung der Bronzestatuetten bedeutete dies, dass diese über Burckhardts Interpretation als kulturgeschichtliches Zeugnis von Antikenrezeption hinaus auch als eine eigene künstlerische Invention gelten konnten.

Für Bodes Forschungen stellte die Entdeckung in Wien aus mehreren Gründen einen Glücksfall dar. Neben dem Künstler Bertoldo war nun auch ein weiteres Werk des Gießers Adrianus Florentinus bekannt, dessen Porträtbüste Friedrich des Weisen er wenige Jahre zuvor in Verbindung mit einem gemalten Porträt diskutiert hatte.²⁶⁹

Die Zuschreibung der Bellerophon-Pegasus-Gruppe an Bertoldo verknüpfte den

²⁶⁶ Frimmel 1887, S. 90–96, S. 90, »Der Künstler, um den es sich in diesem Briefe handelt, ist Bertoldo, der Schüler des Donatello, der Lehrer des Michelangelo, ein Meister, der in der florentinischen Kunst des XV. Jahrhundert einen überaus bedeutsamen Platz einnimmt. Durch ihn reichen sich der grösste Plastiker des Quattrocento und der Künstlertitan des Cinquecento geistig die Hände.«.

²⁶⁷ Ceriana 1992, S. 33.

²⁶⁸ Draper 1992, S. 176; Bredekamp 2010, S. 78–91.

²⁶⁹ Bode 1884, S. 59–60; Frimmel 1887, S. 95.

Künstler darüber hinaus mit zwei bedeutenden humanistischen Persönlichkeiten der italienischen Renaissance: Lorenzo de' Medici (*1449 Florenz – †1492 Careggi), als Auftraggeber und Mäzen Bertoldos und Alessandro Capella aus Padua als überlieferten Eigentümer der Bellerophon-Pegasus-Gruppe, der der humanistisch gebildeten Oberschicht Venedigs angehörte.²⁷⁰ Nicht nur konnte Burckhardts These von der »Herrschaft des Motivs« damit belegt werden, Bodes eigene Forschungsmethode, sich auf die Erforschung einer künstlerischen Gattung zu konzentrieren, um den Zeitstil zu untersuchen, wurde mit dieser Entdeckung präzisiert.

Die zweifelsfreie Zuschreibung einer Bronzestatuette an einen bekannten Künstler über dessen Signatur erleichterte weitere Stilvergleiche. Die Bronzestatuetten avancierten innerhalb der Sammlung von einem dekorativen, den Zeitstil veranschaulichenden Objekt zu einer künstlerischen Gattung, an der sich der Individualstil eines namhaften Bildhauers studieren ließ. Ein genauerer Blick auf die Erwerbungen der Skulpturensammlung soll die Frage nach der dahinterliegenden kunsthistorischen Forschung beantworten.

4.5.3.2 Erwerbungen groß- und kleinplastischer Werke der Skulpturensammlung im Vergleich

Bei den Erwerbungen großplastischer Skulpturen ist zu beobachten, dass den 104 Werken, die zwischen 1875 und 1887 erworben wurden, 181 Erwerbungen zwischen 1888 und 1904 gegenüber stehen. Im Gegensatz zu den Erwerbungen im Bereich der Bronzestatuetten ist zu beobachten, dass zwischen 1875 und 1904 ein deutlicher Schwerpunkt auf der Erwerbung von Skulpturen des 15. Jahrhunderts aus Florenz liegt. Besonders stark waren Reliefs und Skulpturen der Künstlerfamilie della Robbia vertreten (34 Stück) daran anschließend folgten mit jeweils 15 bis 20 Werken

²⁷⁰ Draper 1992, S. 3–17, S. 177. Abgesehen von den Medaillen Bertoldos, die bereits Bolzenthals 1840 publizierte, wurden kurz vor der Mitte des 19. Jahrhunderts verschiedene Archivalien veröffentlicht, die den engen Kontakt zwischen dem Künstler und Lorenzo de' Medici belegten, vgl. Draper 1992, S. 272–273. Michiel/Morelli 1800, S. 16, verwies auf Alessandro Cappella als Besitzer der Bellerophon-Pegasus-Gruppe sowie auf Bertoldo sowie Adriano Fiorentino als Modelleur und Gießer, offenbar war diesem Hinweis aber bis zu Louis Courajods Forschungen niemand gefolgt.

Skulpturen von Donatello, Mino da Fiesole, Benedetto da Maiano, Antonio Rossellino, Desiderio da Settignano und Verrocchio. Letztlich wurde seit 1875 der Bestand an Großplastiken stetig erweitert. (s. Band II, Anhang Abschnitt 1.3.4, 1.3.6 und 1.3.7)

Der Bestand der Bronzestatuettenammlung wird dagegen erst nach 1890 durch Erwerbungen stark vergrößert, wie am Diagramm zu Erwerbungen und Zuschreibungen ablesbar ist. Zwischen 1875 bis 1904 wurde der Bestand von ursprünglich sechzehn Objekten aus der Kunstkammer²⁷¹ auf insgesamt 268 Werke erweitert, mit einem Schwerpunkt auf Statuetten des 16. Jahrhunderts. Dabei wurden etwa gleichviele Statuetten toskanischer Provenienz des 15./16. Jahrhunderts und Statuetten aus Oberitalien (einschließlich Venedig und Padua) des 15./16. Jahrhunderts erworben. (s. Band II, Anhang Abschnitt 1.3.5) Ausgehend von der Anzahl der erworbenen Stücke und deren Zuschreibungen lässt sich kein Sammlungsschwerpunkt feststellen. Die Menge der Erwerbungen scheint jedoch darauf hinzuweisen, dass die Statuetten nicht allein als dekorative Objekte zur Veranschaulichung des Zeitstils gesammelt wurden, wie dies Wilhelm von Bode 1883 im Katalog der Berliner Privatwerke-Ausstellung ausführte. Die Bestand der Skulpturensammlung zwischen 1875 und 1904 zeigt einen Schwerpunkt auf der florentinischen Groß- und Kleinplastik des 15. und 16. Jahrhunderts. Dabei dominieren bei den Großplastiken Werke des 15. Jahrhunderts, bei den Kleinplastiken Werke des 16. Jahrhunderts. Die Erwerbung der annähernd gleichen Menge oberitalienischer Statuetten gegenüber den florentinischen Kleinbronzen weist darauf hin, dass Wilhelm von Bode die Bronzestatuetten als eine künstlerische Gattung in der Sammlung etablierte. Diese oberitalienischen Statuetten, von denen gut zwei Drittel als paduanisch und ein Drittel als venezianisch beschrieben werden, dokumentierten auf diese Weise einen wesentlichen Bereich der künstlerischen Arbeit in dieser

²⁷¹ Vgl. Kat. Berlin 1904, es handelt sich um die Kat. Nr. 221, 296, 297, 300, 315, 334, 363, 382, 407, 409, 414, 419, 420, 422, 423, 1414. Nicht berücksichtigt wurden die Überweisungen aus dem Antiquarium, die in den 1890er Jahren stattfanden, die aber größtenteils auch zum alten Bestand der Antikensammlung oder Kunstkammer zählen dürften: Kat. Berlin 1914, Kat. Nr. 22, 36, 87, 34, 186.

Kunstregion im 16. Jahrhundert. Unter den Erwerbungen finden sich zahlreiche Antikenrepliken sowie Werke Riccios, Bellanos, Francesco da Sant'Agatas, Alessandro Vittorias, Antonio Lombardis oder Niccolò Roccatagliatas.²⁷² Es zeigt, dass es Wilhelm von Bode darum ging, namhafte Bildhauer der Renaissance in der Sammlung zu zeigen. Auch bei Erwerbungen von Statuetten florentinischer Provenienz richtete sich das Sammlerinteresse Wilhelm von Bodes darauf, ein möglichst großes Spektrum von Werken namhafter Künstler zeigen zu können. Neben Antikenrepliken umfassen die Zuschreibungen bei den Kleinplastiken toskanischer Provenienz aus dem Quattrocento und frühen Cinquecento Werke Donatellos, hervorzuheben ist besonders der Putto vom Taufbrunnen in Siena, und Bertoldo di Giovannis, darunter der »Gefangene« oder der »Herkules« sowie zwei Statuetten Pollaiuolos und Statuetten, die offenbar eine Michelangelo-Rezeption belegen.²⁷³ Bei den manieristischen und frühbarocken Statuetten, die mit 70 Werken das größere Konvolut unter den florentinischen Werken bilden, wurden unter anderem Statuetten Cellinis, Giambolognas und Ciolis angekauft.²⁷⁴ Anhand der Kreisdiagramme ist abzulesen, dass in beiden Sammelgebieten der Anteil an Werken ohne Zuschreibung beziehungsweise an Antikenrepliken recht hoch ist. Dies lässt den Schluss zu, dass die Bronzestatuetten weiterhin als Objekte erworben wurden, die Antikenrezeption in der Renaissance dokumentierten. (s. Band II, Anhang, Abschnitt 1.4)

Dieser Versuch, den Aufbau der Berliner Skulpturensammlung anhand der Katalognummer im Detail zu erfassen, bestätigt die Ausführungen Volker Krahns zum Teil. Allerdings zeigt sich auch, dass Wilhelm von Bode sich nicht allein auf die Werke des 15. und frühen 16. Jahrhunderts konzentrierte, sondern seine Erwerbungen einen größeren Zeitraum umfassten. Als die bedeutendste Erwerbung der Skulpturensammlung im Bereich der Bronzeplastik gilt heute allerdings ein Kandelaber von Andrea del Verrocchio. Dieser stammte aus der 1828 erworbenen

²⁷² Kat. Berlin 1914, S. 41–49.

²⁷³ Kat. Berlin 1914, Inv. Nr. 1813, 1949, 2389.

²⁷⁴ Kat. Berlin 1914, S. 6–9 und S. 22–40.

Sammlung Bartholdy und wurde 1935 zugunsten des Welfenschatzes wieder verkauft.²⁷⁵

4.6 Zusammenfassung

Wie die Sammlungsgeschichte der Berliner Skulpturensammlung zeigt, wurde die kulturgeschichtliche Theorie Jacob Burckhardts zuerst als theoretische Basis genutzt, um das Konzept des neuen »Renaissancemuseums« zu formulieren. Eine umfassende Erforschung der Bronzestatuetten setzte ein, als diese neue Leitidee anerkannt war und der Neubau eines Museum geplant wurde. Ein weiterer Faktor für die Durchsetzung einer Forschungsthese oder Leitidee, auf die Erwerbungen und Präsentation von Sammlungsobjekten folgen, stellt die Arbeitsorganisation innerhalb der Institution Museum dar. Neben sozialen Beziehungen zwischen dem wissenschaftlichen Personal und externen Forschern, hier Wilhelm von Bode und Jakob Burckhardt, beeinflussen zudem Angehörige der Museumsadministration, der Kulturpolitik oder Mäzene die wissenschaftliche Ausrichtung einer Sammlung, wie an der Erwerbung des »Schreienden Reiters« gezeigt wurde. (s. 4.2.2)

4.6.1 Das »Sammeln als Institution«

Diese Form der Arbeitsorganisation in Verbindung mit der Institution Museum, die sich durch die Heterogenität der an ihr Beteiligten auszeichnet, stellte Volker Rehberg in seiner Einleitung zu dem Sammelband »Sammeln als Institution; Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates« (2006) dar.²⁷⁶ Darin beschreibt Volker Rehberg den Wandel von der fürstlichen Sammlung des aufgeklärten Herrschers zum Museum, das von der bürgerlichen Kultur des 19. Jahrhunderts geprägt ist. Museumssammlungen gelten ihm als »symbolische Ordnungen«, deren spezifische Inhalte wiederum in einer »Leitidee«

²⁷⁵ Krahn 1995c, S. 38, S. 40–41.

²⁷⁶ Sammeln als Institution 2006.

zusammengefasst werden. In dem ästhetischen Ausdruck der präsentierten Kunstwerke spiegeln sich besondere soziale Beziehungsgeflechte.²⁷⁷

4.6.2 Soziale Netzwerke im Zusammenspiel mit Leitidee und symbolischer Ordnung

Den Prozess der Sammlungsentstehung oder -erweiterung, der sich an der »Leitidee« orientiert, bezeichnet Volker Rehberg mit dem Begriff »Sammeln als Institution«. Es zeichnet sich dadurch aus, dass die Sammlungsobjekte im Museum nach wissenschaftlichen Kriterien erforscht und präsentiert werden. Die sozialen Netzwerke umfassen dabei – im Gegensatz zur rein akademischen Arbeitsorganisation – unterschiedliche und teilweise auch neue soziale Gruppen. Dies ist auch an Wilhelm von Bodes Netzwerken zu beobachten. Vor dem Hintergrund des Sammlungsbaus wurden Privatsammler und Kunsthändler als neue soziale Gruppen mit dem Museum assoziiert,²⁷⁸ zudem wurde auf den Aufbau der Sammlung des »Abgussmuseums« das dann als das »Renaissancemuseum« umfirmierte, durch die Verwaltung und den Kronprinz als Vertreter der preußischen (Kultur-)Politik Einfluss genommen.

Die Arbeitsorganisation im Rahmen von Sammlungsgeschichte unterscheidet sich damit von der Arbeitsorganisation im akademischen Bereich, wie sie Heinrich Dilly in »Kunstgeschichte als Institution« (1979) dargestellt hat. Das »Sammeln als Institution« stellt demnach eine museumsspezifische Form der wissenschaftlichen »Arbeitsorganisation« dar. Heinrich Dilly verwendete diesen Begriff in seiner Untersuchung »Kunstgeschichte als Institution; Studien zu einer Geschichte der Disziplin« (1979) für das Zusammenspiel von wissenschaftlicher Theorie, Methode sowie sozialen Netzwerken.²⁷⁹ Dilly nahm vor allem die Beziehungen zwischen Wissenschaftlern im Rahmen der akademischen Kunstgeschichte (der Institution) in den Blick. Dafür ergänzte er die Methoden der Sozialgeschichte mit Thesen Bachelards, Canguilhems und Foucaults. Diese hatten anhand von

²⁷⁷ Rehberg 2006, S. XIV–XXIII.

²⁷⁸ Rehberg 2006, S. XXVII–XXVIII.

²⁷⁹ Dilly 1979, S. 44–45.

Disziplinbeziehungen sowie anhand des »epistemologischen Bruchs«²⁸⁰ auf die Verflechtungen von nicht-institutionalisierten Wissensformen und gesellschaftlichen Sub-Systemen mit der institutionalisierten Wissenschaft hingewiesen. Diese Nahtstelle zwischen Gesellschaft und institutionalisierter Wissenschaft dient Dilly als Indikator des wissenschaftlichen Fortschritts. Neben Foucaults Ansatz, historische Quellen als ein »dokumentarisches Gewebe«²⁸¹ zu lesen, bezog sich Dilly auf Thomas S. Kuhn. Dieser hatte die Beziehung zwischen Forschernetzwerken und der Durchsetzung von Normen wissenschaftlichen Handelns beschrieben.²⁸² Ein Merkmal der »Arbeitsorganisation« innerhalb der akademischen Kunstgeschichte besteht laut Heinrich Dilly darin, daß Forschung mit der Reichweite von Aussagen und Handlungen in Beziehung stehen,²⁸³ also eine Wechselwirkung von Methoden und Forschernetzwerken stattfindet.²⁸⁴ Dies trifft nach Volker Rehberg auch für die Arbeitsorganisation im Sammlungskontext zu. Hier stehen statt akademischer Theorie und Methode die Leitidee der Sammlung und die symbolische Ordnung der Sammlungsobjekte innerhalb des »Sammelns als Institution« mit verschiedenen sozialen Netzwerken in einem Austausch.²⁸⁵

Wie bereits weiter oben festgestellt, wurde die Erwerbung zahlreicher Bronzestatuetten für die Sammlung des Renaissancemuseum durch vermögende Sammler und Stifter ermöglicht, die auf diese Weise die Forschungen Wilhelm von Bodes unterstützten. Anhand verschiedener Briefwechsel soll nachfolgend der Stand der Kleinbronzenforschung innerhalb von Wilhelm von Bodes sozialen Netzwerken betrachtet werden. Untersucht werden die Briefwechsel Wilhelm von Bodes mit Fürst Johann II. Liechtenstein, der um 1885 eine Bronzestatue von Bertoldo di Giovanni

²⁸⁰ Dilly 1979, S. 74–75.

²⁸¹ Foucault 1973, S. 14, zitiert in: Dilly 1979, S. 78. Vgl. Foucault 2007, S. 14.

²⁸² Kuhn 1967, S. 33–34, S. 51–52, S. 57, S. 106 und S. 178–181.

²⁸³ Dilly 1979, S. 59, S. 61–62, S. 73–74 und S. 76.

²⁸⁴ Dilly 1979, S. 28–29.

²⁸⁵ Sammlungsgeschichte aus dem Gewebe sozialer Netzwerke im Kontext höfischer oder staatlicher Sammlungen widmeten sich verschiedene Autoren in *Sammeln als Institution* 2006. vgl. Sarasin/Berger/Hänsele/Spörri 2007, S. 10–11.

erwarb.²⁸⁶ Weiterhin werden die Briefe Louis Courajods (*1841 Paris – †1896 ebd.) und Theodor von Frimmels (*1853 Amstetten – †1928 Wien) an Wilhelm von Bode besprochen, die beide in den 1880er Jahren Artikel über die Zuschreibung die Bellerophon-Pegasus-Gruppe von Bertoldo di Giovanni veröffentlicht hatten. (s. Abschnitt 4.5.3.1 und 5.3)

4.6.3 Symbolische Ordnung: Mehrfachbedeutung der Sammlungsgegenstände

Der Stellenwert der Bronzestatuetten als dekorative Elemente innerhalb des Ausstellungsraums, wie Wilhelm von Bode in dem Ausstellungskatalog zu Werken aus Berliner Privatbesitz 1883 schrieb, (s. Abschnitt 4.4.1.4) kann nach Volker Rehbergs Ausführungen zum »Sammeln als Institution« als eine Aussage über die »symbolische Ordnung« der Bronzestatuetten im Ausstellungs- und Museumraum gewertet werden. Dabei geht Volker Rehberg in Bezug auf die symbolische Ordnung einer Sammlung von der Mehrfachbedeutung der Sammlungsgegenstände aus. Die Objekte der Sammlung besitzen die Eigenschaft, für verschiedene Ordnungen stehen zu können, beispielsweise für Ordnungen des Wissens und Ordnungen der Macht.²⁸⁷

Wie an der Erwerbungsstatistik der Berliner Skulpturensammlung zwischen 1875 und 1904 abzulesen ist, stehen die Bronzestatuetten der Renaissance in Verbindung zur Leitidee des Renaissancemuseums. Dabei unterstützten in den folgenden Jahren zahlreiche Sammler durch Schenkungen die Erweiterung der Sammlung. Doch bereits vor der Formulierung der Denkschrift zum »Renaissancemuseum« waren die Bronzestatuetten als Sammlerobjekte beliebt, wie die Ausstellung 1883 zeigt.

Abschnitt 4.4 und Kapitel 6 untersuchen die verschiedenen symbolischen Bedeutungen der Bronzestatuetten anhand ihrer Präsentation im Museumsraum. Dass

²⁸⁶ Ausst. Kat. Vaduz 1994, Kat. Nr. 46; Draper 1992, S. 146 gibt ausgehend von den Liechtensteinischen Akten die Provenienz mit der Sammlung Stefano Bardini an, Erwerbung 1880.

²⁸⁷ Rehberg 2006, S. XIV, » ... sie [können] gleichermaßen Medien der Legitimation anderer Ordnungen [...] und zugleich Objekte einer Selbstrechtfertigung werden [...]. Deshalb können Kunstsammlungen zum Modell der Ordnung des Aufbewahrens aller übrigen Objektgruppen werden, begleitet von der Herausbildung spezieller Organisationsformen, wie der Museen.«

den Statuetten mehrere symbolische Bedeutungen zu eigen sind, begründet sich neben der Beteiligung unterschiedlicher sozialer Gruppen an der Entstehung der Sammlung auch durch die Parallelisierung der historischen Theorie mit der kulturpolitischen Leitidee eines »Renaissancemuseums«. Diese führte in Berlin zudem zur Konzeption der »Stilräume«, die dem Besucher eine direkte Auseinandersetzung mit einzelnen Kunstwerken ermöglichten und als Beginn einer Sammlungskonzeption der Moderne angesehen werden.²⁸⁸

Wie die Denkschrift zum »Renaissancemuseum« sowie Bodes Ausführungen im Ausstellungskatalog 1883 zeigen, wurde den Objekten eine Ästhetik zugeschrieben, in der sich Geschichte reflektierte. Wie gezeigt werden soll, ging es in dem Arrangement der Stilräume wie auch in der Betrachtung eines einzelnen künstlerischen Genres um das Geschichtsempfinden des Bürgertums.

Zugleich diente der Museumsraum als Präsentation des Stands der deutschen Kunstwissenschaft, eine zweite Ordnung stellt daher die Untersuchung der Bronzestatuetten im Kontext der kunsthistorischen Forschung zur Skulpturgeschichte der Renaissance dar. Bodes Forschungen, die an der Schnittstelle der »zwei Kunstgeschichten«²⁸⁹ gesehen werden, reihen sich in die fachliche Diskussion um die Stilgeschichte ein. Obwohl seine Forschung unter der Leitidee der Sammlung stattfindet, waren die theoretischen und methodischen Bedingungen von Bodes Forschung aufgrund des »Wissenschaftsparadigmas« von den kulturpolitischen Zielen des Museums abgekoppelt. Vor dem Hintergrund des historistischen Wahrheitsstrebens wurden seine Forschungen als eine symbolische Darstellung des Nationalgefühls interpretiert

²⁸⁸Pomian 1994, S. 118; Klonk 2009, S. 15–16, S. 28 und S. 55–58; Vergoossen 2006, S. 224–228.

²⁸⁹Dilly 1979, S. 24–25; Haxthausen 2002a; Pfisterer 2007a, S. 9. »Zu berücksichtigen war zudem, daß sich die Arbeits- und damit auch die Denkfelder des Kunsthistorikers schnell ausdifferenzierten und heute etwa von den »zwei Kunstgeschichten« der Universität und des Museums die Rede sein kann ...«.

5 Netzwerke der Kleinbronzenforschung

Wilhelm von Bodes

5.1 Wilhelm von Bodes Arbeitsorganisation im Kontext der Berliner Skulpturensammlung

Von Wilhelm Waetzolds »Geschichte der Kunstgeschichte« bis hin zu jüngeren biographischen Darstellungen betonen Autoren den Einfluss von Forschernetzwerken, allerdings auch das Prinzip des Generationenwechsels, d. h. dass neue Theorien und Erkenntnisse sich mit einer jüngeren Forschergeneration durchsetzen. Für Thomas S. Kuhn sah dies zudem als ein Merkmal für die Durchsetzung neuer wissenschaftlicher Theorien an.²⁹⁰ Die Verwendung der Forscherbiographie als eine Erzählform von Wissenschaftsgeschichte wird nur dort kritisch gesehen, wo Fachgeschichte nach genealogischen Mustern erzählt wird. Die Kritik zielt auf das Verfahren ab, als Orientierungsrahmen chronologisch aufeinander folgende Biographien der Protagonisten zu verfassen und die erforschten Gegenstände - Methoden, Rezeption von Kunstwerken - für die Geschichte selbst einzusetzen. Es soll vermieden werden, dass biographische Ereignisse eine historische Entwicklung begründen oder sogar legitimieren.²⁹¹ Problematisch erscheint die Verwendung der Biographie als Darstellungsform von Wissenschaftsgeschichte also dann, wenn - wie im Fall Wilhelm von Bodes - die Biographie innerhalb einer Geschichte der Kunstgeschichte als Beispiel für verwendete Methoden sowie für die Geschichte von Museums- und Privatsammlungen als Erzählform dient. Wilhelm Waetzoldts »Deutsche Kunsthistoriker« beschrieb Wilhelm von Bodes Forschung methodisch in einer Tradition des »wissenschaftlichen Kennertums« seit dem frühen 19. Jahrhundert, das im Widerspruch zu einer seiner Ansicht nach ein intellektualisiertes »Bastard-

²⁹⁰ Kuhn 1967, S. 22.

²⁹¹ Dilly 1979, S. 44–45 und S. 54; Rösen 1993, S. 26–27; Ernst, Wolfgang, »Historismus«, in: Pethes/Ruchatz 2001, S. 263; Christ 2006, S. 164–166.

Kennerwesen« stand,²⁹² womit Waetzoldt sicherlich die Auseinandersetzung mit der stilkritischen Methode Morellis anspielte. Trotz Heinrichs Dillys positiver Meinung zu Waetzoldts wissenschaftshistorischer Arbeit²⁹³ greift bei diesem in der kurzen Beschreibung der Forschungspraxis Wilhelm von Bodes das genealogische Muster, indem er ihn in eine Reihe mit anderen Vertretern der so genannten »Berliner Schule der Kunstgeschichte« stellt. Dieses »wissenschaftliche Kennertum« stellte sich innerhalb der »Berliner Schule der Kunstgeschichte« nicht ohne Widersprüche dar, wofür der Konflikt zwischen Alois Hirt und Gustav Friedrich Waagen um die Einrichtung der Gemäldegalerie 1831 ein Beispiel gibt.²⁹⁴ Auch ist die stilkritische Forschungspraxis Veränderungen unterworfen. Wie an anderer Stelle detaillierter gezeigt wird, verzichtete Wilhelm von Bode im Vergleich zu älteren Vertretern der »Berliner Schule« auf eine ausgefeilte Beschreibung der von ihm untersuchten Objekte und verwendete zahlreiche Fotografien und Stiche in seinen Publikationen. (s. Abschnitt 7.5.2) Gegen die Verklärung Wilhelm von Bodes als »Bismarck des deutschen Museumswesens«, die in seiner Gelehrtenbiographie den Höhepunkt der Berliner Schule der Kunstgeschichte sehen will, argumentiert beispielsweise Wolfgang Beyrodt:

»Bodes Erfolge sind unbezweifelbar. Dennoch tut man gut daran, sich zu vergegenwärtigen, daß die ihm unterlaufenen Irrtümer ebenso stark, wenn nicht noch lebhafter in Erinnerung geblieben sind. (...) Schlagzeilenträchtig waren kürzlich die Belege dafür, daß ›Der Mann mit dem Goldhelm‹ kein authentisches Werk von Rembrandt sein kann, womit sich zugleich einer der größten Triumphe des Sammlers Wilhelm von Bode verflüchtigte. Die Skepsis gegenüber dem kaum fehlbaren Kunstkenner ist, so scheint es, gewachsen. Sie

²⁹² Waetzoldt 1921–1924, Bd. II, »Neben dem wissenschaftlichen Kennertum, wie es durch eine stolze Forscherreihe von Passavant und Waagen bis Bode, Friedländer und Falke vertreten wird, hat sich in Zeiten der Intellektualisierung und Rationalisierung der Kunst ein Bastard-Kennerwesen entwickelt.«.

²⁹³ Dilly 1999, S. 10–12, »... Waetzoldt hat seine beiden Bände formal sehr einfach angelegt. Er griff auf eine der ältesten Formen der Geschichtsschreibung – auf die Biographie – zurück und setzte sein Buch aus einer langen Reihe intellektueller Lebensläufe so zusammen, daß jeder als in sich geschlossenes, abgerundetes Kapitel gelesen werden kann. (...) Mit dem Rückgriff auf die traditionsreiche Gelehrtenbiographie hat er keinen beliebigen Ausgangspunkt für den damals durchaus neuen Forschungsweig – die Geschichte der Kunstgeschichte – geschaffen. Speziell für dieses Gebiet hat er das Fundament erweitert, auf dem bereits die Geschichte anderer Disziplinen und die des Systems Wissenschaft insgesamt aufgebaut worden ist. Ja, die traditionalistische Wissenschaftsgeschichte ist die Geschichte berühmter Gelehrter und der bleibenden Entdeckungen, die man diesen verdankt. (...) Drittens: Indem Waetzoldt über die, wenn auch kleine Gruppe von Kunsthistorikern schrieb, schuf er daher zugleich ein ganz neue Art der Einführung in das Studium der Kunstgeschichte, eine Einführung, die bis heute in ihrem Wert noch kaum erkannt ist. Sie geht von den Beziehungen der Menschen zu bestimmten Kunstwerken und Künstlern sowie von den Reflexionen über den kunsthistorischen Prozeß und nicht nur von der Genese und der Bedeutung ästhetisch hochgeschätzter Gegenstände aus.«.

²⁹⁴ Waagen 1832; Woltmann 1875, S. 13–14; Dilly 1979, S. 147.

sollte aber nicht dazu führen, die geradezu erschlagende Anzahl der durch Bode richtig zugeschriebenen Erwerbungen für Berlin zu ignorieren und diesem das Kennertum abzusprechen. Der Leistung des Kenners Bode wird man heutzutage wohl nur gerecht, wenn man sich die Ausgangslage seines Schaffens vergegenwärtigt.»²⁹⁵

Innerhalb einer biographisch ausgerichteten Geschichte der Kunstgeschichte gilt Wilhelm von Bode als eine der herausragenden Wissenschaftlerpersönlichkeiten des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts.²⁹⁶ Wie an dem Austausch zwischen Wilhelm von Bodes und Jacob Burckhardt gezeigt werden konnte, erweist sich die Forscherbiographie als ein geeignetes Mittel, um die Rezeption der kulturhistorisch geprägten »Kunstgeschichte nach Aufgaben« darzustellen, die eine theoretische Grundlage der Kleinbronzenforschung bildet.(s. Abschnitt 4.2.4.2 und 4.2.5.1)

Weitere Untersuchungen haben gezeigt, dass für die Bronzestatuetten-Forschung Wilhelm von Bodes darüber hinaus der sozialgeschichtliche Aspekt bedeutsam ist. Die Arbeitsorganisation von Bodes Kleinbronzenforschung unterscheidet sich jedoch von einer akademisch institutionalisierten Arbeitsorganisation, wie sie Thomas S. Kuhn darstellte.²⁹⁷ Denn das auf das Sammeln gerichtete Interesse der Forscher im Kontext der Institution des Museums bildete Netzwerke, die über akademische Netzwerke hinausgehen. Diese sollen nachfolgend in einer wissenschaftshistorischen Untersuchung von Wilhelm von Bodes Kleinbronzenforschung betrachtet werden.²⁹⁸

Es ist festzustellen, dass daran unterschiedliche Gruppen beteiligt waren: neben akademisch ausgebildeten Kunsthistorikern und Museumskuratoren auch nahmen auch Privatsammler und Kunsthändler Einfluss auf seine Forschung.

Das Sammeln als Gegenstand der Arbeitsorganisation Wilhelm von Bodes, (s. Abschnitt 4.6 und 5.4) hängt zudem von weiteren Themen ab, die im Kontext der Institution Museum wichtig sind. Zum einen wird die Auswahl der Werke durch den

²⁹⁵ Beyrodt 1999, S. 19.

²⁹⁶ Dilly 1999, S. 12, »Erst Bode ist das gelungen, wovon Kunstgelehrte wie Gustav Friedrich Waagen und Heinrich Gustav Hotho im 19. Jahrhundert geträumt haben: aus den repräsentativ königlichen Museen in Berlin machte er eine wissenschaftliche Anstalt, in der man sich fachmännisch über die gesammelten Werke auseinandersetzte und diese in kennerschaftlich-raisonnierenden Katalogen interessierten Laien und Fachleuten erschloß.«.

²⁹⁷ Vgl. Kuhn 1967, S. 26–28 und S. 33–34 zur Verbindung von Wissenschaftlergruppen und Forschungsinstitutionen.

²⁹⁸ Dilly 1979, S. 161–166; Rehberg 2006, S. XX–XXVIII.

kulturpolitischen Vermittlungsauftrag, zum anderen durch die Präsentation der Kunstwerke im Museumsraum bestimmt. Diese »Leitidee« und »symbolische Ordnung«, die für die Institution Museum bestimmend ist, wurden außerhalb der akademisch institutionalisierten Kunstgeschichte formuliert. Die kuratorische Auswahl der Objekte erfolgte jedoch auf Grundlage der akademischen Theorien und Methoden. Heinrich Dilly bezeichnete davon ausgehend Wilhelm von Bode als eine Forscherpersönlichkeit, die sich an einer Schnittstelle zwischen »zwei Kunstgeschichten« bewegte.²⁹⁹

5.1.1 Die »zwei Kunstgeschichten«

Unter dem Begriff der »zwei Kunstgeschichten« werden zwei Institutionen der Kunstgeschichte verstanden: die Kunstgeschichte als akademische Fakultät und Kunstmuseen. Diese Unterscheidung begründet sich durch die teils unterschiedlichen Forschungspraktiken, Netzwerke, Werte, Publikum, wie Charles Haxthausen in der Einleitung zu dem Sammelband »The Two Art Histories: The Museum and the University« ausführt.³⁰⁰ Haxthausen verfolgt das Anliegen, die wissenschaftliche Arbeit der Museen sowie deren Netzwerke im Kontrast zu Universität zu beschreiben und zu würdigen. Da er jedoch Erfahrungsberichte zusammenfasst, fehlt den genannten Aspekten ein theoretischer Unterbau. Zwei Beobachtungen Haxthausens möchte ich hier aufgreifen, die für diese Arbeit wichtig erscheinen: Haxthausen stellt wie Heinrich Dilly fest, dass Ausstellungen einerseits ein Medium der Visualisierung der kunsthistorischen Forschung sind, andererseits jedoch auch als eine Forschungsmethode dienen, aus der neue Erkenntnisse resultieren.³⁰¹ Weiterhin beobachtet Charles Haxthausen, dass die Rezeption von Theorien an Universität und

²⁹⁹ Dilly 1979, S. 24–25, »Daß Tatsachen und Methoden der Kunstgeschichte nicht alles sind, sondern daß das wendige Einvernehmen zwischen den Vertretern kunsthistorischer Einrichtungen und den Repräsentanten des Staates für die Entwicklung des Faches ausschlaggebend werden können, demonstrierte Wilhelm von Bode in seiner Autobiographie 'Mein Leben' (1930). Deutlicher als andere zeigte er aber auch auf, daß es neben der diskursiven Kunstgeschichte eine präsentative gibt, Formen der Kunstgeschichte, die sich gegenseitig stark beeinflussen, die aber nicht immer übereinstimmen müssen.« Pfisterer 2007, S. 9, Stockhausen 2007, S. 149–150; Haxthausen, Charles Werner, Introduction, in: ders., The two art histories, The Museum and the University, Williamstown (Mass.) 2002, S. IX–XV.

³⁰⁰ Haxthausen, Introduction, S. IX, »... many art historians, whether of the academy or of the museum, are conscious, yet up to now surprisingly little has been written about this phenomenon of 'two art histories' with their different audiences, different values, different conceptions of scholarship and, in some cases, mutual suspicion of each other's professional practices.«

³⁰¹ Dilly 1979, S. 24–25; Haxthausen 2002, Introduction, S. XII–XIII, S. XV.

Museum unterschiedlich verläuft. Er nennt hier die Institutionenkritik, die an Universität und Museum sehr konträr rezipiert werden.³⁰²

Die von Haxthausen beschriebenen Gegensätze der kunstgeschichtlichen Institutionen entwickelten sich Ende des 19. Jahrhunderts.³⁰³ Der Holbein-Streit 1871³⁰⁴ sowie Wilhelm von Bodes publizistisch geführte Auseinandersetzung mit Hermann Grimm um die Verwendung von Fotografien in der akademischen Lehre im Verhältnis zur historisch-kritischen Methode,³⁰⁵ zeigen jedoch, dass die Vertreter beider Institutionen die gleichen Maßstäbe an die Forschungspraxis anlegten. In beiden Streitfällen stützten sich die Protagonisten auf eine gemeinsame historische Theorie und verhandelten die richtige Anwendung einer wissenschaftlichen Methode zur Interpretation von Kunstwerken. Beide Male begriffen sich die Forscherpersönlichkeiten als Teil eines »Denkkollektivs«, deren gemeinsame Theorien und Methoden über die kunstgeschichtlichen Institutionen hinausreichte.³⁰⁶ Diese Einigung auf eine gemeinsame Theorie und Praxis, die Lorrain Daston und Peter Gallison als »epistemische Tugend« bezeichneten,³⁰⁷ umfasst weiterhin einen bestimmten Modus der Kunstbetrachtung, der in Bezug auf die Bronzestatuetten an anderer Stelle beschrieben wird. (s. Abschnitt 7.5) Obwohl die Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte zwischen den Institutionen Sammlung und der akademischen Kunstgeschichte anhand ihrer Diskursivität unterscheidet,³⁰⁸ ist eine strikte Trennung bei der Untersuchung an der Forscherpersönlichkeit Wilhelm von Bodes nicht möglich. Denn die Akteure innerhalb der Forschungstheorie und –praxis des 19. Jahrhunderts sind vielfach identisch.

³⁰² Haxthausen 2002, Introduction, S. XIII–XV.

³⁰³ Dilly 1979, S. 26 und S. 33–34, S. 37–39; Knopp 1981; Möseneder 1993, S. 59–61, sieht den Holbein–Streit 1871–1873 als Beginn der akademischen Kunstgeschichte an.

³⁰⁴ vgl. Bättschmann 2003, S. 97–109.

³⁰⁵ Dilly 1979, S. 33.

³⁰⁶ Den Begriff des »Denkkollektivs« prägte Ludwik Fleck, s. Fleck 2015, S. 56, S. 135.

³⁰⁷ Daston/Gallison 2007, 41–44.

³⁰⁸ Dilly 1979, S. 24–25, vgl. Anm. 5.

5.2 Sammlerkontakte

5.2.1 Ältere Forschungen zu den Netzwerken Wilhelm von Bodes

Sammlungskonzept und Arbeitsorganisation Wilhelm von Bodes bilden seit der Mitte der 1990er Jahre – Anlass war der 150. Geburtstag Wilhelm von Bodes – eine der zentralen Fragestellungen in der Forschung zu den Museen Preußischer Kulturbesitz. Einen ersten großen Beitrag leistete der Kolloquium-Band von 1995, der verschiedene Sammler- und Stifternetzwerke vorstellte.³⁰⁹ Eine der wichtigsten Quellen für die Untersuchung von Bodes Netzwerken zwischen Forschern, Mäzenen, Stiftern und Privatsammlern stellt die kritische (kommentierte) Edition seiner Autobiographie »Mein Leben« (1930) dar.³¹⁰ Darüber hinaus bietet Wilhelm von Bodes umfangreicher Nachlass an Tagebüchern und Briefen³¹¹ sowie seine zahlreichen Schriften³¹² ein reiches Reservoir an Primärquellen. Neben der editierten Neuauflage der Autobiographie stellte bisher Valeria Niemeyer Chinis Untersuchung »Stefano Bardini e Wilhelm Bode« (2009) eine der wenigen Publikationen dar, die eine umfangreiche Auswertung der Briefwechsel vornahm, mit dem Ziel, den Austausch zwischen dem florentinischen Kunstsammler und -händler Stefano Bardini und Wilhelm von Bode zu untersuchen.³¹³

Die Arbeitsorganisation zwischen Wilhelm von Bode und den Berliner Sammlern nachzuvollziehen ist mangels vorhandener Quellen nur indirekt möglich. Einen wichtigen Beitrag leistete hierzu Sven Kuhrau mit »Der Kunstsammler im Kaiserreich. Kunst und Repräsentation in der Berliner Privatsammlerkultur« (2005). Kuhrau untersuchte darin die sozialen und ökonomischen Rahmenbedingungen, die

³⁰⁹ Kolloquium Kennerschaft 1996.

³¹⁰ Bode 1930, Bode 1997.

³¹¹ Künzel 1995.

³¹² Betz 1915; Zimmer 1996.

³¹³ Niemeyer Chini 2009.

das Verhältnis zwischen Kronprinzenpaar und Privatsammlern bestimmten sowie die Orientierung an der Renaissancekunst als Geschmacksvorbild.

5.2.2 Private Sammlungen und Stiftungen von Bronzestatuetten

5.2.2.1 Kulturpolitische und ökonomische Rahmenbedingungen nach 1871

Wie bereits in den vorigen Kapiteln dargestellt wurde, ist die Berliner Kleinbronzensammlung, deren Entstehung und die damit verbundene Forschung Wilhelm von Bodes, ein gutes Beispiel für Volker Rehbergs These, die Entstehung einer Sammlung auf institutionalisierten Strukturen aufbaut. An dieser Institutionalisierung waren Wissenschaftler-Netzwerke beteiligt, die eine wissenschaftliche Ordnung der Objekte einforderten. Bei der Erweiterung der Berliner Sammlung wurde bereits deutlich, dass innerhalb der kuratorischen Tätigkeit Wilhelm von Bodes die Einbeziehung des gehobenen Bürgertums und dessen Privatsammlungen in das Museum einnahm. Das Wirtschaftsbürgertum hatte als soziale Gruppe an der Entstehung der Berliner Sammlung zunächst einen großen Anteil, indem es als Besuchergruppe angesprochen wurde, wie bereits an der Darstellung der »Leitidee« gezeigt wurde. (s. Abschnitt 4.4.1)

Nach dem kulturpolitischen Willen des Kaiserhauses stellte das Museum eine Institution dar, die der Geschmacksbildung der Untertanen dienen und im Wettstreit der Nationen die kulturelle Vorherrschaft demonstrieren sollte.³¹⁴ Wie Thomas W. Gaethgens in »Die Berliner Museumsinsel im Deutschen Kaiserreich. Zur Kulturpolitik der Museen in der wilhelminischen Epoche« (1992) und Sven Kuhrau in »Der Kunstsammler im Kaiserreich. Kunst und Repräsentation in der Berliner Privatsammlerkultur« (2005) dargelegt haben, wurden in diesen Prozess der Geschmacksbildung zahlreiche bürgerliche Sammler mit einbezogen. Dass sich Sammler, Kunsthändler und Gentleman-Connaisseure um Wilhelm von Bode herum

³¹⁴Hofmann 1996, S. 179; Kuhrau 1998, S. 39; Prange 2004, S. 129–130, allgemein zur Rolle der Museen im Verlauf des 19. Jahrhunderts.

gruppierten, zeigt die Wechselwirkung zwischen ökonomischer und politischer Macht- und Wissensrepräsentation.) Das Berliner Großbürgertum pflegte eine aristokratisch-bürgerliche Hybridkultur, wie es Sven Kuhrau beschreibt,³¹⁵ die sich in der Kunst und Kultur der Renaissance zu reflektieren suchte. Die kulturpolitischen Ziele wurden durch die volkswirtschaftlichen Bedingungen im Deutschen Reich gestützt, die den Erwerb von Kunstwerken erleichterte. Der deutsch-französische Krieg 1870/71 hatte insgesamt dazu geführt, dass im Deutschen Reich der Lebensstandard gestiegen war.³¹⁶ Kuhrau führt dazu an, dass ein Preisverfall für Agrarprodukte und die Gründung neuer Unternehmen den Kunstmarkt stärkte.³¹⁷ Wie bereits an der Geschichte der Berliner Kleinbronzensammlung deutlich wurde, stellte das Sammeln der Statuetten einen wichtigen Teil der Kleinbronzeforschung Wilhelm von Bodes dar. Die wirtschaftlichen Bedingungen sorgten dafür, dass das private Sammeln von Renaissancestatuetten und deren Erforschung in einem wechselseitigen Verhältnis zueinander stehen. Die Forschung profitierte von dem Interesse der Sammler an den Statuetten, während diese erwarten durften, dass der Wert ihrer Sammlungsobjekte im Verhältnis zu deren wissenschaftlicher Einschätzung anwachsen würde.³¹⁸

Zudem durften sich die Berliner Privatsammler, die auch mäzenatisch wirkten, sich einer kulturellen Elite zugehörig fühlen,³¹⁹ da deren Erwerbungen regelmäßig in Ausstellungen gezeigt wurden, die Wilhelm von Bode kuratierte. (s. Abschnitt 4.4.1.3) Die Ausstellungen demonstrierten das Zusammenspiel zwischen staatlicher Förderung und bürgerlichem Mäzenatentum. Das Sammeln von Kunst sowie das bürgerliche Mäzenatentum, bei dem ein Schwerpunkt auf der Stiftung von Kunstwerken der Renaissance lag, bildete das verbindende Element zwischen dem großbürgerlichem

³¹⁵ Kuhrau 2005, S. 46–50.

³¹⁶ Braun 1993, S. 22; Arden 2000, s. http://www.kaiserinfriedrich.de/arden_42.html, geprüft am 3.2.2016.

³¹⁷ Kuhrau 2005, S. 27.

³¹⁸ Dilly 1979, S. 250, »Mehr als die Geschichtswissenschaft konnte die Kunstgeschichtsschreibung nicht nur das gebildete, sondern auch das besitzende Bürgertum für sich einnehmen und aufgrund der durchaus auch materiell verstandenen Kunstwerke beide miteinander verschmelzen. Die Kunsthistoriker erinnert nicht nur an vergangenen geistige Werte; sie verwalteten auch, sei es in öffentlichen, sei es in privaten Sammlungen, Schätze, die in handfesten Marktwerten ausdrückbar waren.«.

³¹⁹ Bode 1997, S. 174–175; Kuhrau 1998, S. 39; Kuhrau 2005, S. 30–31.

Lebensstil und dem Museum,³²⁰ dessen Gründung ein besonderes Anliegen des Kronprinzenpaares war. Das private Sammeln aus mäzenatischen Antrieb wurde auch unter Wilhelm II. gefördert. Namhafte Stifter rückten gesellschaftlich in die Nähe des Herrscherhauses, indem sie darauf hoffen durften, aufgrund ihrer mäzenatischen Verdienste einen kaiserlichen Ehrentitel zu erhalten.³²¹ Das Prinzip, Ausstellungen mit Kunstwerken aus Privatbesitz zu zeigen behielt Wilhelm von Bode auch über den Tod Friedrich Wilhelm IV. bei. In dem Vorwort eines Ausstellungskatalogs (1899) schreibt er:

» ... der im fortwährenden Wachsen begriffene Bestand an Kunstwerken aus der Zeit der Renaissance im Berliner Privatbesitz noch so bedeutend, daß bei der altbewährten Bereitwilligkeit unserer Sammler, ihre Schätze im öffentlichen Interesse zu Ausstellungen darzulegen, eine Fülle des Besten uns zur Auswahl stand.«³²²

Die Sammeltätigkeit der Bode-Ära erreichte um die Jahrhundertwende ihren Zenith, wie Volker Krahn schreibt. Verursacht wurde dies unter anderem durch finanzkräftige amerikanische Sammler wie John Pierpont Morgan, dessen Sammlerinteresse die Preise auf dem Kunstmarkt um das zehnfache bis zwanzigfache ansteigen ließ. Die Ausstellung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft mit Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Privatbesitz 1898 ist damit als der Höhepunkt des Zusammenspiels zwischen Berliner Sammlern und Museum anzusehen.³²³

5.2.2.2 Berliner Kleinbronzensammler- und Stifter

Als Mäzene der Berliner Kunstsammlung gelangten die Sammler nicht nur zu gesellschaftlichem Ansehen, sondern profitierten auch durch die Verbindung zu Wilhelm von Bode von dessen wissenschaftlicher Expertise bei Erwerbungen, bei Wiederverkäufen und bei der Erstellung von Bestandskatalogen. Da sowohl der Marktwert als auch die kunsthistorische Qualität der Kleinbronzen aufgrund ihres

³²⁰ Bode 1997, S. 209–210.

³²¹ Bode 1997, S. 327

³²² Bode 1899, S. 2, in: Ausst. Kat. Berlin 1899.

³²³ Krahn 1995c, S. 42–46.

Kopiencharakters schwer zu beurteilen war, stellte Bode sein Fachwissen bei Erwerbungen zur Verfügung. Durch die Bindung der Sammler an das Museum konnte Wilhelm von Bode mit seiner Expertise die Erwerbung der »richtigen« Objekte vorgeben und zugleich eine gegenseitige Bieterkonkurrenz bei Auktionen verhindern. Auch durch Absprachen mit Sammlern und Händlern wahrte er die Interessen des Museums.³²⁴ Bode, der selbst als Sammler und Kunstagent agierte, indem er auf private Rechnung Werke für das Museum ankaufte,³²⁵ war damit Teil eines Netzwerks von Sammlern und Kunsthändlern, das über Berlin hinaus reichte. Diese Gruppe, für die der Begriff »Gentleman-Connaissure« passend erscheint, besaßen ein vergleichbares gesellschaftliches Umfeld und vergleichbare Sammlerinteressen, die als gesellschaftliche Norm verstanden wurde.³²⁶

Die Beschreibung eines »Gentleman-Connaisseurs« ist insofern schwierig, da es sich um einen Sammlertyp handelt, der zugleich als Kunsthändler und/oder – vermittler tätig ist. Obwohl ein Gentleman-Connaisseur kein Wissenschaftler ist, verfügt dieser über eine umfassende kunsthistorische Expertise und den Kontakt zu anderen Privatsammlern, sodass dieser als Fachmann für das Veräußern und Vermitteln von Sammlungsbeständen innerhalb eines regionalen Kunstmarkts gelten kann. Bekannt ist, dass Wilhelm von Bode bereits vor seiner Anstellung als Kurator in Berlin den Kontakt zu Kennern und Kunstsammlern suchte und dass er beispielsweise von anderen Kennern, wie Otto Müндler, Aufzeichnungen zu französischen Sammlungen erhielt.³²⁷ Ein Verbindungsmann für die florentinischen Privatsammlungen war der italienischen Gentleman-Connoisseur und Kunsthändler Stefano Bardini,³²⁸ aber auch in Mailand, Bologna oder Venedig war Wilhelm von Bode über die Angebote einzelner Kunsthändler informiert. (s. Abschnitt 5.2.3.3 und Band II, Anhang Abschnitt 1.6 und 1.7) Bei der Erwerbung von Bronzestatuetten für

³²⁴Gaetgens 1993, S. 156; Krahn 1995c, S. 42; Stockhausen 1997, S. 27; Warren 1999, S. 14; Niemeyer Chini 2009, S. 109.

³²⁵ Geismeyer 1995; Knuth 1995a; Knuth 1995b.

³²⁶ Kuhrau 2005, S. 19–23.

³²⁷ Kultzen 1996; Anderson 1996, S. 108–109; Bode 1997, S. 57–61; Stockhausen 2007, S. 141–143.

³²⁸ Bode 1997, S. 102, S. 129–130; Vergoossen 2006, S. 223–224; Niemeyer Chini 2009, S. 42–46, S. 62–64.

die Berliner Sammlung, aber auch für andere Sammler, spielte dieses Netzwerk von Kunstvermittlern, -händlern und Kunstsammlern eine bedeutende Rolle, wie an den Briefwechseln mit dem Fürsten zu Liechtenstein deutlich wird.

Unter den Berliner Sammlern ragen einige Persönlichkeiten heraus, deren Erwerbungen für die Entstehung der Berliner Bronzestatuettenammlung eine wichtige Rolle spielten. Barbara Paul beschreibt dazu verschiedene Sammler»charaktere« und unterscheidet zwischen »autonomen Sammlern«, wie Wilhelm Graf von Pourtalès (*1815 Greng – †1889 ebd.), Oscar Hainauer (*1840 Breslau – †1894 Berlin) sowie James Simon (*1815 Berlin – †1932 ebd.), die teilweise bereits vor ihrem Kontakt zu Wilhelm von Bode Kunstwerke erworben hatten und den »repräsentativen Sammlern«, darunter Oskar Huldshinsky (*1846 Breslau – †1931 Berlin) und Eduard Simon (*1864 Berlin – †1929 ebd.), die ihren gesellschaftlichen Status allein über die Zusammenstellung einer Sammlung und ihr Mäzenatentum zu bestätigen und auszubauen suchten.³²⁹

5.2.2.2.1 Oscar Hainauer (*1840 Breslau – †1894 Berlin)

Oscar Hainauer wird als Vorbild und Leitfigur für zahlreiche Berliner Sammler angesehen. Er hatte eine französische geprägte, großbürgerlich-aristokratische Sammlerkultur für sich adaptiert, worin ihm andere Berliner Sammler folgten.³³⁰ Thomas Gaethgens und Sven Kuhrau führen die Sammlung Hainauers, die Kunstwerke der Renaissance enthielt, als beispielhaft für die Renaissancevorliebe der Berliner Sammler und die damit verbundene Haltung an.³³¹ Hainauer war ein autonomer Sammler und wichtiger Mäzen für die Berliner Kunstsammlungen, teilweise bürgte er für Neuerwerbungen. So erwarb Bode 1880 gemeinsam mit Hainauer eine Plakettensammlung des florentinischen Kunsthändlers Stefano Bardini (*1836 Pieve Santo Stefano – †1922 Florenz), die auch Werke Donatellos und Riccios

³²⁹ Paul 1993, S. 51.

³³⁰ Gaethgens 1992, S. 12–13, führt als Beispiele die Sammlung Oscar Hainauer und Graf Wilhelm Pourtalès an; Kuhrau 2005, S. 40–43; Krahn 1995c, S. 39.

³³¹ Gaethgens 1992, S. 20–22; Kuhrau 2005, S. 43–45.

enthielt. Unter Umständen profitierte Wilhelm von Bode sogar von Hainauers Kenntnissen auf dem französischen Kunstmarkt, namentlich zu dem Kunsthändler und –sammler Frédéric Spitzer (*1815 Wien (?) – †1890 Paris) und zu italienischen Kunsthändlern. Wilhelm von Bode und Oscar Hainauer pflegten ein sehr enges Verhältnis, das über gemeinsame Reisen zu Auktionen oder Kunsthändler hinausging, denn Wilhelm von Bode war der Taufpate einer der Töchter Hainauers. Nach dem Tod Hainauers 1894 katalogisierte Bode 1897 dessen Kunstsammlung, die von seiner Witwe nach England und in die USA verkauft wurde. Die Werke der Sammlung Hainauer werden heute größtenteils in der New Yorker Frick Collection und im Metropolitan Museum ausgestellt.³³²

5.2.2.2 James Simon (*1815 Berlin – †1932 ebd.)

In Bezug auf den Bestand der Kleinbronzensammlung leistete der Sammler und Kunstmäzen James Simon wohl den größten mäzenatischen Beitrag, indem er zur Eröffnung des Bode- bzw. Kaiser-Friedrich-Museums 1904 ein umfangreiches Konvolut an Bronzestatuetten und andere Werke schenkte. Der Erbe eines Textilproduzenten und -großhändlers finanzierte darüber hinaus als Gründungsmitglied der Deutschen Orient-Gesellschaft die Amarna-Grabung des Archäologen Ludwig Borchardt, bei der die Büste der Nofretete gefunden wurde.³³³ Auch verschiedene soziale Institutionen in Berlin unterstützte er mäzenatisch in großem Umfang.³³⁴ James Simon sammelte Kunst aus persönlichem Interesse, aber auch aus repräsentativen Motiven. Zur Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums 1904 wurde ihm deshalb ein »Sammlerzimmer James Simons« als ein separates Kabinett eingerichtet, in dem alle Schenkungen aus Simons Sammlung präsentiert wurden, darunter 45 italienische Kleinbronzen. Anlässlich dieser Schenkung zur Eröffnung des Museums wurde auch ein eigener Katalog zu dieser Sammlung veröffentlicht.³³⁵ (s. Abschnitt 6.3.4.2) Simons Engagement als Sammler und Stifter wurde in den

³³² Kat. New York 1970, S. XXV–XXVII, J. S. Pierpont-Morgan als Käufer von Kleinbronzen Hainauers; Bode 1997, S. 153–154; Kuhrau 2005, S. 40–43; Niemeyer Chini 2009, S. 64–65; Krahn 1995c, S. 39–40.

³³³ Voss 2010, S. 109–112.

³³⁴ Matthes 2001, S. 11; Lindemann 2009, S. 155–158; Wildung 2009, S. 61–64.

³³⁵ Kat. Berlin 1908.

Anfängen von Wilhelm von Bode wissenschaftlich begleitet. Später emanzipierte er sich von dessen Ratschlägen, unterstützte Bode jedoch weiterhin, indem Simon ihm Kontakte zur Berliner Oberschicht vermittelte.³³⁶

5.2.2.3 Der Kaiser-Friedrich-Museumsverein

Laut Bestandskatalog von 1914 wurden mehr als die Hälfte der 267 Werke der Kleinbronzensammlung – 141 Statuetten – der Sammlung gestiftet.³³⁷ Mit dem 1897 gegründeten Kaiser-Friedrich-Museums-Verein, dessen Gründung von Wilhelm von Bode angeregt worden war, wurden darüber hinaus gleichgesinnte Sponsoren des Museums zusammengebracht und die vorher informell bestehenden Netzwerke der Stifter- und Sammler institutionalisiert. Dank des Vereins wurde es Bode möglich, den Ankaufsetat des Museums zu erweitern und die notwendigen Schritte für die Genehmigung eines Ankaufs zu umgehen oder zumindest eine Entscheidung über eine Erwerbung in kürzerer zu entscheiden. Die Mitglieder zahlten dabei ihre Vereinsbeiträge zum Zweck von Erwerbungen für die Sammlung in einen Fonds ein. Zu den Mitgliedern dieses repräsentativen Vereins gehörten nicht nur wohlhabende Privatsammler und Angehörige der Berliner Oberschicht, sondern auch Händler und Kuratoren.³³⁸ Als ein Beispiel für die Sichtbarkeit dieser »kulturellen Elite«, können einzelne Schenkungen, die so genannten »Flora-Kinder« gelten, die den Berliner Sammlungen im Nachgang des so genannten »Flora-Streits« von Sammlern und Händlern überlassen wurden.³³⁹

Eine Sammlerpersönlichkeit, die das Museum vor allem über den Kaiser-Friedrich-Museumsverein sowie einzelne Stiftungen unterstützte, war Eduard Simon (*1864 Berlin – †1929 ebd.), der Cousin James Simons. Eduard Simon sammelte augenscheinlich vor allem aus repräsentativen Motiven, er nutzte Wilhelm von Bodes

³³⁶ Bode 1997, S. 209–210; Matthes 2001; Krahn 2003, S. 7; Kuhrau 2005, S. 9–10; Wildung 2009, S. 64–65; Lindemann 2009, S. 155–156.

³³⁷ s. Anhang »Erwerbungen 1875–1904, Abschnitt 1.3.1 und 1.3.6.

³³⁸ Waetzoldt 1996, S. 10; Stockhausen 1997, S. 21; Vergoossen 2006, S. 226–228; Bloch/Bock 1995, S. 91–92; Krahn 1995c, S. 46–47; Bode 1997, S. 267–268; 100 Jahre Mäzenatentum 1997, S. 9; Borgmann 1997; Kuhrau 1998, S. 42–43; Kuhrau 2005, S. 30–31.

³³⁹ Knuth 1995a, S. 71; Geismeyer 1995, S. 60.

Expertise auch dazu, um seine eigenen Wohnräume mit Originalen und Kunsthandwerk im Stil der Renaissance auszustatten.³⁴⁰ Eines der heute noch bekannten Werke aus der Sammlung Eduard Simons, eine »Maria mit Kind« des paduanischen Künstlers Andrea Brioscos, gen. »Riccio« (*1470 Padua – †1532 ebd.) befindet sich heute in der Sammlung des J. Paul Getty Museums in Los Angeles.³⁴¹ Trotz seiner Beratung gelang es Wilhelm von Bode nicht, die Sammlung Eduard Simons für das Museum zu sichern. Die Sammlung wurde von seinen Erben verkauft, nachdem Eduard Simon infolge der Wirtschaftskrise 1929 Selbstmord begangen hatte.³⁴²

Ein Beispiel für die Erwerbung eines Kleinbronzen-Konvoluts mit Hilfe des Kaiser-Friedrich-Museumsvereins stellt die Erwerbung der Sammlung des Fabrikanten Adolf von Beckeraths (*1834 Krefeld – †1915 Berlin) dar. Als dieser sich 1892 als aktiver Sammler zurückzog, übergab er einen Teil seiner Sammlung von Zeichnungen dem Kupferstichkabinett. Ein Teil seiner Sammlung italienischer Skulpturen, darunter auch 22 Bronzestatuetten, wurde 1902 gegen eine Leibrente durch den Kaiser–Friedrich–Museumsverein erworben, nach dem Tod Beckeraths fiel auch die übrige Sammlung als Schenkung an den Verein.³⁴³

³⁴⁰ Kuhrau 2005, S. 18–19; Lindemann 2009, S. 148.

³⁴¹ Schmidt 2008, S. 312.

³⁴² Krahn 1992, S. 109–110; Gaetgens 1993, S. 156, S. 160; Paul 1993, S. 51, 55–57; Krahn 1995c, S. 48–49; Otto 1995, S. 36–37; Borgmann 1997, S. 33; Kuhrau 2005, S. 17–18 und S. 23–24; Lindemann 2009, S. 156.

³⁴³ Bloch/Bock 1995, S. 92; Krahn 1995c, S. 47; Lindemann 2009, S. 148.

5.2.2.3 Kontakte zu Sammlern außerhalb des Deutschen Reichs

Wilhelm von Bodes Beziehungspflege zu Sammlern und Kunsthändlern war nicht ausschließlich auf Berlin konzentriert. Die Mehrzahl derjenigen Privatsammlungen, die Werke der Renaissance enthielten, befanden sich außerhalb des Deutschen Reiches, zudem konkurrierten Sammler und Museen europaweit und ab der Zeit um 1900 auch international auf dem Kunstmarkt miteinander. Daher pflegte Wilhelm von Bodes seine Kontakte zu Sammlern und Kennern von Beginn an über die Grenzen des Deutschen Reiches hinaus.³⁴⁴ Bereits in den Anfangsjahren seiner beruflichen Laufbahn hatte sich Wilhelm von Bode ein grundlegendes Wissen über die Bestände englischer, französischer und italienischer Privatsammlungen angeeignet. Von Bedeutung war dabei sein Kontakt zu dem Kenner und Kunstagenten Otto Mündler (*1811 Kempten – †1870 Paris), der ihm seine Sammlungsnotizen zu englischen und italienischen Privatsammlungen überlassen hatte. Außerdem waren Gustav Friedrich Waagens (*1794 Hamburg – †1868 Kopenhagen) Reisenotizen über englische Sammlungen bekannt. Vor allem bei seinen ersten Dienstreisen Anfang der 1870er Jahre griff Wilhelm von Bode auf dieses Wissen zurück.³⁴⁵ Aus der Kenntnis der europäischen Privatsammlungen erwuchs sein selbstbewusstes Agieren auf den verschiedenen regionalen Kunstmärkten, was beispielsweise bei den britischen Kuratoren Befürchtungen um einen Verlust bedeutender Werke schürte.³⁴⁶ In Großbritannien pflegte Wilhelm von Bode darüber hinaus Beziehungen zu deutschstämmigen Kunstsammlern. Mit der Unterstützung von Alfred Beit (*1853 Hamburg – †1906 Hertfordshire) und Otto Beit (*1865 Hamburg – †1930), George Salting (*1835 – †1909), Julius Wernher (*1850 Darmstadt – †1912 Luton Hoo, Bedfordshire) und Henry Pfungst (*1844 Nottingham – †1917 London) konnte Bode sich auf dem englischen Kunstmarkt gut positionieren und Kunstwerke günstig oder

³⁴⁴ Anderson 1996, S. 107–109.

³⁴⁵ Kultzen 1996, S. 49 und S. 51.

³⁴⁶ Warren 1996, S. 123–125.

als Schenkungen erwerben. Ein Beispiel für diese Beziehungspflege stellte die Erwerbung der Statuettensammlung Isaak Falckes (*1819 Yarmouth – †1909 London) dar.³⁴⁷ An einem anderen Beispiel, der Schenkung des Landauer Altars von Hans Multscher durch Julius Wernher, wird die kulturpolitische Dimension dieser Beziehungspflege besonders deutlich. Aus preußischer Perspektive wurde der Altar als ein Kulturgut angesehen, aufgrund seiner Provenienz erschien es deshalb nur folgerichtig, dass es aus einer englischen Privatsammlung wieder in den Besitz einer deutschen Kunstsammlung zurückkehrte.³⁴⁸ Die Vereinnahmung der deutschen Kunst als Symbol der preußischen Kulturpolitik kann auch bei den Briefen Bodes an den Sammler Charles D. E. Fortnum (*1820 London – †1899 Great Stanmore) mitgedacht werden, wie Jeremy Warren darstellte. Wie oben bereits ausgeführt, war C. D. E. Fortnum ein bedeutender Bronzestatuetten-Sammler und –Kenner. (s. Abschnitt 3.2.3.2) In seinem Besitz befanden sich unter anderem zwei Bronzestatuetten des Nürnberger Goldschmieds Peter Vischer, die Wilhelm von Bode zu erwerben versuchte.³⁴⁹

5.2.3 Die Briefwechsel Wilhelm von Bodes mit Johann II. von Liechtenstein

Der Mangel an Quellen zur Erwerbung von Bronzestatuetten durch die Berliner Sammler erschwert es, deren Motivation zur Erwerbung sowie das kunstgeschichtliche Interesse an den Bronzestatuetten sowohl der Käufer als auch von Wilhelm von Bode zu bestimmen. Eine Chance, Wilhelm von Bodes kunsthistorische Argumentation nachzuvollziehen, bietet jedoch der Briefwechsel Bodes mit Fürst Johann II. von Liechtenstein. Sowohl das Archiv der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz als auch das Archiv der Liechtensteinischen Galerie in Wien bewahren die Briefwechsel zwischen Wilhelm von Bode und dem Fürsten Johann II. von Liechtenstein (*1840 Schloss Eisgrub – †1929 Schloss Feldsberg)

³⁴⁷ Warren 1996, S. 125–130 und S. 138.

³⁴⁸ Eisler 1996, S. 30.

³⁴⁹ Warren 1996, S. 135; Warren 1999, S. 16.

auf.³⁵⁰ Die Liechtensteinische Sammlung, deren Ursprünge auf das 17. Jahrhundert zurückgeführt werden können, enthielt neben Kunsthandwerk und Kleinplastiken der Renaissance.³⁵¹ Johann II. war ein kundiger Sammler, der zu Lebzeiten durch zahlreiche Ankäufe aus Familienbesitz stammende Sammlung stetig erweiterte. Zum ihm Wilhelm von Bode pflegte einen langjährigen Kontakt. Die ab 1889 erhaltenen Briefwechsel zeugen von einem intensiven Austausch über Kunstwerke, deren Zuschreibungen und den Kunstmarkt.

5.2.3.1 Fürst Johann II. von Liechtenstein als Kunstsammler und Mäzen

Johann II. regierte das Fürstentum Liechtenstein ab 1858 und setzte während seiner Herrschaft eine politische, technische und kulturelle Erneuerung in Gang.³⁵² Diese drückte sich unter anderem auch darin aus, dass der polyglotte Fürst seine Sammlungen, darunter auch seine Kunstsammlung, erweiterte und als Museum der Öffentlichkeit zugänglich machte.³⁵³ In einem Zeitungsartikel anlässlich des 50. Regierungsjubiläums charakterisierte Wilhelm von Bode die Sammlerpersönlichkeit Johann II. Er beschrieb darin nicht nur die Sammlungsziele und –interessen des Fürsten, der zum Zweck der Repräsentation und Ausstattung seiner Schlösser vor allem Werke italienischer Provenienz erwarb, sondern er rühmte in auch als Stifter und Mäzen zahlreicher Museen, darunter auch unter seiner Ägide gegründete Museum der Schönen Künste in Straßburg. In der Darstellung Wilhelm von Bodes übertrifft Fürst Johann II. als Mäzen und Sammler sogar Kaiser Wilhelm II., wobei Wilhelm von Bode auch auf seinen Anteil als Berater bei den Erwerbungen des Fürsten hinwies.³⁵⁴

³⁵⁰ Liechtenstein Museum Wien K.329, Bode Briefe und Typoskripte 1889–1911; SMB-ZA IV/NL Bode 3318 Briefe von Liechtenstein, Johann II. 1889–1912.

³⁵¹ Götz-Mohr 1986, S. 38–41.

³⁵² Oberhammer 1985.

³⁵³ Kräftner 2004, S. 70.

³⁵⁴ Bode Briefe Liechtenstein, unpag., Typoskript: Neue Freie Presse, 12.11.1908: "Fürst Johannes II. von Liechtenstein als Kunstmäzen"

Zu welchem Zeitpunkt Wilhelm von Bode den Fürsten kennenlernte, kann nicht festgestellt werden. Möglicherweise hatte er bereits Kontakt zu Johann II. als er 1870/71 während eines mehrmonatigen Studienaufenthalts in Wien unter anderem die Handzeichnungen in der Albertina studierte und auch die Liechtensteinische Galerie besuchte.³⁵⁵ Darüber hinaus nahm Wilhelm von Bode in den 1890er Jahren eine Neuordnung der Liechtensteinischen Sammlung vor, die er in dem von ihm verfassten Galeriewerk »Die fürstlich-liechtenstein'sche Galerie« (1896) präsentierte. Die frühesten erhaltenen Briefe zwischen Johann II. und Wilhelm von Bode datieren in das Jahr 1889. Aus der Korrespondenz zwischen Wilhelm von Bode und dem Fürsten geht hervor, dass das Verhältnis zwischen dem Sammler und Wilhelm von Bode freundschaftlich, von Wertschätzung gegenüber der persönlichen Kennerschaft geprägt war. Wilhelm von Bode berichtet dem Fürsten in mehreren Briefen von Vorbesichtigungen bei Auktionen, interessanten Werken, Zuschreibungen. Offenbar beriet er den Fürsten bei Erwerbungen, denn schließlich fühlte Fürst Johann II. von Liechtenstein sich Wilhelm von Bode gegenüber verpflichtet sodass er dem Straßburger Museum der Schönen Künste durch Gemäldestiftungen mäzenatisch unterstützte.³⁵⁶

Im Gegensatz zu diesem Austausch unter Sammlern steht die Charakterisierung des Fürsten durch Bode in seiner Autobiographie, in der der Fürst als eine introvertierter und linkischer Mann erscheint. Diese Einschätzung deckte sich mit den Überlieferungen seiner Biographen, die Johann II. als »menschenscheu« charakterisieren.³⁵⁷ Nach dem Tod Johann II. 1929 übernahm sein dreizehn Jahre jüngerer Bruder, Franz I. (*1853 Schloss Liechtenstein bei Mödling – †1938 Schloss Feldsberg) die Regentschaft des Fürstentums Liechtenstein.

³⁵⁵ Bode 1997, S. 26–30; Künzel 1995, S. 14, Nr. 27 und 28.

³⁵⁶ Baensch 2007, S. 217–227, S. 223 Schenkung eines Männerporträts von Hans Baldung Grien durch Johann II. von Liechtenstein 1899.

³⁵⁷ Bode 1997, S. 210–211; Wanger 1995, S. 150–151.

5.2.3.2 Die Liechtensteinische Galerie in Wien

Die Liechtensteinische Galerie in Wien wurde bereits im späten 16. beziehungsweise frühen 17. Jahrhundert gegründet. Als Beginn der Sammlung wird die Bestellung von zwei Großbronzen bei Adriaen de Vries durch Karl I. von Liechtenstein (*1569 Schloss Feldsberg – †1627 Prag) angesehen. Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein (*1611 – †1684 Schwarz Kosteletz) gilt jedoch als der erste Regent, der systematisch eine repräsentative Sammlung zusammenstellte und darüber hinaus ein Architekturtraktat verfaßte. Bei zahlreichen Reisen nach Florenz erwarb der Fürst kleinplastische Antikenrepliken, die der Giambologna-Nachfolger Francesco Susini (*1585 Florenz – †1653 ebd.) nach den Werken der Medici-Sammlung anfertigte.³⁵⁸ Der Sohn Karl Eusebius', Fürst Johann Adam Andreas I. von Liechtenstein (*1657 Brünn – †1712 Wien), folgte seinem Vater in der Sammlungspflege und -erweiterung und verlegte diese nach Wien, das zu dieser Zeit eines der kulturellen und politischen Zentren Europas war. Fürst Johann Adam Andreas erweiterte die Gemäldesammlung um italienische Gemälde des 16. und 17. Jhd. und um niederländische Rubensgemälde. Darüber hinaus spielte das Interesse an der Antikenrezeption eine Rolle im Sammlungskonzept. Johann Adam Andreas gab bei dem florentiner Hofbildhauer und Bronzemodelleur Massimilano Soldani (*1656 Montevarchi – †1740 Florenz) mehrere Bronzekopien bedeutender antiker und moderner Skulpturen der Medici-Sammlungen in Auftrag, darunter den »Bacchus« Michelangelos (Abb. 20), den »Tanzenden Faun« und die »Venus Medici«.³⁵⁹ Aus dieser Zeit ist ein Briefwechsel des Fürsten mit dem Bildhauer überliefert, in der die ästhetischen Ansprüche an die Skulpturensammlung sowie seine Begeisterung für antike Plastik und die Bildhauerei Michelangelos deutlich werden. Die Bronzekopien wurden als ästhetisch gleichwertig zu den Marmororiginalen verstanden.³⁶⁰ Außerdem erwarb der Fürst weitere Statuetten Susinis, wie Götz-Mohr und Schulze zeigen konnten.³⁶¹ Fürst

³⁵⁸ Liste der Susini-Werke, s. Götz-Mohr 1986, S. 85.

³⁵⁹ Ausst. Kat. Frankfurt 1986, S. 226–232.

³⁶⁰ Götz-Mohr 1986, S. 86; Schulze 1986, S. 123; Zikos 1996, S. 131–132; Zikos 2005, S. 172, S. 175.

³⁶¹ Liste der Giambologna- und Susini-Werke in Götz-Mohr 1986, S. 78–79.

Johann Adam Andreas bestimmte weiterhin die Galerie zum unveräußerlichen Familienbesitz und übereignete diese dem jeweils Erstgeborenen und damit nachfolgenden Regenten. Das erste Verzeichnis der Gemälde und Skulpturen von 1767 zeigt, dass die Sammeltätigkeit Fürst Johann Adam Andreas von Liechtenstein dem barocken Dekor folgt und die Beauftragung von Antikenkopien sowie einzelner Kopien moderner Skulpturen das kunsttheoretische Verhältnis von antiker und moderner Kunst des Barock ausdrückt, wie Sabine Schulze darlegte. Reinhold Baumstark konnte darüber hinaus zeigen, dass Skulpturen für die Liechtensteinischen Herrscher mehr als ein dekoratives Beiwerk waren und sich an den Aufträgen der repräsentativen Anspruch der Regenten ablesen ließ. Allerdings nahm die Sammeltätigkeit der Fürsten im 18. Jahrhundert ab. Fürst Joseph Wenzel (*1696 Prag – †1772 Wien) fügte der Sammlung lediglich eine signierte Reiterstatuette Ferdinandos de' Medicis von Giambologna hinzu.³⁶² 1780 folgte ein Sammlungskatalog verfasst von Johann Dallinger, der den Sammlungsbestand im Wiener Residenzpalast dokumentierte. Schließlich wurde Anfang des 19. Jhd. die Liechtensteinische Kunstsammlung in das Sommerpalais in der Rossau verlegt, das Fürst Johann Josef I. (*1760 Wien– †1836 ebd.) als Residenz nutzte. Laut Brita Götz-Mohr und Sabine Schulze überlieferte das Mappenwerk des Galeriedirektors Joseph Braun von 1815 erstmals die Aufstellung der Bronzen in der Sammlung. Diese wurden als Ensembles in der Galerie auf Konsoltischen aufgestellt, zwischen den verschiedenen Tischchen waren die Büsten zu sehen an den Ecken bildeten die großformatigen Bronzen einen Abschluß. Die Galerie wurde im Auftrag des Fürsten Johann II. ab den 1860er Jahren durch Jacob von Falke und den Galeriedirektor Dallinger neu katalogisiert und in ihrem Bestand geordnet. So ließ der Fürst von über 1400 Werken ungefähr 600 verkaufen, erwarb aber auch wieder neue Gemälde und Skulpturen. Gleichzeitig wurden die Räume im Palais in der Rossau neu gestaltet, im Sinne eines Rokoko-haften Interieurs.³⁶³ Der Bestand an Skulpturen vergrößerte sich

³⁶² Ausst. Kat. Frankfurt 1986, S. 159–163.

³⁶³ Wanger 1995, S. 146.

erst wieder durch die Erwerbungen des Fürsten Johann II., der ab den 1880er Jahren mehrere Werke ankaufte. Bei diesen Bronzeskulpturen handelte es sich um eine Porträtbüste von Ludovico Lombardo,³⁶⁴ eine Variante des »Schreienden Reiters« nach Andrea Riccio,³⁶⁵ (Abb. 17) ein rundes Medaillon mit dem Heiligen Antonius Abbas von Francesco di Giorgio Martini (*1439 Siena – †1501 ebd.),³⁶⁶ und einen »Schildhalter« von Bertoldo di Giovanni.³⁶⁷ (Abb. 24) Im Zusammenhang mit verschiedenen Neuerwerbungen fand die Neuordnung der Sammlung statt, die von Wilhelm von Bode vorgenommen wurde und in dem oben erwähnten Galeriewerk »Die fürstlich-liechtenstein'sche Galerie in Wien« (1896) dokumentiert wurde. Die von Wilhelm von Bode konzipierte Neupräsentation der Liechtensteinschen Sammlung gilt, wie auch die Berliner Ausstellungen von Kunstwerken aus Privatbesitz, als Vorgänger und damit als „Blaupause“ für das Ausstellungskonzept der »Stilräume« im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin.³⁶⁸

5.2.3.3 Der Briefwechsel zwischen Wilhelm von Bode und Fürst Johann II. von Liechtenstein

Die Briefe Wilhelm von Bodes an mit Fürst Johann II. datieren in die Jahre 1889 bis 1925.³⁶⁹ Die Schreiben des Fürsten an Wilhelm von Bode datieren ebenfalls ab 1889.³⁷⁰ Für diese Arbeit wurde nur die Korrespondenz bis 1912 durchgesehen, da zu diesem Zeitpunkt der letzte Band der Gattungsmonographie »Die Italienischen Bronzestatuetten der Renaissance« publiziert wurde. Die Briefwechsel zeigen, dass Sammler und Kurator über die Jahre eine Koexistenz eingingen. Beherrschendes Thema ist der Austausch über Kunstwerke, vor allem Gemälde aber auch Skulpturen,

³⁶⁴ Ausst. Kat. Frankfurt 1986, S. 262, erworben 1894 bei Stefano Bardini.

³⁶⁵ Ausst. Kat. Frankfurt 1986, S. 254–256, erworben 1880 bei Stefano Bardini, aus der Sammlung Mylius. Dort als ein Werk Verrocchios zugeschrieben.

³⁶⁶ Ausst. Kat. Frankfurt 1986, S. 252, erworben 1881 von dem Händler Bovardi, zunächst Bartolommeo Bellano zugeschrieben.

³⁶⁷ Götz-Mohr und Schulze 1986, S. 38–41; Schulze 1986; Baumstark 1986, S. 11; Ausst. Kat. Frankfurt 1986, S. 246; Draper et al. 1986, S. 246, S. 254; Draper 1992, S. 146; Ausst. Kat. Vaduz 1994, S. 106. Über den Erwerbungszeitpunkt des Schildhalters existieren in der Literatur unterschiedliche Angaben. Volker Krahn gibt das Erwerbungsdatum mit 1885 an, im Frankfurter Ausstellungskatalog wird 1880 genannt, eine Angabe, der James David Draper mit Bezug auf die Angaben im Liechtensteinischen Archiv folgt. Rowley 2019, S. 137 merkt an, dass der liechtensteinische Schildhalter 1873 auf dem Kunstmarkt war und Bode von Bardini angeboten wurde, der Zeitpunkt der Erwerbung für die fürstlich-liechtensteinische Sammlung bleibt hier ohne Angabe.

³⁶⁸ Stockhausen 1996. Persönliche Mitteilung von Reinhold Baumstark.

³⁶⁹ Bode, Wilhelm von, Briefe und Typoskripte an Fürst Johann II. von Liechtenstein, 1889–1925, Liechtenstein Museum Wien, Signatur K.329.

³⁷⁰ SMB-ZA, IV/NL Bode 3318.

im Handel und deren Erwerbung, deren Zuschreibungen, deren Qualität und Preise. Deutlich wird, dass für den Fürsten offenbar weniger Auktionen in London als Angebote in Paris, München, Venedig und Florenz interessant waren.³⁷¹ Zugleich verkaufte der Fürst auch aktiv am Markt, wie ein Telegramm zeigt.³⁷² Johann II. von Liechtenstein konzentrierte sich – den Berliner Sammlern vergleichbar – auf die Kunst der Frühen Neuzeit und setzte dabei einen Schwerpunkt auf die Malerei. Auch erwarb er Kunstwerke mit der Motivation, diese der Öffentlichkeit zu präsentieren.³⁷³ Als Sammler verfolgte Johann II. demnach das Ziel, mit den Neuerwerbungen den eigenen Sammlungsbestand zu ergänzen, beziehungsweise durch Verkäufe von Gemälden Sammlungsschwerpunkte zu setzen.³⁷⁴ Kunstwerke, die Wilhelm von Bode dem Fürsten besonders zur Erwerbung ans Herz legte, wie ein Ghirlandaio zugeschriebenes Doppelporträt, stellte er ihm samt Fotografie vor.³⁷⁵ Auch über den Verkauf von Werken aus prominenten Sammlungen, wie der Sammlung Rodolphe Kann (*1845 – †1905) tauschten sich Wilhelm von Bode und Fürst Johann II. aus, nicht ohne dass Bode die Marktmacht der amerikanischen Sammler, namentlich John Pierpont Morgan (*1837 Hartford, Conn. – †1913 Rom) erwähnte.³⁷⁶ In Bezug auf diese Sammlung

³⁷¹ s. u. a. Bode Briefe Liechtenstein, Brief vom 19. (?) 1882, Brief vom 12.4.1889 (Auktion Slg. Poliot, Werke von Della Robbia, Diskussion von Zuschreibungen), Brief vom 22. VI. 1894 (Auktion Slg. Hope in London, erzielte Preise), Brief vom 4.11.1897 (Kauf eines Raffael durch Rothschild für 2 Mio. Francs), Brief vom 7.6.1901 (Empfehlungen für Erwerbungen in München und Venedig), Brief vom 16.5.1902 (Bericht aus München und Venedig, Zuschreibung einer Leonardo-Kopie), Brief vom 20. (26?) 8.1902 (über Brügge, Paris, London und verschiedene Gemälde des 15. Jhd. im Angebot, italienische u. niederländ. Provenienzen. Zuschreibungen), Brief vom 2. (?) 12. 1903 (Auktionen in London, Paris, Gemälde von Parmigianino, Franciabigio), Brief vom 5.6.1903 (Bericht vom Pariser Kunstmarkt: florentinische Skulpturen, Zuschreibungen), Brief vom 13. (?) 5.1904 (Altar bei Böhlau in München, Kunstwerke im Angebot in Venedig), Brief vom 5.7.1904 (Kunstmarkt, Preise für Tizian-Gemälde), Brief vom 5.9. (?) 1904 (über die Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums, Burlington Fine Arts Club, Katalog Sammlung Pierpont-Morgan), Brief vom 14.5.1905 (Kunstmarkt in München und Venedig), Brief vom 21.5.1906 (Vorschlag zur Erwerbung eines Gemäldes von Van Dyck aus Privatbesitz), Brief vom 10.(?) 7.1906 (über Spitzweg- und Raffael-Gemälde), Brief o. D. (Auktion in Mailand, Kunstmarktpreise), Notiz Hofrath v. Walcher, Transkription e. Briefs o. D. (Wickhoff als Berater Johann II., Erwerbung einer Magdalena vom „Meister der weiblichen Halbfiguren“, eine Replik bei Pacully in Paris); Bode Briefe SMB-ZA Liechtenstein, Brief vom 15.12.1895 (der Fürst nimmt auf eine Zuschreibung eines Gemäldes an Bugiardini oder Franciabigio in seiner Sammlung Bezug), Brief vom 15.6.1900 (über ein Dürer-Bildnis, Bitte um Bodes Meinung eines Bildes von einem „Meister Wilhelm aus Cöln“), Brief vom 15.6.1904 (Dank über Bericht vom Londoner Kunstmarkt); Brief vom 21.5.1909 (Auktion Ferroni in Rom, Angebot von Gemälden und Skulpturen in München und Venedig), Brief vom 5. 6.1909 (Gemälde von Holbein und Fiorenzo die Lorenzo: Kaufpreis, Frage an Bode ob eine Erwerbung sinnvoll sei), Brief vom 15.7.1909 (Auktion Ferroni in Amsterdam, Auktion Müller in Amsterdam, Angebot eines Fragonard in Paris), Brief vom 13.10.1909 (Fotografie eines zur Erwerbung angebotenen Gemäldes aus Privatbesitz mit Dank zurück, Angebot einer Skulptur von Tullio Lombardo bei Pollak in München, Bitte um die Beurteilung).

³⁷² Bode Briefe SMB-ZA Liechtenstein, Telegramm o. D. (Liste von Sammlungsobjekten, die Johann II. zu verkaufen plant)

³⁷³ Feger 2003, S. 8–12.

³⁷⁴ Bode Briefe SMB-ZA Liechtenstein, Brief vom 1.6.1906.

³⁷⁵ Bode Briefe Liechtenstein, Brief vom 25.12.1906 (sendet Fotografie eines Ghirlandaio-Doppelporträts, bietet an, die Erwerbung zu vermitteln).

³⁷⁶ Bode Briefe Liechtenstein, Brief vom 28.7.1907 (Kunstmarkt in Paris und London, Verkauf der Sammlung Rodolphe Kann, Amerikanische Sammler wie Pierpont Morgan als Problem); Bode Briefe SMB-ZA Liechtenstein, Brief vom 1. März 1908 (über ein Bellini-Gemälde aus der Slg. Kann in Paris)

vereinte Wilhelm von Bode die Rolle des Kenners und des Kurators in einer Person, hatte er doch den Sammlungskatalog verfasst. Nach dem Tod Kanns wurde dessen Sammlung vollständig in die USA verkauft.³⁷⁷ Auch in Bezug auf die Sammlung des Johann II. von Liechtenstein ging Wilhelm von Bodes Position über eine beratende Tätigkeit weit hinaus. In den Briefwechseln finden sich Anhaltspunkte, dass Wilhelm von Bode als Kunstagent oder Zwischenhändler handelte und im Auftrag des Fürsten Kunstwerke erwarb, wofür er sich den Kaufbetrag später zurück erstatten ließ.³⁷⁸ Diese Gefälligkeiten, die Wilhelm von Bode Fürst Johann II. erwies, wurden von diesem durch mäzenatische Schenkungen vergolten.³⁷⁹ Darüber hinaus erlaubte es sich Wilhelm von Bode, den Fürsten bei anstehenden Erwerbungen für die Berliner Sammlung um finanzielle Unterstützung zu bitten.³⁸⁰

5.2.3.3.1 Erwähnung klein- und großplastischer Skulpturen im Kontext von Erwerbung und Forschung

Dennoch schien das Angebot von Statuetten auf dem Kunstmarkt und die Forschung über diese für den Fürsten interessant genug so dass Wilhelm von Bode in seinen Briefen an den Fürsten dies wieder thematisiert. Mehrfach berichtete Wilhelm von Bode über die Erwerbung von Bronzestatuetten und anderen kleinplastischen Objekten aus Bronze.

In den 1890er Jahren, in denen die Berliner Skulpturensammlung maßgeblich erweitert wurde, verdeutlicht sich an den Briefen, dass sich in Bezug auf die italienischen Skulptur das Sammlerinteresse Wilhelm von Bodes und des Fürsten auf Werke Donatellos und seiner Schüler konzentrierte. Folglich waren Venedig und vor

³⁷⁷ Kat. Paris 1900; Kat. Paris 1907; Catterson 2017, S. 57.

³⁷⁸ Bode Briefe SMB-ZA Liechtenstein, Notiz/Auftrag der Hofkanzlei vom 27.1.1896 (Johann II. will über Bode in Florenz die Marmorstatue einer Madonna mit Kind von Nino Pisano für 12.061 RM kaufen), Notiz an Bode aus der fürstl. Direktion vom 4.12.1900 (Bode erhält 485 RM für Plaketten, die im Auftrag des Fürsten erworben wurden), Notiz an Bode von der fürstl. Direktion vom 13.2.1901 (Überweisung von 6834 RM), Brief vom 16.1.1906 (Notiz der Union-Bank wegen einer Überweisung von 10.000 RM, Bitte um Empfangsbestätigung); Bode Briefe Liechtenstein, Brief vom 18.4.1900 (Reise nach Italien über München, Venedig, Florenz, dort bleibt Bode drei Wochen im Hotel de Rome. Am 16. Mai reist er nach Paris zur Auktion der Sammlung Baron Eugen Miller von Aichholz, Auktion der Slg. Peel in London am 10. Mai. Die von Bardini angebotenen Kunstwerke in Florenz kennt Bode noch nicht, schreibt dazu: »... von ganz guten Stücken noch gar nicht orientiert bin ...« bietet Johann II. an, über ihn als Experten zu verfügen, sollte er Erwerbungen planen und Ratschlag benötigen.

³⁷⁹ Bode Briefe Liechtenstein, Brief vom 29. (?) 1896 (Dank für eine »wahrhaft fürstliche Gabe«), Brief vom 5.8.1901 (Schenkung des Fürsten an die Galerie in Straßburg),

³⁸⁰ Bode Briefe Liechtenstein, Brief vom 20.5.1900, Brief vom 31.5.1900.

allem Florenz die Orte, in denen der Kunsthandel beobachtet wurde. Für Florenz galten die Kunsthändler Stefano Bardini (*1836 Pieve Santo Stefano – †1922 Florenz), Elia Volpi (*1858 Città di Castello – †1938 Florenz) und Emilio Costantini Florence (*1842 – †1926) als wichtige Kontakte und Gewährsleute für eine gesicherte Zuschreibung und Qualität der Werke. Bode war es daran gelegen, ein Werk Donatellos oder von DonatelloSchülern zu erwerben. Dies können mehrere Briefe Bodes belegen, die dieser 1894 an den Fürsten sandte. In seinem Brief vom 22. Juni berichtete er von einem Werk Donatellos, das ihm von Stefano Bardini (*1836 Pieve Santo Stefano – †1922 Florenz) zum Verkauf angeboten sowie von der Bronzestatue eines Bettlers aus dem Umkreis der paduanischen DonatelloSchüler, für deren Erwerbung er den Fürsten um Unterstützung bittet.³⁸¹ In einem zweiten Brief legte Wilhelm von Bode seine Zuschreibung dar.³⁸² Wenige Jahre später dankte Bode dem Fürsten für eine Spende, die es ihm ermöglicht hatte, ein Relief Donatellos zu erwerben.³⁸³

So schildert er in einem Brief an den Fürsten 1896 nicht nur sein Ziel, den Bestand an gotischer und byzantinischer Kunst in der Sammlung zu vervollständigen, sondern beschreibt auch eine dreiseitige Sandbüchse mit figürlichen Reliefplaketten, die er für Arbeit Ulocrinos (Padua, aktiv zu Beginn 16. Jhd.) hält.³⁸⁴

Im Frühjahr 1900 brach Wilhelm von Bode zu einer mehrwöchigen Reise nach Italien auf. Dies teilte er dem Fürsten Mitte April mit³⁸⁵ und unterrichtete ihn in den darauffolgenden Tagen in mehreren Briefen von den verschiedenen Angeboten und Erwerbungen in Italien.³⁸⁶ So hatte er bereits in der ersten Woche seines Aufenthalts in Florenz bei Elia Volpi mehrere Kleinbronzen, darunter ein Werk von Bartolommeo

³⁸¹ Bode Briefe Liechtenstein, Brief vom 22.6.1894, Transkription s. Band II, Anhang Abschnitt 1.6.3. Draper 1994, S. 166; Ng/Noelle/Salomon 2019, S. 353–357.

³⁸² Bode Briefe Liechtenstein, Brief vom 29.6.1894.

³⁸³ Bode Briefe Liechtenstein, Brief vom 5.8.1901, Transkription s. Anhang.

³⁸⁴ Bode Briefe Liechtenstein, Brief vom 29. (?) 1896.

³⁸⁵ Bode Briefe Liechtenstein, Brief vom 18.4.1900.

³⁸⁶ Bode Briefe Liechtenstein, Brief vom 1. (?)5.1900 (über ein Angebot bei Bardini)

Bellano (*1437/38 Padua – †1496/97 ebd.) erworben.³⁸⁷ In zwei weiteren Briefen an den Fürsten beschrieb Bode weitere Kunstwerke, die ihm von Stefano Bardini (*1836 Pieve Santo Stefano – †1922 Florenz) in Florenz angeboten wurden, darunter zwei Reliefs von Mino da Fiesole (*1429 Poppi – †1484 Florenz) und ein Relief Luca della Robbias (*1399/1400 Florenz – †1482 ebd.).³⁸⁸ Fürst Johann II. von Liechtenstein antwortete am 28. Mai 1900 Wilhelm von Bode umgehend, gratulierte ihm zu seinen Erwerbungen und unterstützte diese mäzenatisch durch eine Überweisung von 2000 Reichsmark.³⁸⁹

Es wird deutlich, dass die Erwähnungen von Bronzestatuetten durch Bodes Kleinbronzenforschung und Erwerbungen motiviert sind, wobei unter anderem die Werke des florentinischen Kleinbronzenmodellers Bertoldo di Giovanni (*1420 Florenz – †1481 Poggio a Caiano) als Vergleichsobjekte für Bodes eigene Erwerbungen bedeutsam sind. 1892 erwähnte Wilhelm von Bode Bertoldos Schildhalter aus der Liechtensteinischen Galerie in zwei verschiedenen Briefen. Die Figur befand sich seit 1880 im Besitz des Fürsten, Wilhelm von Bode charakterisierte Bertoldo an dieser Stelle als »Schüler Donatellos und Lehrer Michelangelos«.³⁹⁰ Auch innerhalb der liechtensteinischen Sammlung kann Bertoldos Schildhalter als ein stilgeschichtliches Bindeglied zwischen dem donatellesken Stil des Quattrocento und den Werken der Hochrenaissance und des Barock, beispielsweise vertreten durch die Michelangelo-Kopie von Massimiliano Soldani angesehen werden. (Abb. 21) Für die Erwerbung des liechtensteinischen Schildhalters kann aus den vorhandenen Briefen jedoch nicht nachgewiesen werden, ob Wilhelm von Bode bereits Ende der 1870er Jahre als Berater des Fürsten von Liechtenstein und damit als Vermittler bei der Erwerbung des ersten Schildhalters auftrat. Auch der Zeitpunkt der Zuschreibung der Statuette an Bertoldo di Giovanni ist unbekannt. Da Wilhelm von Bode in seinen

³⁸⁷ Bode Briefe Liechtenstein, Brief vom 24.4.1900, Transkription s. Band II, Anhang Abschnitt 1.6.4.

³⁸⁸ Bode Briefe Liechtenstein, Brief vom 20.5.1900, 24. 5.1900, s. Transkription Band II, Anhang Abschnitt 1.6.5.

³⁸⁹ Bode Briefe SMB-ZA Liechtenstein, Brief vom 28.5.1900, s. Transkription Band II, Anhang Abschnitt 1.7.2.

³⁹⁰ Bode Briefe Liechtenstein, Brief vom 31.7.1892, Transkription Band II, Abschnitt 1.6.1; Brief vom 24.10.1892, Transkription Band II, Abschnitt 1.6.2.

Briefen auf Stefano Bardini als Verkäufer der Statuette Bezug nimmt, wäre es denkbar, dass dieser auch die Zuschreibung der Statuette leistete. Die frühesten Korrespondenzen zwischen Wilhelm von Bode und Stefano Bardini datieren in das Jahr 1875. Niemeyer Chini hat in der Untersuchung von Bardinis Korrespondenzen festgestellt, dass dieser auch dem Fürst Johann II. von Liechtenstein Werke verkaufte.³⁹¹ Der Liechtensteinische Schildhalter ist einer Figur in Bertoldos Bronzerelief im Bargello in Florenz stilistisch ähnlich, das Relief gehört zum überlieferten Bestand aus Medici-Besitz. (s. Abb. 22) 1895 verfasste Wilhelm von Bode einen Aufsatz über Bertoldo di Giovanni, der eine erste Monographie der Werke anzusehen ist und auch die bis zu diesem Zeitpunkt erworbenen Statuetten des Künstlers für die Berliner Sammlung vorstellt. Auffallend ist, dass Bode zahlreiche Statuetten Bertoldos als Herkulesfiguren interpretiert. Als solchen bezeichnet er auch den liechtensteinischen Schildhalter und den »Wilden Mann zu Pferd« aus der Galleria Estense in Modena.³⁹² (Abb. 25) Um 1906 wurde in Pisa eine weitere Herkulesstatuette entdeckt. (Abb. 23) Aufgrund ihrer Ähnlichkeit zum »Schildhalter« in Liechtenstein wurde sie zunächst als Pendant oder Fälschung der Figur in Liechtenstein bezeichnet. Fürst Johann II. von Liechtenstein, der Bodes Bertoldo-Forschung offenbar mit Interesse verfolgte, erwähnte diese Figur in einem Brief an Wilhelm von Bode. Zu diesem Zeitpunkt wurde die Statuette durch die Vermittlung von Charles Loeser durch J. P. Morgan in Florenz erworben, einen Vorgang den der Fürst von Liechtenstein interessiert verfolgte.³⁹³ In »Die Italienischen Bronzestatuetten der Renaissance« und seiner Bertoldo-Monographie entwickelte Wilhelm von Bode später die These, dass alle drei Statuetten aus Liechtenstein, New York und Modena ein Ensemble bildeten und auf Hercole d'Este (*1431 Ferrara – †1505 ebd.) als

³⁹¹ Niemeyer Chini 2009, S. 52, S. 79 und S. 90, Anm. 56, S. 131.

³⁹² Bode 1895, S.149; Modena, Galleria Estense, Inv. Nr. 2265.

³⁹³ Bode Briefe SMB-ZA Liechtenstein, Brief vom 1.6.1906, Transkription s. Band II, Anhang Abschnitt 1.7.3; Kat. New York 1970, S. 37–42.

Besitzer verwiesen, eine Interpretation,³⁹⁴ der erst in der jüngsten Forschung von Noelle widersprochen wird.³⁹⁵

Die Häufigkeit, mit der Wilhelm von Bode den »Schildhalter« aus der Liechtenstein-Galerie und die kunsthistorische Bedeutung des Modelleurs Bertoldo di Giovanni in seinen Briefen erwähnte, zeigt, dass die Figur offenbar für seine Forschungen und die damit in Zusammenhang stehenden Neuerwerbungen für die Berliner Sammlung zentral war. Für seinen Kontakt zu Fürst Johann II. von Liechtenstein war dies neben seiner Kennerschaft der italienischen Malerei und seinen Beziehungen zu verschiedenen Kunsthändlern ein wichtiger Bezugspunkt im Kontakt mit dem Fürsten.

5.3 Briefwechsel mit Kleinbronzenforschern

5.3.1 Kunstgeschichte und Forschernetzwerke

Die Durchsetzung neuer Theorien, aber auch die »Aufräumarbeit« einer Wissenschaft sind abhängig von einem Austausch unter Forschern und so genannten »Denkkollektiven« und »Denkstilen«. In deskriptiven wissenschaftshistorischen Darstellungen,³⁹⁶ so bei Thomas S. Kuhn oder Ludwik Fleck, wird der Forschergemeinschaft die Kraft zugesprochen, herrschende Theorien zu verändern.³⁹⁷ Heinrich Dilly hat in »Die Kunstgeschichte als Institution« gezeigt, wie ein solcher Zusammenschluss von Forschern eine ältere, spätromantisch geprägte Perspektive auf die Schönheit eines Kunstwerks in den Hintergrund rückte, indem die Frage nach der Echtheit eines Gemäldes wissenschaftlich zentral behandelt wurde.³⁹⁸ Die Diskussion

³⁹⁴ Bode/Draper 1980, S. 9; Ausst. Kat. Vaduz, 1994, S. 106; Ausst. Kat. Frankfurt 1986, S. 246–250; Draper 1992, S. 147–156; Bode 1925, S. 94–97.

³⁹⁵ Ng/Noelle/Salomon 2019, S.344–351.

³⁹⁶ Zu Erklärung des Begriffs s. Schurz 2006, S. 21–23.

³⁹⁷ Kuhn 1967, S. 26–28, S. 33–34, S. 51–52; Schäfer/Schnelle 2015, S. XIX–XXII, S. XXV–XXVI; Fleck 2015, S. 43 (Beharrungstendenzen), S. 54 (Definition Denkkollektiv), S. 56 (Erkennen), S. 58 (das Kollektiv als Wissensträger), S. 58, »Wenn auch die Organisation der Geisteswissenschaften weniger ausgeprägt ist, so knüpft schon jedes Lernen einer Tradition und einer Gesellschaft an; Worte und Sitten verbinden bereits zu einem Kollektiv.« S. 59 (Motive, die eine kollektive gedankliche Wechselwirkung mit dem individuellen Erkenntnisakt mitwirken), S. 60–63 (die Forscherpersönlichkeit reflektiert das Denkkollektiv), S. 66, S. 70 (Ungewöhnliches als Inkongruenz mit dem Denkstil, der auf Erfahrung gründet).

³⁹⁸ Dilly 1979, S. 164–166; Bättschmann 1996, S. 97–100; Bättschmann 2003; Locher 2001, S. 47–50; Prange 2004, S. 173.

kann als ein Beispiel für die »methodologische Formierung« der Kunstgeschichte gelten.³⁹⁹ Über die Verständigung zu historische Theorien hinaus, wie am Austausch zwischen Jacob Burckhardt und Wilhelm von Bode gezeigt wurde, (s. Abschnitt 4.2.4.2 und 4.2.5.1) drückt sich in Wissenschaftler-Netzwerken die Bestätigung oder Ablehnung einer Forschungspraxis aus, wofür der Holbein-Streit ein Beispiel darstellt. In der Kleinbronzeforschung war die Zuschreibung der Bellerophon-Pegasus-Gruppe im Kunsthistorischen Museum Wien an Bertoldo di Giovanni durch Louis Courajod (*1841 Paris – †1896 ebd.) und Theodor von Frimmel (*1853 Amstetten – †1928 Wien) eine bedeutende Entdeckung, die auch in dem größeren Kontext für die Erforschung der Skulptur des florentinischen Quattrocento bedeutsam war. (s. Abschnitt 4.5.3.1) Für die Kleinbronzeforschung stellt die Entdeckung der Künstlersignatur auch heute noch einen Sonderfall dar. Aus ihr folgte, dass Wilhelm von Bodes Konzentration sich von dem dekorativen Aspekt der Bronzestatuetten und einer allgemeinen regionalen Stilzuschreibung um die Analyse eines Künstlerstils erweiterte. Die folgenden Briefwechsel Wilhelm von Bodes mit Louis Courajod und Theodor von Frimmel, die ebenfalls beide als Kuratoren an großen öffentlichen Kunstsammlungen arbeiteten, vermitteln etwas über die Verfassung von Ludwik Flecks Begriff des »Denkkollektivs«, das diese Entdeckung und die weitere Erforschung der Renaissancestatuetten förderte.

5.3.2 *Wilhelm von Bode und Louis Courajod*

Wilhelm von Bodes Kontakt zu Louis Courajod (*1841 Paris – †1896 ebd.), der als Kurator am Musée du Louvre arbeitete, geht möglicherweise auf sein Netzwerk frankophiler Privatsammler und Kunstforscher zurück. 1874 reiste Bode im Februar nach Paris, er besuchte dort den Louvre und nahm an im Hôtel Drouot an einer Auktion teil. In Paris hatte er Kontakt zu Konrad Fiedler, Adolf von Hildebrand, dem

³⁹⁹ Bader 2011, S. 159–160, »Der Holbein-Streit deutet auf eine umfassende Bildorientierung der Kunstgeschichte. Nicht allein zeitlich koinzidierten die Ereignisse; sowohl thematologisch als auch methodologisch korreliert die Debatte mit der Formierung der Kunstgeschichte als akademische Disziplin. Das programmatische Credo einer Kunstgeschichte ad oculos findet im Holbein-Streit ein pragmatisches Pendant und materialisiert sich in einer Vielzahl von Reproduktionen.«.

Sammler Heinrich Vieweg und Édouard (Ernst) Kolloff (*1811 Tarnow – †1879 Paris).⁴⁰⁰ Kolloff war ein deutschstämmiger Rembrandt-Forscher, der das Kupferstichkabinett der Bibliothèque Nationale bis 1877 leitete.⁴⁰¹ Louis Courajod war wie Wilhelm von Bode Jurist und hatte dann zur Kunstgeschichte gewechselt. Von 1867 bis 1874 war er ein Mitarbeiter Kolloffs am Kupferstichkabinett der Bibliothèque Nationale, möglicherweise stiftete dieser den Kontakt von Wilhelm von Bode zu Louis Courajod. Nach 1874 wechselte Courajod an das Musée du Louvre, wo er als Kurator die Skulpturen des Mittelalters und der Renaissance betreute. Courajod ordnete die Sammlung neu und verfasste 1879 eine Monographie über Alexandre Lenoir (*1761 Paris – †1839 ebd.), den Kurator des früheren Musée des Monuments Français, da ein Teil dieser Sammlung in den Louvre überführt worden war. 1887 wurde er zum Professor an der Ecole du Louvre ernannt, 1893 stieg er zum Direktor der Abteilung der nachantiken Skulptur am Louvre auf.⁴⁰² Aus seinen Publikationen geht hervor, dass er sich mit der Vervielfältigung von Skulptur beschäftigte⁴⁰³ und die Auffassung vertrat, dass ein Abguss den gleichen Erkenntnisgewinn vermittelte wie eine originale Skulptur.⁴⁰⁴ Privat sammelte er italienische Plaketten so wie auch seine wissenschaftlichen Verdienste im Bereich der Skulpturgeschichte liegen.⁴⁰⁵ Weiterhin verfocht Courajod eine stark national ausgerichtete Kunstgeschichte, indem er einen französischen Nationalstil in der Kunst zu beschreiben suchte. Darüber hinaus begriff Courajod die Stilformen der späten Gothik nicht als einen Verfallsstil sondern als den Ursprung der nordischen Renaissance.⁴⁰⁶ Wilhelm von Bode charakterisierte Louis Courajod in seiner Autobiographie als einen sympathischen Fachkollegen, mit dem er Forschungsinteressen teilte,⁴⁰⁷ sowie gemeinsame Bekanntschaften wie beispielsweise

⁴⁰⁰ Künzel 1995, S. 16-18, Nr. 50, 51, 62, 65, 70, 74, 78, 80, 88; Reise-Notizen vermerken Aufenthalte in Paris 14.3.-26.3.1876, 17.4.1877, 12.6.-14.6.1878, 5.3.1879, 14.6.1879, 1882, 20.3.1883-April 1883, Juli 1885, 20.4.-24.4.1888, 10.7.-27.7.1886, 27.2.-1.3.1889, 10.5.-11.5.1889, 15.2.-16.2.1890, 5.12.1892; Bode 1997, Bd. I, S. 73-74, Bode 1997, Bd. II, S. 80, Versteigerung im Hotel Drouot der Sammlung Blin Ende Februar 1874.

⁴⁰¹ Sorensen, Lee, Eduard Kolloff, in: DAH, nachgeprüft am 3.3.2017.

⁴⁰² Andre 1896; »Courajod, Louis-Charles-Léon«, in: DAH, zuletzt aufgerufen am 2.3.2017.

⁴⁰³ Courajod 1886.

⁴⁰⁴ Gamp 2010, S. 510-511.

⁴⁰⁵ Bresc-Bautier 1996.

⁴⁰⁶ Bazin 1986, S. 475-477; Siebert 1991, S. 194-197.

⁴⁰⁷ Bode/Wyzewa 1896; Bode 1997, S. 136-137, »Mein regelmäßiger Begleiter war Louis Courajod. Bei ihm fand ich das lebhafteste Interesse an mancherlei Fragen über italienische Plastik, die mich damals beschäftigten. Wir sind seitdem, bis zu seinem leider zu frühen Tode, in enger Fühlung geblieben und haben unsere Gedanken über Studien, die

zu dem rheinischen Industriellen und Sammler Adolf von Beckerath.⁴⁰⁸ (s. Abschnitt 5.2) Der Nachlass Louis Courajods scheint nur in Bezug auf seine berufliche Tätigkeit, wie beispielsweise Verwaltungsvorgänge im Louvre, archivalisch erfasst,⁴⁰⁹ sodass für diese Arbeit nur die an Wilhelm von Bode gerichteten Briefe ausgewertet wurden.

5.3.2.1 Briefe Louis Courajods an Wilhelm von Bode zwischen 1879 und 1888

Die Briefe Louis Courajods an Wilhelm von Bode umfassen einen Zeitraum ab 1879 bis 1888,⁴¹⁰ also genau die Jahre, in denen Courajod seine Aufsätze über die Bronzestatuetten als Medien der Reproduktion sowie über Bellerophon-Pegasus erarbeitete. Die Korrespondenz Courajods an Wilhelm von Bode spiegelt die gemeinsamen Interessen der beiden Forscher wider. An ihr lässt sich ablesen, dass Courajod zu Beginn in den 1880er in die Anfertigung und das Erwerben von Gipsabgüssen für die Sammlung des Berliner Renaissancemuseums involviert war. Courajod, der die Bedeutung der Berliner Abgusssammlung lobte, betonte dabei seine Rolle als ehemaliges Kommissionsmitglied für die Gipssammlung im Trocadero.⁴¹¹ So schlug er einen Austausch von Abgüssen zwischen dem Louvre und der Berliner Sammlung vor, schränkte aber ein, keine neuen Abgüsse anfertigen zu lassen. Allerdings beschäftigte Courajod 1883 einen neuen Gießer am Louvre, von dem er die Reliefs vom Della Torre-Grabmal von Andrea Riccio abgießen ließ. 1885 hatte er schließlich zwei Gipse nach Berlin geschickt.⁴¹² Courajod versorgte Wilhelm von Bode zudem mit Informationen zu Werken aus der Sammlung des Louvre, so diskutierte er Versionen und Zuschreibungen einer Büste, die den Della Robbia

uns beide in ähnlichem Maße interessierten, ständig ausgetauscht. Wiederholt war Courajod in Berlin, wir trafen uns gelegentlich in Italien, am häufigsten aber in Paris, wo ich dann regelmäßig auch in seinem originellen mit Büchern und fragmentierten Skulpturen aller Art überfüllten Gelehrtenheim, das seine alte Mutter behaglich zu machen suchte so gut es irgend ging, seine altmodische Gastfreundschaft genoss.«.

⁴⁰⁸ Courajod Briefe, Brief vom 11.12.1878, Brief vom 16.12.1879, Brief vom 14.2.1885.

⁴⁰⁹ Bresc-Bautier 2016.

⁴¹⁰ Courajod Briefe.

⁴¹¹ Courajod Briefe, Brief vom 10.1.1880.

⁴¹² Courajod Briefe, Brief vom 16.12.1879, Brief vom 15.2.1883, Brief vom 14.12.1885.

zugeschrieben wurde.⁴¹³ Überhaupt erscheint in den Briefen Courajods die Zuschreibungen von Porträtbüsten der Renaissance als ein diskussionswürdiges Thema, so fand Bodes Publikation über die Büsten in der Berliner Sammlung seine ausdrückliche Zustimmung und er diskutierte Zuschreibungen von Werken aus der Berliner Sammlung.⁴¹⁴ An anderer Stelle diskutierte Courajod die Zuschreibung einer Johannesbüste an Mino da Fiesole, wobei er sich auf Bodes Publikation über toskanische Bildhauer Ende des 15. Jahrhunderts bezieht. Im gleichen Brief berichtet er von zwei Neuerwerbungen des Louvre bei Stefano Bardini, wobei er für ein Werk Vergleiche aus dem Sieneser Dom, einen Gipsabguß in Berlin sowie ein Relief im South Kensington Museum heranzieht.⁴¹⁵ Courajod berichtete auch von eigenen Entdeckungen, wie einer Maske aus Marmor, die er im Musée l'Hospitäl in Villeneuve-les-Avignon entdeckte und die ihn an ein Werk der Berliner Sammlung erinnerte.⁴¹⁶ Eine anderes Porträt aus Marmor ließ Courajod für Bode fotografieren und nannte ihm Vergleichswerke aus der Sammlung Ambras, die Frauenbüste der Battista Sforza im Bargello, die Büste der Beatrice d' Aragon der Sammlung Dreyfus.⁴¹⁷ Weiterhin sicherte er zu einem anderen Zeitpunkt Wilhelm von Bode zu, Fotos von Skulpturen des französischen Mittelalters und der Renaissance anfertigen zu lassen.⁴¹⁸ Die gemeinsamen wissenschaftlichen Interessen führten dazu, dass Courajod an Wilhelm von Bodes Darstellung der Berliner Sammlungen in der »Gazette des Beaux Arts« sowie an seiner Erwerbung eines Gonzaga-Porträts von Stefano Bardini Anteil nahm⁴¹⁹ und eine verpasste Gelegenheit bedauerte, während eines Paris-Aufenthalts Bodes 1888 im Louvre die Laurana-Zuschreibung zum Grabmal des Charles du Maire zu diskutieren.⁴²⁰ Courajod tauschte sich mit Bode außerdem über die Methode Morellis aus, er interessierte sich für Morellis Besprechung der deutschen Gemäldegalerien und äußerte sich zu dem Streit zwischen Morelli, Richter und

⁴¹³ Courajod Briefe, Brief vom 12.10.1888.

⁴¹⁴ Courajod Briefe, Brief vom 21.3.1883, Brief vom 11.2.1880.

⁴¹⁵ Courajod Briefe, Brief vom 13.1.1881.

⁴¹⁶ Courajod Briefe, Brief vom 19.12.1882.

⁴¹⁷ Courajod Briefe, Brief vom 15.2.1883, Brief vom 24.2.1883.

⁴¹⁸ Courajod Briefe, Brief vom 24.2.1885.

⁴¹⁹ Courajod Briefe, Brief vom 29.12.1888; Bode 1887a; Bode 1887b; Bode 1888.

⁴²⁰ Courajod Briefe, Brief vom 25.4.1888.

Frizzoni.⁴²¹ Ein weiterer Aspekt der Korrespondenz stellt die Diskussion von Bodes Verrocchios-Forschungen in der französischen Zeitschrift »l'Art dar«, Courajod übermittelte Bode die Meinung des Leiters der Gemäldegalerie des Louvre M. Durieux.⁴²² Neben Berichten über kuratorische Aufgaben, wie die Integration der Sammlung Thiers und der Sammlung Davillier in die Bestände des Louvre,⁴²³ drückte Courajod gegenüber Bode seine Wertschätzung in seinem Umgang mit der Institutionalisierung der kunsthistorischen Forschung in Berlin, Bodes Kennerschaft der französischen Privatsammlungen und seinen Erwerbungsstrategien aus.⁴²⁴ Das gemeinsame Interesse an der Kunst der italienischen Renaissance spiegelte sich zudem darin wieder, daß Wilhelm von Bode mehrfach Artikel aus Fachzeitschriften zu schickte, für die sich Courajod bedankte und ihm seine Anerkennung ausdrückte.⁴²⁵ Auch an anderer Stelle drückte er Bode gegenüber seinen Respekt als Sammler und Forscher der Renaissanceskulpturen aus, nicht ohne seine eigene Position mit ihm zu vergleichen.⁴²⁶

5.3.3 Wilhelm von Bode und Theodor von Frimmel

Theodor von Frimmel (*1853 Amstetten – †1928 Wien) war Mediziner, wirkte aber als Kunst- und Musikwissenschaftler. Nach einer Beschäftigung am Österreichischen Museum für Kunst und Industrie von 1881 bis 1883 war er von 1884 bis 1893 als Kustos am Wiener Kunsthistorischen Museum tätig und anschließend Direktor der Gräfllich Schönborn-Wiesentheidschen-Galerie in Wien. Abgesehen von Aufsätzen zur Kunst der Frühen Neuzeit verfasste er Sammlungskataloge, er gab 1896 eine erste Edition der »Notizie d'opere del disegno« von Marcantonio Michiel heraus, darüber hinaus sind von ihm zahlreiche Schriften zur Beethovenforschung

⁴²¹ Courajod Briefe, Brief vom 13.1.1881, Brief vom 29.12.1888.

⁴²² Courajod Briefe, Brief vom 14.2.1882, Brief vom 20.11.1882.

⁴²³ Courajod Briefe, Brief vom 21.3.1883, Brief vom 23.1.1884, Brief vom 24.2.1885.

⁴²⁴ Courajod Briefe, Brief vom 11.12.1878, Brief vom 10.1.1880, Brief vom 23.1.1884, »J'admire le continuel enrichissement de vos collections sans pouvoir vous imiter«

⁴²⁵ Courajod Briefe, Briefe vom 25.4.1888, Brief vom 20.4.1888, Brief vom 14.12.1885, 28.8.1884, Brief vom 24.2.1883, Brief vom 10.1.1880, Brief vom 11.12.1878, »... votre remarquable travail sur les sculpteurs florentines de la seconde moitié de XVe siècle.«

⁴²⁶ Courajod Briefe, Brief vom 11.2.1880, »Mais vous savez que je ne jouis [...] à Paris de la même autorité que vous à Berlin.«

überliefert.⁴²⁷ Über den Kontakt zwischen Theodor von Frimmel und Wilhelm von Bode ist wenig bekannt, da Wilhelm von Bode diesen in seiner Autobiographie nicht erwähnt. Da sowohl Theodor von Frimmel als auch Wilhelm von Bode viele Kunstreisen unternahmen, ist es denkbar, dass beide sich bei einer dieser Gelegenheiten kennenlernten. Laut Nachlassinventar im Zentralarchiv der Staatlichen Museen Berlin vermerkte Bode in seinen Reisetagebüchern mehrere Aufenthalte in Wien, beginnend mit seinem Studium 1870/71.⁴²⁸ Dieser erste längere Aufenthalt Wilhelm von Bodes in Wien erfolgte zum Abschluss seines Kunstgeschichte-Studiums. Bode wurde von Heinrich Gustav Hotho (*1802 Berlin – †1873 ebd.), dem Leiter des Berliner Kupferstichkabinetts, während seines Studiums zu einem Wechsel von Berlin nach Wien ermutigt. Hotho, der laut Elisabeth Ziemer einer der wichtigsten Mentoren des jungen Wilhelm von Bode war,⁴²⁹ beschäftigte sich in auf dessen Rat hin in Wien mit niederländischer Malerei, wozu er Vorlesungen bei Rudolf Eitelberger (*1817 Olmütz – †1885 Wien) hörte. Weiterhin lernte Wilhelm von Bode während seines Studienaufenthalts Moritz Thausing (*1838 Tschischkowitz – †1884 Leitmeritz) sowie dessen Schüler Franz Wickhoff (*1853 Steyr – †1909 Oberösterreich) kennen. Letzterer war ein Anhänger der stilkritischen Methode Giovanni Morellis, die er zudem auf die Betrachtung von Skulpturen übertrug.⁴³⁰ Wickhoff wirkte auch als Berater des Fürsten von Liechtenstein,⁴³¹ es ist also denkbar, dass der Kontakt zwischen Bode und Frimmel im Umkreis der verschiedenen Forscherpersönlichkeiten der Wiener Schule der Kunstgeschichte geknüpft wurde. Allerdings konnten Wilhelm von Bodes Tagebücher und Reisenotizen für diese Arbeit nicht direkt ausgewertet werden. Theodor von Frimmels Nachlass befindet sich im Archiv des Beethoven-Hauses in Bonn. Darin sind allerdings keine Briefe Wilhelm

⁴²⁷ Schmidt-Görges 1961.

⁴²⁸ Künzel 1995, S. 14, Nr. 27 und 28. Außerdem 22.7.-30.7.1876, Juni 1880, 21.4.1882, 1887, 15.12.-17.12.1888, 1.4.-5.4.1889, 1892, s. S. 16, Nr. 56, S. 17, Nr. 63, S. 18, Nr.77, 78, 80, 87, 89. Weitere Aufenthalte könnten in den überlieferten Kalendern ab 1890 vermerkt sein, wurden jedoch nicht eingesehen, s. S. 18–22.

⁴²⁹ Ziemer 1994, S. 328-334; Ohlsen 1995, S. 23-25, S. 41;

⁴³⁰ Rosenauer 1993.

⁴³¹ Bode Briefe Liechtenstein, o. D. Notiz/Transkription eines Briefs des Hofrats von Walcher, aus dem hervorgeht, dass Franz Wickhoff als Berater Johann II. bei Erwerbungen fungierte.

von Bodes an Theodor von Frimmel erhalten.⁴³² Auch die Briefwechsel zwischen Wilhelm von Bode und Julius von Schlosser (*1866 Wien - †1938 ebd.), der 1908 »Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance: Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens« veröffentlichte, sind scheinbar nicht erhalten.⁴³³

5.3.3.1 Briefe Theodor von Frimmels an Wilhelm von Bode zwischen 1888 und 1908

Der Briefwechsel von Theodor von Frimmel an Wilhelm von Bode im Zentralarchiv der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz (ZASMPK) datiert ab 1888 bis 1908, also in den Zeitraum nach der Publikation von Frimmels Aufsatz zu Bertoldo di Giovanni.⁴³⁴

Die im Archiv der Staatlichen Museen aufbewahrten Briefe geben Aufschluss darüber, dass Theodor von Frimmel sich auf die Forschungen Wilhelm von Bodes zu Malerei des niederländischen Barock – vor allem zu Rubens und Rembrandt – bezog und ihn mehrfach um eine Einschätzung zur Zuschreibung einzelner Werke bat.⁴³⁵ 1892 hatte Wilhelm von Bode offenbar seinen Galerieführer an Theodor von Frimmel geschickt, in seinem Dankbrief klagte Frimmel seinerseits über die Schwierigkeiten der Neuhängung der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums.⁴³⁶ Der Austausch zwischen Frimmel und Wilhelm von Bode war zum Teil auch praktischer Art, indem er Stoffproben der Wandbespannung aus Wien nach Berlin sandte.⁴³⁷ Darüber hinaus schickte er mehrfach Sonderdrucke und andere Schriften an Wilhelm von Bode.⁴³⁸ Anfang der 1890er Jahre arbeitete Wilhelm von Bode an einer Rembrandt-Monographie,⁴³⁹ an der von Frimmel Anteil nahm, indem er Wilhelm von Bode Gemälde in Wiener und Österreichischen Sammlungen nannte, in einem Fall

⁴³² Freundliche Mitteilung von Frau Friederike Griegat, Beethoven Haus Bonn, am 28.3.2017.

⁴³³ Schmidt 2016, untersuchte die Korrespondenzen Julius von Schlossers, darunter auch die Briefe an Wilhelm von Bode. (freundliche Mitteilung von H. Aurenhammer)

⁴³⁴ Frimmel Briefe.

⁴³⁵ Frimmel Briefe, Brief vom 12.6.1890 und 17.6.1890.

⁴³⁶ Frimmel Briefe, Brief vom 27.1.1892.

⁴³⁷ Frimmel Briefe, Brief vom 25.5.1892, Brief vom 8.7.1892.

⁴³⁸ Frimmel Briefe, Brief vom 18.3.1891, Brief vom 19.9.1891, Brief vom 24.6.1892, Brief vom 1.12.1892, Brief vom 24.10.1893.

⁴³⁹ Bode Rembrandt, auch in französischer und englischer Übersetzung publiziert.

eine Fotografie für Wilhelm von Bode anfertigen ließ und ihm seine Meinung über die Zuschreibung mitteilte.⁴⁴⁰ Die Publikationen, die Frimmel an Bode sandte, sollten auch dem Zweck dienen, Wilhelm von Bode als Fürsprecher von Frimmels für bessere berufliche Positionen zu gewinnen. So im Fall von Frimmels »Kleine Galeriestudien« (1893 – 1901), deren Zusendung an Bode er mit der Bitte verband, ihn für den Posten des Galeriedirektors der Liechtensteinischen Galerie zu empfehlen.⁴⁴¹

⁴⁴⁰ Frimmel Briefe, Briefe vom 8.10.1895, 10.10.1895, 25.10.1895, 24.11.1895.

⁴⁴¹ Frimmel Briefe, Brief vom 24.10.1893.

5.4 Die Arbeitsorganisation Wilhelm von Bodes

Die Korrespondenzen zeigen, dass die Netzwerke durch den Austausch der gegenseitigen Forschungsinteressen gestaltet werden, die bei Wilhelm von Bode äußerst vielfältig angelegt waren. Soweit es die Korrespondenzen widerspiegeln, teilten sein Interesse an Bronzestatuetten vor allem florentinischer Provenienz nicht unbedingt seine Fachkollegen sondern ein Privatsammler, Fürst Johann II. von Liechtenstein, dem es ähnlich wie ihm daran gelegen war, seine Sammlung auszubauen und offenbar nach stilgeschichtlichen Kriterien zu vervollständigen. Der Fürst und Wilhelm von Bode verfolgten dabei eine vergleichbare Strategie bei der Ordnung seiner Sammlung, die kleinplastische Werke als Sammlerobjekte interessant machte. Wie Wilhelm von Bode kombinierte auch Johann II. in seinen Sammlungsräumen kleinplastische Objekte mit Gemälden. Dies entsprach zum einen der liechtensteinischen Sammlungstradition, zum anderen sollte wie in Berlin ein visueller Gesamteindruck von Stilgeschichte vermittelt werden. Am Vergleich mit der Sammlung Liechtenstein wird hier einmal mehr deutlich, daß Wilhelm von Bode mit seinem so genannten Konzept der »Stilräume« in der Berliner Sammlung eine Transformation der Raumkonzeption des Rokoko erreichte.

Sowohl für Theodor von Frimmel als auch für Louis Courajod, die beide Sammlungen administrierten, in denen bedeutende Werke der italienischen Renaissance präsentiert wurden, erscheinen im Austausch mit Wilhelm von Bode jedoch andere Themen im Fokus: Bodes Forschungen zu Porträtbüsten der Renaissance beziehungsweise zu Rembrandt. In beiden Fällen steht jedoch der wissenschaftliche Austausch ebenfalls in einem engen Zusammenhang mit Werken im Kunsthandel, Erwerbungen und Zuschreibungen. Zusammengefasst steht im Mittelpunkt der Arbeitsorganisation Wilhelm von Bodes das Sammeln von

Kunstwerken und der gemeinsame Austausch darüber, was als Kern seiner Forschung anzusehen ist.

Wilhelm von Bodes Forschung zu Donatello und Donatello-Schülern, vor allem Bertoldo di Giovanni, ist ebenfalls eng mit dem italienischen Kunsthandel verwoben. Die Zuschreibung von Bertoldos Schildhalter in der Liechtensteinischen Sammlung, der um 1880 erworben wurde, lieferte offenbar Stefano Bardini (*1836 Pieve Santo Stefano – †1922 Florenz). Die Erwerbung dieser Figur sowie die Verbindung Wilhelm von Bodes zum florentinischen Kunsthandel erscheint damit als der eigentliche initiale Moment, der zu einer weiteren Erforschung der Werke Bertoldo di Giovanni führte. Die Zuschreibung der Bellerophon-Gruppe in Wien, die durch Courajod 1883 bzw. durch Theodor von Frimmel 1887 publiziert wurde, ist demnach als ein bedeutender Beitrag, jedoch nicht als Neubeginn dieser Forschung anzusehen.

6 Die »Stilräume« als Räume des Geschmacks und der Wissensvermittlung zwischen 1880 und 1904

Wie im vorherigen Kapitel dargestellt, formulierte Bode 1883 das Konzept der so genannten »Stilräume« im Kontext einer neuen Leitidee der Berliner Kunstsammlung. Mit verschiedenen Ausstellungen von Werken aus Privatbesitz begann er, diesen Reformgedanken Gestalt zu geben. (s. Abschnitt 4.4) Der Begriff des »Stil-« oder »Epochenraums« geht auf Thomas W. Gaethgens zurück.⁴⁴² Das Prinzip der Präsentation der Kunstwerke in den »Stilräumen« zeichnete sich dadurch aus, dass einzelne Kunstwerke durch die Zusammenstellung in Ensembles geordnet und hervorgehoben wurden. Die Museumsräume nahmen auf ein historisches Interieur Bezug, ohne dieses jedoch exakt zu rekonstruieren. Für die Räume eines staatlichen Museums, das sowohl national als auch international Geltung beanspruchte, stellte die Darstellung der Sammlungsobjekte in Form privat anmutender Kabinette eine Neuheit dar.⁴⁴³

Wilhelm von Bodes Werk- und Raumbeschreibungen des Ausstellungskatalogs von 1883 vermitteln, dass die Interieurs der Leihgeber der Ausstellung in den Kabinetten nachgestellt wurden. Die Stilräume lassen sich daher zunächst als eine Transformation eines privaten Sammlerinterieurs in ein Ausstellungskabinett begreifen.⁴⁴⁴ Das Vorbild für das historistische Sammlerinterieur in Berlin stellten repräsentative französische Privatsammlungen des Second Empire dar, wie auch die einflussreichsten Berliner Privatsammler Beziehungen nach Frankreich pflegten.⁴⁴⁵ (s. Abschnitt 5.2) Auch in den verschiedenen Untersuchungen zur Geschichte der Berliner Gemälde- und Skulpturensammlung des Kaiser-Friedrich-Museums wird übereinstimmend darauf hingewiesen, dass die »Stilräume« für die Besucher eine

⁴⁴² Gaethgens 1992, S. 58–60, S. 60. »Der Stil einer Epoche bildete die kategoriale Einheit, die das Bodesche Ausstellungskonzept kennzeichnete. Es wäre daher sehr viel besser, von »Stilräumen« als von »Epochenräumen« zu sprechen.«.

⁴⁴³ Paul 1993, S. 47; Krahn 1995c, S. 42–43.

⁴⁴⁴ Bode/Dohme 1883, S. 130–131.

⁴⁴⁵ Krahn 1995c, S. 39; Kuhrau 2005, S. 32–36.

Parallele zu repräsentativen historistischen Interieurs bildeten, die teilweise mit Kunstwerken ausgestattet waren. So waren großbürgerliche Wohnungen und Häuser häufig mit einem »Renaissance-« und einem »Rokokozimmer« ausgestattet. Zusammen mit dem Sammlungsschwerpunkt »Renaissance« vermittelte diese symbolische Ordnung der Kunstwerke eine Bindung der großbürgerlichen Sammler als Mäzene des Museums.⁴⁴⁶

Über das historistische Sammlerkabinett hinaus assoziierten Wilhelm von Bode und Richard Dohme die Stilräume mit der die Tribuna in den Uffizien. (s. Abb. 44) Als Begründung führten Bode und Dohme an, dass diese Raumanordnung eine konzentrierte Präsentation der wichtigsten Schulen ermöglichte,⁴⁴⁷ und auf diese Weise die Leitidee der Sammlung veranschaulichte. Darüber hinaus vermittelt diese Assoziation der Berliner Sammlungsräume mit einem der ersten öffentlichen Ausstellungsräume der Frühen Neuzeit, dass die Präsentation der Sammlungen zugleich eine hohe repräsentative Wirkung entfalten sollte. Weiterhin beschrieb Wilhelm von Bode zu Beginn der 1890er Jahre die Präsentation der Berliner Sammlung in den »Stilräumen« als ein Mittel zur Lenkung des Betrachters sowie als Möglichkeit einer pointierten Darstellung des historischen Kontexts zu den Schlüsselwerken der Sammlung.⁴⁴⁸ Diese Darstellung des Präsentationskonzepts bestätigte er später auch in seiner Autobiographie.⁴⁴⁹ Ein Vergleich von Wilhelm von

⁴⁴⁶ Brönnner 1987, S. 37; Sonnabend 1990, S. 24–27; Gaethgens 1992, S. 16, »Vielmehr ordnete sich das Sammeln in die Geschichte der Wohnausstattung ein. (...) Sammeln im Deutschen Kaiserreich bedeutete daher sowohl das Besitzenwollen des ›Originals‹ als auch dessen ›historische‹ Einbindung in die eigene Kultur.«; Paul 1993, S. 58; Baker 1996; Kuhrau 1998, S. 53–55; Kuhrau 2005, S. 18–24; Wolff-Thomsen 2006, S. 173–184 und S. 193–201, zu den Beziehungen Wilhelm von Bodes zum Kunsthandel.

⁴⁴⁷ Bode/Dohme 1883, S. 121, »Das oben angedeutete Prinzip der möglichst künstlerischen und günstigen Aufstellung von Kunstwerken schein sich auf unseren modernen Ausstellungen immer mehr Bahn zu brechen. (...) Natürlich ist es nicht möglich, alle unsere Kunstwerke unserer Museen so aufzustellen; aber es kann doch mit den besten geschehen, so dass mehrere Säle nach Art der ›Tribuna‹ für die einzelnen Hauptschulen entstünden.«

⁴⁴⁸ Bode 1891b, S. 511–512.

⁴⁴⁹ Bode 1997, über die Einrichtung der Sammlungsräume als »Stilräume«, S. 300–301, »Für die Ausstattung der Sammlungsräume hatten wir uns einen besonderen Fonds bewilligen lassen. Wir wollten vermeiden, daß durch moderne Dekoration der Eindruck gestört würde und suchten daher durch alte dekorative Möbel, Gobelins, Wappen, einzelne alte Portale, Decken und Kamine aus der Zeit der Kunstwerke, die für die Räume bestimmt waren, diesen eine zeit- und ortsgemäße Ausstattung zu geben. Wir wollten keineswegs das Vorbild einiger Kunstgewerbemuseen nachahmen (wie des mustergültigen Schweizer Landesmuseums in Zürich), die in einer Folge alter Zimmer das Kunstgewerbe als Ausstattung der Umgebung möglichst vollständig und getreu zur Anschauung zu bringen suchen, sondern wir gedachten durch solche monumentalen Ausstattungsstücke die Kunstwerke in eine zeitgemäße Umgebung zu stellen, die ihre Wirkung erhöhen und der ursprünglichen Absicht möglichst entsprechen sollte. Wäre man bis zu Nachahmung von alten Zimmern gegangen, wo würde man die monumentale Wirkung der Kunstwerke beeinträchtigt, Charakter und Bedeutung der Museen geschädigt haben. Wenn das Kaiser-Friedrich-Museum sowohl durch seine besonders unglückliche Lage und seinen Bauplatz wie teilweise auch durch überreiche, künstlerisch verfehlt

Bodes Museumsführer »Die Italienische Plastik« (EA 1891) mit Jacob Burckhardts Manuskript zur Kulturgeschichte der Renaissanceskulptur zeigte weiterhin, dass die symbolische Ordnung der »Stilräume« von Burckhardts »Kunstgeschichte nach Aufgaben« angeregt wurde.⁴⁵⁰

Die Stilräume, die innerhalb von Wilhelm von Bodes Sammlungsstrategie das Prinzip der symbolischen Ordnung bilden, visualisieren einerseits die historische Theorie der ästhetischen Anschauung Jacob Burckhardts. Indem die Raumordnung einen historischen Kontext vorgibt, gelten diese als ein Medium der Wissensvermittlung. Übernommen von Jacob Burckhardt ist in diesen die Betrachtung der Kontur als ein »führendes Prinzip« einer individuellen Kunstbetrachtung.⁴⁵¹ Andererseits bieten die Stilräume dem Besucher eine Möglichkeit der Identifikation durch die private Wirkung eines Interieurs, dessen Zusammenstellung jedoch auf einen repräsentativen Zweck verweist. In dieser Widersprüchlichkeit – Privatheit und Repräsentation, Wissensvermittlung über die Identifikation mit historischen Kontexten wie der Renaissance – erweisen sich die Stilräume als ein Medium, dessen Botschaften mehrdeutig verstanden werden konnten. Eine Assoziation an Burckhardts »Geschichtsbild«, das er ausgehend von dem mehrdeutigen Begriff des »Pinax«, dem Schreibbrett der Muse Clio entwickelte, beschrieb die Forderung in der Geschichtsschreibung des 19. Jahrhundert nach einer ästhetischen wie narrativen Darstellung.⁴⁵²

Im folgenden soll die Aufstellung der Bronzestatuetten in den von Wilhelm von Bodes konzipierten Stilräumen ausgehend von diesen verschiedenen Lesarten

Innenarchitektur keinen voll befriedigenden Eindruck macht, so haben wir wenigstens durch diese Ausstattung und durch die Anordnung der Kunstwerke nach Möglichkeit nicht nur die Werke selbst, sondern auch die Räume zu günstiger Wirkung zu bringen gesucht.«

⁴⁵⁰ Bode 1891a, erste Auflage von »Die italienische Plastik«; Bode 1893, S. 123, 125, 129, in der zweiten Auflage beschrieb Bode auch die neu erworbenen Bronzestatuetten der Sammlung und bildete einen Teil darin ab; Krahn 1992, S. 106 und S. 114–117; Seidel 1999a, S. 72–89; JBW 16, S. 118–120.

⁴⁵¹ Tauber 2000, S. 109–110.

⁴⁵² Schütte 2004, S. 12–61, S. 60, »Ästhetisches und narratives Denken bildeten in dem Dreischritt Aufklärungshistorie – Idealistische Geschichtsschreibung – Historismus den zentralen Fokus. Auf der Suche nach dem Ästhetischen und Narrativen innerhalb der Geschichtsdarstellungen hat sich gezeigt, dass beides tief in die geschichtlichen Texte hineinreicht ... Das Ergebnis erstaunt: es gibt zwischen der Geschichtswissenschaft und der Textwissenschaft nicht nur Strukturhomologien, die die Erträge eines wissenschaftlichen Bereichs auf den anderen übertragen lassen, sondern die Texte der Historiker formulieren auch subtil eine Theorie des erzählerischen Textes. Clio, die Muse der Geschichte, ist Kalliope, Muse der Dichtkunst.«

betrachtet werden. Dies soll es erleichtern, Wilhelm von Bodes Theorie und Methode einer Stilgeschichte der Renaissancestatuetten besser zu beschreiben.

6.1 Bronzestatuetten als Erinnerungsbilder bei

Jacob Burckhardt

»Mit der einseitigen Herrschaft des Motives sowohl bei den Künstlern selbst als in der Werthschätzung der Kenner hängt auch zusammen die im XVI. Jahrhundert mehr überhand nehmende Kleinsculptur, hauptsächlich in Erz, welche bald in den Sammlungen eine wichtige Stelle einnimmt. Sie hat freilich noch andere Ursachen ihres Daseins: den Wunsch berühmte Antiken wenigstens in verkleinerter Nachbildung zu besitzen; die Nachahmung kleiner antiker Bronzen zum Theil mit der Absicht auf Täuschung; das allgemeine monumentale Verlangen welches sich mit einem kleinen Symbol des Großen, aber mindestens in demselben Stoffe, begnügen muß. Die Hauptsache war aber doch wohl daß die Statuette, ja die ganz kleine Figurine gerade das Motiv vollständig wiedergab.«⁴⁵³

Jacob Burckhardt skizzierte als erster die Funktion der Statuetten, die sich mit einem »bürgerlich-autonomen«⁴⁵⁴ Kunstverständnis vereinbaren ließ und so die Ästhetik der Statuetten wertschätzen konnte.

In seinem zu Beginn der 1860 Jahre verfassten,⁴⁵⁵ jedoch unveröffentlichten Manuskript zur »Sculptur der Renaissance« begründete Burckhardt in Abschnitt §254 *Die Kleinsculptur*, dass die Verbreitung von Bronzestatuetten in der Frühen Neuzeit motiviert wurde durch die »Herrschaft des Motives« sowie durch die Rezeption antiker Skulptur. Die Bronzestatuetten wurden als Fälschungen antiker Kleinplastiken oder als Repliken antiker Großplastiken angefertigt.⁴⁵⁶ Die wichtigste Eigenschaft der Statuetten ist ihre Bildlichkeit. Neben einer rein dekorativen Funktion und Tradierung bekannter Motive können die kleinplastischen Antikenrepliken das großplastische antike Vorbild vollständig wiedergeben und dienen damit als ein »Symbol des Großen«, die den Wunsch des Betrachters nach der (ständigen) Anschauung des eigentlich monumentalen Werks verkörpern. Burckhardts Interpretation der

⁴⁵³ JBW 16, S. 118.

⁴⁵⁴ Hinz 1972, S. 173–177; Tauber 2000, S. 109–110.

⁴⁵⁵ Seidel 1999a, S. 78.

⁴⁵⁶ JBW 16, S. 118, »... das allgemeine monumentale Verlangen welches sich mit einem kleinen Symbol des Großen, aber mindestens in demselben Stoffe, begnügen muß. Die Hauptsache war aber doch wohl daß die Statuette, ja die ganz kleine Figurine gerade das Motiv vollständig wiedergab.«

neuzeitlichen Statuetten geht von der Kenntnis und Rezeption antiker Groß- und Kleinplastiken in Bronze in der Renaissance aus. Es ist denkbar, dass Burckhardt sein Wissen dazu aus Künstlertraktaten der Renaissance bezog, die er auch für den »Cicerone« rezipiert hatte.⁴⁵⁷

Jacob Burckhardts These über die »*Herrschaft des Motivs*« und der Bezeichnung der Statuetten als »*kleinem Symbol des Großen*«, das zu Anschauungs- oder Bildungszwecken eine antike Großplastik im Kleinformat wiedergibt, steht im Gegensatz zu früheren Bezeichnungen der Statuetten, wie beispielweise zum Inventar der Sammlung de France in Wien (1781). Darin werden die Statuetten, wie Bertoldos Bellerophon-Pegasus-Gruppe als »Signorum«, also als »Zeichen«, beschrieben.⁴⁵⁸ Dies verweist auf ihre Deutung als allegorische Darstellungen, wobei der Betrachter ausgehend von der Form des Bildes (bzw. der Statuette) historische oder mythologische Bezüge erinnern muß. Burckhardts »Ästhetik der Anschauung« verweist damit auf den goethezeitlichen Symbolbegriff, an den auch die deutsche Romantik anknüpfte.⁴⁵⁹

Im »Deutschen Wörterbuch« (1854 – 1961) von Jacob und Wilhelm Grimm, das die Historie und Etymologie von Begriffen beschreibt, wird »Symbol« als »kennzeichen, wahrzeichen, sinnbild«⁴⁶⁰ bezeichnet. Im Verständnis der Zeit ist laut Campe »... *im Symbol die bildliche Darstellung Grundlage für die Exemplifikation des Begriffs oder sie greift als unmittelbare Vergegenwärtigung über das begrifflich zu Explizierende hinaus*«. ⁴⁶¹ Durch die Beschreibung der Statuetten als Symbole wird ihr Stellenwert als Bilder betont, die als eine historische Quelle für die frühneuzeitliche Antikenrezeption angesehen werden können. Im Gegensatz zur Allegorie verweisen die Statuetten nur auf die ästhetischen Formen und Inhalte ihres Vorbilds und bilden keine Bezüge auf andere Inhalte aus. Über den Symbolbegriff

⁴⁵⁷ JBW 2, S. 569–581 (Quellen Burckhardts für den »Cicerone«).

⁴⁵⁸ Martini 1781, S. 81, Bd. I, Kat. Nr. 701; Draper 1992, S. 177.

⁴⁵⁹ Tauber 2000, S. 97–98; Campe 2001, S. 604.

⁴⁶⁰ DWB, Bd.20, Sp.1377–1385, online verfügbar unter <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=symbol>, zuletzt abgerufen am 27.09.2017.

⁴⁶¹ Campe 2001, S. 604.

wird sowohl die Funktion der Statuetten erklärt als auch der historische Begründungszusammenhang für die Anfertigung von kleinplastischen Repliken gefunden. Ausgehend von diesem Symbolbegriff haben die Bronzestatuetten bei Burckhardt eine Speicherfunktion, die die Erinnerung an das Vorbild (das Original) beim Betrachter aktivierten. Die Bronzestatuetten als Repliken können damit als »Erinnerungsbilder« bezeichnet werden.⁴⁶² Das »Erinnerungsbild« meint die Erinnerung an Gesehenes, das wieder hervorgerufen werden kann. Das Gesehene wird durch künstlerische Umsetzung oder ein kennerschaftliches Urteil reproduziert. Offen bleibt, wie genau sich die Erinnerung an ein spezifisches Bild bewahren lässt.⁴⁶³ Die Funktion der Statuetten als »Speicher« und Erinnerung an die antike Großplastik erscheint zudem durch das Material Bronze, das Vervielfältigung erlaubt sowie durch die Wiedergabe der vollständigen Form gegeben.

6.1.1 Die »Aufgabe« der Renaissancestatuetten in weiteren Schriften Burckhardts

Aufgrund der zeitlichen Nähe von Burckhardts Manuskript, das zu Beginn der 1860er Jahre datiert wird,⁴⁶⁴ bietet Burckhardts »Cicerone« (1855) Anhaltspunkte, die eine Parallelität erkennen lassen. Obwohl im Kapitel zur Skulpturgeschichte Burckhardt den Schwerpunkt auf der Entwicklung der Großplastik vom 15. bis zum 17. Jahrhundert legte und die verschiedenen Aufgaben der Skulptur beschreibt,⁴⁶⁵ stellt er dennoch vereinzelt Kleinplastiken vor, so beispielsweise die Werke Giovanni da Bolognas. In Burckhardts Werkbeschreibungen fließen unterschiedliche Wertungen ein: Realismus, Antikenrezeption, Kontur und die Anpassung an die Aufgabe – die er bei den Statuetten darin sieht, eine dekorative Wirkung zu erzielen.⁴⁶⁶ Die »Herrschaft

⁴⁶² Bredekamp 2010, S. 283, »Ein weiteres Element der aktiven Form des Kunstwerks liegt darin, daß sie als Erinnerungsbild durch die verschiedensten Medien zu dringen versteht«.

⁴⁶³ Friedländer 1946, S. 13–15; Kauffmann 1993, S. 34–35.

⁴⁶⁴ Seidel 1999a, S. 78.

⁴⁶⁵ JBW 2, S. 469, »Mit dem XV. Jahrhundert erwacht in der Sculptur derselbe Trieb wie in der Malerei (...) die äussere Erscheinung der Dinge allseitig darzustellen, der 'Realismus'. Auch die Sculptur glaubt in dem Einzelnen, Vielen, Wirklichen eine neue Welt von Aufgaben und Anregungen gefunden zu haben.«

⁴⁶⁶ JBW 2, S. 543, »Die sechs kleinen Bronzestatuen von Göttern und Göttinnen in den Uffizien (I. Zimmer d. Br.) scheinen nur um des Balancirens, um der künstlichen Wendung willen vorhanden zu sein; dagegen ist der durch die Luft springend gedachte »Mercur« (mit dem einen Fuss auf einem - ehernen - Windstoss ruhend) eine ganz ganz vortreffliche Arbeit, die an schöner, lebensvoller Bildung alles Übrige von Gio. da Bol. weit übertrifft und von allen

des Motivs« als Aufgabe von Skulptur wird im »Cicerone« (1855) jedoch nicht thematisiert. Burckhardt kommt es darauf an, im zeitlichen Gerüst von Antike und Renaissance die Stilentwicklung (Umsetzung des Realismus gegenüber mittelalterlichem Naturalismus) anhand der wichtigsten Künstler und ihrer Schulen zu beschreiben und dadurch wahrnehmbar zu vermitteln. Stil- bzw. Entwicklung von Skulptur im Großen und Ganzen wird durch die »Aufgaben« vorangetrieben, wie beispielsweise das Auftreten frei stehender Skulpturen, der Wiedergabe mythologischer oder allegorische Inhalte oder der Vermittlung des Kontraposts. Die »*fehlende innere Nothwendigkeit*« und das »*ästhetische Belieben*« das zur profanen Skulpturenproduktion des 16. Jahrhunderts führt, äußert sich nach Burckhardts Auffassung in der Darstellung von Allegorien.⁴⁶⁷

In den zwischen 1892 und 1894 verfassten »Randglossen zur Sculptur der Renaissance« widmete sich Jacob Burckhardt den verschiedenen »Aufgaben« der Skulptur der Renaissance. Die verschiedenen Aspekte, die Burckhardt in den früheren Schriften den Kleinbronzen zugeschrieben hatte, bilden hier eigene Themenfelder. So widmet er dem Material Bronze und der Antikenrezeption einen eigenen Abschnitt. Die Aufgabe der Antikenrezeption belegt er anhand zahlreicher historischer Beispiele, vor allem unter dem Aspekt des Wettstreits mit der Antike und der Naturnachahmung.⁴⁶⁸ Darunter beschreibt Burckhardt vor allem die paduanischen Kleinbronzen, diese führt er mit der Rezeption antiker römischer Sarkophage zusammen.⁴⁶⁹ Auch die Antikenfälschung und Antikenrestaurierungen sowie

Bronzen des XVI. Jahrh. der Antike am nächsten kömmt.«; S. 546, »Giovanni ist besonders interessant in einzelnen decorativen Sculptursachen. Seit dem Absterben der echten Renaissanceverzierung war ein Ersatz des Vegetabilischen und Architectonischen durch »Masken, Fratzen, Monstra« etc. eingetreten, und diese hat Keiner so trefflich gebildet als er.«.

⁴⁶⁷ JBW 2, S. 509–510, S. 509, »Die unsichtbaren Schranken, welche zunächst die kirchliche Sculptur umgeben und ihr nie gestatten, das zu werden, was die griechische Tempelsculptur war, sind schon oben mehrfach angedeutet worden. An ihre Seite trat jetzt allerdings eine profane und eine nur halbkirchliche allegorische Sculptur, allein dieser fehlte die innere Nothwendigkeit, sie war und blieb ein ästhetisches Belieben der Gebildeten jener Zeit, nicht eine nothwendig Äusserung eines allverbreiteten mythologischen Bewusstseins. Dafür wird die Sculptur im XVI. Jahrh. eine »freiere« Kunst als sie je gewesen war.(...) Dieser bisher immer noch mehr oder weniger bindende Zusammenhang mit der Architektur nimmt jetzt einen ganz andern Charakter an; die beiden Künste brauchen einander fortwährend, allein die Sculptur ist nicht mehr das Kind vom Hause, sondern sie scheint bei der Architektur zur Miethe zu wohnen; man überlässt ihr Nischen und Balustraden, damit mag sie anfangen, was sie will, wenn sie nur die Baulinien nicht auffallend stört.«.

⁴⁶⁸ JBW 16, S. 456.

⁴⁶⁹ JBW 16, S. 473.

Darstellung von Abgüssen als »Speichermedien« handelt er ab.⁴⁷⁰ Der Aspekt der vollständigen Wiedergabe eines Motivs durch Skulptur sowie das Stichwort von der »Herrschaft des Motivs«, die in seinem Manuskript noch die Begründung für die Beliebtheit der Bronzestatuetten lieferten, führt er in den »Randglossen« ebenfalls in Bezug auf Großplastiken mit historischen Beispielen aus. Die Überlieferung eines vollständigen Motivs durch das Medium Skulptur lässt enge Bezüge zur Entstehung der freistehenden Figur zu, die Burckhardt als einen Markstein der Skulptur der Renaissance beschreibt. Neben öffentlichen Plätzen werden diese zum »individuellen Genuss« von Auftraggebern und Sammlern zur Dekoration privater Räume beauftragt. Als Klimax stellt er dabei den »David« Michelangelos vor, wie überhaupt die Monumentalität und ästhetische Autonomie der Werke Michelangelos für Burckhardt die Blüte der Renaissanceskulptur darstellt.⁴⁷¹ Das Schlagwort von der »Herrschaft des Motivs« präzierte Burckhardt weiterhin in einem eigenen Abschnitt, wobei er auf die Darstellung des Kontraposts Bezug nahm. Bereits in seiner »*Griechischen Culturgeschichte*« beschäftigte sich Burckhardt mit Motiven und Typen, die konstant tradiert werden. Wie Siebert feststellte, kam es Burckhardt darauf an, analog zur kulturgeschichtlichen Untersuchung von Denkweisen und Anschauungen, Bleibendes festzuhalten. Damit stellte Burckhardts Vorgehen einen Versuch dar, die griechische Skulptur der Antike allein aufgrund der an Abgüssen und Kopien überlieferten Charakteristiken einzuschätzen.⁴⁷² In seinen »Randglossen« beschreibt Burckhardt die »Herrschaft des Motivs« vor dem Hintergrund der Idealität der Kunst. Während einerseits die Fresken der Sixtinischen Kapelle seiner Meinung nach zahlreiche Impulse für die Gestaltung idealer Figuren vermittelte, wurde die Darstellung des Kontraposts ausgehend vom Antikenstudium ein weiteres Mittel um eine Verlebendigung von Figuren durch die Vermeidung von Symmetrien zu erreichen. Burckhardt kritisierte jedoch, dass dadurch die Harmonie von Ikonographie und Form

⁴⁷⁰ JBW 16, S. 474–478 (Antikenfälschungen und –restaurierungen), S. 479–481 (großplastische Abgüsse und Repliken von antiken Werken), S. 487 (Naturabgüsse).

⁴⁷¹ JBW 16, 516–519.

⁴⁷² Siebert 1991, S. 19, S. 188–189.

gestört wurde, indem Skulpturen eine »durch die Aufgabe nicht gerechtfertigte Stellung [gemeint ist die Pose, Anm.]« erhielten.⁴⁷³

6.1.2 Die Statuetten als historische Speichermedien

Burckhardts Beschreibung der »Aufgabe« der Statuetten als Symbole oder Erinnerungsbilder, die einen Platz in der Antikenrezeption oder -fälschung einnehmen beziehungsweise einzelne Motive wie den Kontrapost wiedergeben, bedeutete, dass das Material Bronze neben der Reproduktion von (antiken) Formen und Motiven weitere ästhetische Merkmale als »Optisch-Unbewusstes« transportiert und so neue Räume des Wissens erschließt.⁴⁷⁴ Burckhardt zog aus dieser Beobachtung Schlüsse über die Kunst- bzw. Antikenrezeption durch Künstler, Sammler und Wissenschaftler der Frühen Neuzeit. Indem die »Aufgabe« des Kunstwerks durch das Verhalten des Individuums der Frühen Neuzeit begründet wird, bildet diese eine Schnittmenge zwischen Burckhardts Geschichtsverständnis und seinem Kunstbegriff. Christine Tauber stellt in ihrer Untersuchung zum »Cicerone« fest, dass das Kunstwerk selbst als historische Quelle für Burckhardt vernachlässigbar ist, da er Kunstbetrachtung und Geschichtsbild voneinander trennt. Das verbindende Element zwischen beiden ist laut Tauber die Erinnerung an vergangene Kulturbilder.⁴⁷⁵ Dies begründet sich unter anderem im Stilpluralismus der Kunst der Frühen Neuzeit.⁴⁷⁶ Kunstwerke, die Geschichte mit Hilfe der Allegorie darstellten, wie die deutsche Geschichtsmalerei der Romantik, wurde von Burckhardt jedoch gerade deswegen abgelehnt.⁴⁷⁷ Die Bronzestatuetten erfüllten ihre doppelte Funktion – historischer Beleg eines Kulturbildes und dekorativ-ästhetisches Kunstwerk zu sein, besser, gerade weil ihre »Aufgabe« sich in der ästhetischen Form und dem Material Bronze ausdrückte.⁴⁷⁸

Aus der Ästhetik der Werke leitete Burckhardt damit historische Erkenntnisse über das Individuum der Frühen Neuzeit ab. Für die Statuetten sind dies das

⁴⁷³ JBW 16, S. 568–571.

⁴⁷⁴ Rieger 2001, S. 551–552; Benjamin Kunstwerk, S. 498–499.

⁴⁷⁵ Tauber 2000, S. 104–106.

⁴⁷⁶ Siebert 1991, S. 57–58.

⁴⁷⁷ Büttner 2007, S. 19, S. 25–27.

⁴⁷⁸ Tauber 2000, S. 104–106, S. 137.

ästhetische und antiquarische Interesse von Künstlern und Sammlern an der Antike sowie an Idealbildern, die sich in bestimmten Motiven oder Typen ausdrücken. Darüber hinaus verweisen das Material Bronze auf eine Verherrlichung des Dargestellten⁴⁷⁹ sowie die Gestaltung der Statuetten als frei stehende Figuren auf den Kunstgenuß des Betrachters.

Kunst ist damit ein Ausdruck des menschlichen Geistes und bildet subsummiert unter dem Begriff der »Kultur« eine Kraft, die den Verlauf der Geschichte in Wechselwirkung mit Religion und dem Staat bestimmt, wie Siebert und Rösen darstellten. Die Vielfalt der überlieferten historischen Ereignisse ließ sich am besten über die Kultur querschnitthaft schildern. Kultur löst den Gegensatz zwischen Religion und Staat auf, sie treibt Geschichte an, wodurch die Ästhetisierung der Historie bei Burckhardt begründet sei.⁴⁸⁰

»Burckhardt ist also kein Kulturhistoriker in dem Sinne, daß er sich eine Spezialdisziplin der Geschichtswissenschaft als Metier ausgesucht hätte, sondern ... alle Historie muss Kulturgeschichte sein, wenn sie menschliches Handeln als geschichtlichen Sachverhalt in den Blick bekommen will.«⁴⁸¹

Burckhardts Geschichtsverständnis stellte laut Stefan Haas in »Philosophie der Erinnerung. Kategoriale Voraussetzungen einer mnemistischen Geschichtsbetrachtung« (1996) einen Gegensatz zu dem »historischen Bewußtsein« dar, das einen Bezug zur geschichtlich-gesellschaftlichen Lebenswelt der eigenen Gegenwart herstellte und auf den sich der Historismus berief. Die historistische Geschichtsschreibung bezeichnet Haas damit als »Erinnerung«, die »eine Schnittstelle zwischen Wissenschaft und Lebenswelt« und damit als eine Synthese von bürgerlichem Geschichtsbewusstsein und ästhetischer Gegenwartspraxis zu verstehen sei.⁴⁸²

⁴⁷⁹ JBW 16, S. 428–430.

⁴⁸⁰ Siebert 1991, S. 37–39, S. 117–119, S. 123–127; Rösen 1993, S. 293–294, S. 309–312.

⁴⁸¹ Rösen 1993, S. 312.

⁴⁸² Haas 1996, S. 32–35.

Dass Burckhardt beabsichtigte, eine Geschichte der Renaissance zu verfassen, eine Epoche, die um 1850 noch nicht wissenschaftlich erforscht war, wird in der Burckhardt-Forschung als eine Reaktion auf die Revolution von 1848 in Deutschland gesehen. Neben Burckhardt forschte laut Kauffmann noch Walter Pater in England zur Kunst und Geschichte der Frühen Neuzeit, der sich allerdings unter dem Eindruck der Prä-Raffaeliten auf die Kunst des Quattrocento konzentrierte.⁴⁸³ Für Rösen stellt Burckhardts Beschäftigung mit Kunst- und Kulturgeschichte der Renaissance eine Flucht vor der politischen Realität nach der Revolution von 1848 und der Diskussion um Deutschland als Nationalstaat dar, Entwicklungen, auf die eine Perspektive historischer Kontinuität, die vom Historismus vertreten wurde, keine Antworten hatte.⁴⁸⁴ Die Kulturgeschichte Burckhardts ist nach Rösens folgendermaßen charakterisiert:

»Die Geschichts Europas vom Altertum bis zur Neuzeit wird als Selbstdarstellung des menschlichen Geistes in kulturellen Schöpfungen erinnert. Der Bildungsanspruch dieser Historiographie besteht darin, daß sie sich selbst als aktuellen Vollzug des kulturschöpferischen okzidentalen Geistes begründet: Burckhardt versteht seine Vergegenwärtigung der europäischen Kultur im Augenblick ihres drohenden Verlustes als Leistung eines an der Verwirklichung freier Subjektivität ausgerichteten reflexiven Selbstverständnisses seiner Zeit.«⁴⁸⁵

Dabei, so Rösen weiter, wird bei Burckhardt an der Antike orientierte ästhetischen Bildung der Renaissance zu einer kulturelnerneuernden Kraft. Der Gegensatz zwischen der gesellschaftlichen Realität des Bürgertums und seiner ästhetisch konzipierten Vorstellung freier Selbstverwirklichung wird dadurch überbrückt, dass er die Renaissance als eine Epoche der Erneuerung durch Kultur darstellte.⁴⁸⁶ Burckhardt ging in seinen kulturgeschichtlichen Untersuchungen damit laut Rösen der Frage nach, ob im Spiegel der Kulturgeschichte der Renaissance in seiner Gegenwart eine freie, selbstbestimmte Kultur möglich sei und zur Selbstidentifikation des Menschen dienen

⁴⁸³ Gay 1974, S. 149; Kauffmann 1993, S. 36.

⁴⁸⁴ Rösen 1993, S. 279–280.

⁴⁸⁵ Rösen 1993, S. 281–282.

⁴⁸⁶ Rösen 1993, S. 284–286.

könne.⁴⁸⁷ Diese Perspektive auf die Kultur der Renaissance, den Rehberg als »Eigengeschichte« des 19. Jahrhunderts bezeichnet,⁴⁸⁸ war Burckhardts Methode der Erkenntnisvermittlung, die »ästhetische Anschauung«, darauf ausgerichtet, in der Rezeption der italienischen Renaissancekunst zeitliche Differenzen zwischen Gegenwart und Historie aufzuheben. Die zweibändige »Kultur der Renaissance« (1860), die auf den »Cicerone« (1855) folgte, war demnach Teil eines größeren Projekts zur Kunst der Renaissance, sie ist als kulturhistorischer Gegenpart zu den »Notizen zur Kunst der Renaissance« (1862/63) zu begreifen. Jedoch gab Burckhardt das Projekt auf, da offenbar die Verbindung zwischen den »Aufgaben« und der kunsthistorischen Entwicklung sich als unmöglich herausstellte, sodass die »Notizen zur Kunst der Renaissance« (1862/63) nicht publiziert wurden.⁴⁸⁹

6.2 *Ausstellungs- und Sammlungsdesign zwischen 1880 und 1904*

Für Wilhelm von Bodes Präsentation der Renaissancestatuetten in den »Stilräumen« ab 1883 markieren die von Jacob Burckhardt beschriebenen »Aufgaben« der Kleinbronzen die zu vermittelnden Inhalte. In Bezug auf die Kombination mit anderen Sammlungsobjekten im Ausstellungsraum bedeutete dies, dass für den Betrachter zwei unterschiedliche symbolische Ordnungen sichtbar werden konnten: einerseits eine Vergleichbarkeit hinsichtlich des Zeitstils, andererseits eine Platzierung der Statuetten als Raumdekoration, die eine Wiedergabe antiker Formen in den Mittelpunkt rückte. Einen weiteren Aspekt stellt die Vermittlung der historischen Wahrnehmung der Statuetten dar, d. h. was diese ausgehend von ihrer Ästhetik über den Bildungsinteressen der Sammler und den Seh-Genuß verraten. Burckhardts Werkbeschreibungen im »Cicerone« (1855) zeigen, dass er es verstand, diese kulturhistorische Erkenntnis aus der Betrachtung der Werke selbst abzuleiten. Valerie Niemeyer Chini wies darauf hin, dass sich Bode mit

⁴⁸⁷ Rösen 1993, S. 303–305.

⁴⁸⁸ Rehberg 2006, S. XVI–XVII.

⁴⁸⁹ Locher 2007, S. 114–115.

Burckhardt 1889 über die Präsentation nach Stilen oder Aufgaben austauschte.⁴⁹⁰ Daher soll im folgenden Burckhardts Methode der Kunstbetrachtung dargestellt werden, die er als »ästhetische Anschauung« bezeichnete.

6.2.1 Die Ästhetische Anschauung bei Jacob Burckhardt

Anhand der Werkbeschreibungen im »Cicerone« (1855) hat Christiane Tauber Burckhardts Kunstbegriff und seine Methode der Kunstbetrachtung beschrieben, die Burckhardt selbst als eine »Ästhetik der Anschauung« bezeichnete. Die Voraussetzung für »Anschauung«, d. h. von Kunstrezeption und -erkenntnis, bildet dabei nach Burckhardt das geistig-sinnliche Vermögen der Menschen.⁴⁹¹ Die Kunstanschauung selbst dient dabei als ein Mittel zur Erkenntnis des Schönen und der im Kunstwerk bestehender dauerhafter Werte.⁴⁹² Irmgard Siebert führte anhand einer Analyse der »Griechischen Kulturgeschichte« (posthum erschienen 1898 –1902) aus, dass sein Kunstbegriff den Kern seines Anschauungskonzepts bildete und sich eng an die Rezeption der Werke Johann Joachim Winckelmanns anschloß. Jacob Burckhardt vertritt demnach eine empirische Form der Ästhetik, die aus der Wechselwirkung von Kunstwerk und Kunstrezeption entsteht. Das »Schöne« gilt ihm dabei als eine überzeitliche Qualität der Kunst, die von jedem Menschen in jeder Epoche wahrnehmbar ist. Wie bei Winckelmann hängt das Schöne mit einer sittlichen Vorstellung und einem bestimmten Bild vom Menschen zusammen.⁴⁹³ Eine Verbesserung des Menschen über die Erkenntnis des Schönen scheint für Burckhardt daher nur dann erreichbar, wenn die individuelle Kunsterfahrung des Betrachters mit einer gelungenen Kunstanschauung zusammentrifft, wie Tauber aus den Werkbeschreibungen des »Cicerone« interpretiert.⁴⁹⁴ Aus Burckhardt Perspektive boten deshalb bestimmte Epochen, wie die klassische Antike, aufgrund der optimalen Wechselwirkung zwischen dem Allgemeinen und dem Individuum für besonders gute

⁴⁹⁰ Niemeyer Chini 2009, S. 124–125.

⁴⁹¹ Gay 1974, S. 176–178; Dilly 1979, S. 116–121; Tauber 2000, 109–110; Prange 2004, S. 117–118, S. 152–154 und S. 156–159; Locher 2007, S. 113.

⁴⁹² Tauber 2000, S. 100, S. 102, S. 107.

⁴⁹³ Siebert 1991, S. 157–160; Noll 1998, S. 20–25.

⁴⁹⁴ Tauber 2000, S. 97–98.

Bedingungen für die Entwicklung der Kunst. Für Burckhardt stellte die Skulptur die künstlerische Gattung dar, die durch ihre formale Abstraktion das Geistige besonders klar zum Ausdruck brachte. Die »geheimen« Gesetze der Plastik werden nach Burckhardt am vollkommensten in der griechischen Kunst verwirklicht, und zwar sowohl in der Freiskulptur wie im Relief. In der Zusammenfassung von Burckhardts Perspektive auf die Geschichte der griechischen Skulptur der Klassik in seiner »Griechischen Kulturgeschichte«, kann Siebert zeigen, dass Burckhardt die Stilentwicklung in Klassik und Hellenismus ausgehend von künstlerischen Entwicklungen begründete, die wiederum religiöse Veränderungen nach sich zogen. Als Prinzip der Stilveränderung beschrieb er dabei das Prinzip des künstlerischen Wettstreits. Auch die neuzeitlichen Skulpturen bezog Burckhardt auf die antike Tradition. Auch in der Renaissance sah Burckhardt eine der Antike vergleichbaren Ausdruck von Schönheit und Sittlichkeit in der Kunst.⁴⁹⁵ Wohl aus diesem Grund diente Burckhardt im »Cicerone« (1855) vor allem die antike Skulptur als ein Lehr- und Demonstrationsobjekt von Kunstanschauung, wie Christine Tauber darstellte. Seine Anleitung zum individuellen Kunsterleben beinhaltete die vollständige Beschreibung eines Kunstwerks, wobei Burckhardt die Kontur als ein ästhetisches Merkmal von Kunstwerken nutzte. Aufgrund der Wiederkehr identischer Formen sollte dies die Erinnerung und spätere gedankliche Rekonstruktion erleichtern.⁴⁹⁶

Burckhardts Methode der Kunstbetrachtung im »Cicerone« (1855) ist laut Christiane Tauber als eine Verlebendigung des Kunstwerks anzusehen, da in der Betrachtung die historische Distanz durch den Betrachter aufgegeben wird. Burckhardts Ziel von Kunstbetrachtung als ein Eintauchen in das Erleben antiker und frühneuzeitlicher Kunstwerke sei, so Tauber, eine Selbstverortung beim Studium vergangener Kulturen zu erreichen.⁴⁹⁷ Wie in seinen kulturgeschichtlichen Untersuchungen (s. Abschnitt 6.1.2) zielte damit Burckhardt auch in der

⁴⁹⁵ Siebert 1991, S. 177–188; Noll 1998, S. 25–26; Sitt 1998, S. 46–48.

⁴⁹⁶ Tauber 2000, S. 109–110, S. 114–119, S. 121.

⁴⁹⁷ Tauber 2000, S. 122, S. 127.

Kunstabstraktion auf eine Vergegenwärtigung, die offenbar über die Vermittlung kunsthistorischer Inhalte eine Selbstreflexion des Individuums bewirken sollte. Die Interpretation der Statuetten als Speichermedien ästhetischer Einzelformen, die als überzeitliche Elemente des Schönen verstanden werden können, motivieren ein Erkenntnismoment des Betrachters. Zugleich assoziiert die von Burckhardt dargestellte Funktion der Statuetten als Erinnerungsbilder antiker Werke an die Reproduktion von Kunst im 19. Jahrhundert an und wertet diese auf. Obwohl die Statuetten bei Burckhardt weiterhin auf das historische Original verweisen und als Belege von Antikenrezeption gelten, verselbstständigt und aktualisiert sich das Reproduzierte, wie Walter Benjamin in seinen späteren Überlegungen zum Verhältnis von Original und Reproduktion ausführte. Obwohl die Statuetten eher als analoge und nur zum Teil als technische Reproduktionen anzusehen sind, trifft Benjamins Beobachtung, dass die Reproduktion das Original ersetzt, auch auf diese zu. Aufgrund der Mobilität der Werke und ihrer vollständige Wiedergabe des Vorbilds ist festzustellen, dass diese für sich als Werke der Antikenrezeption betrachtet werden können, eine Entwicklung, die Benjamin in Hinsicht auf die Anerkennung des Originals kritisch bewertete.⁴⁹⁸

6.2.2 Die Uffizien-Tribuna als Vorbild der »Stilräume«?

Burckhardts Aussagen zu den Kleinbronzen sowie seine Theorie der Vermittlung ästhetischer Erkenntnis über die Vorstellung, Kunst in der Betrachtung zu verlebendigen, bildete die Grundlage für das Konzept des Renaissancemuseums in der Denkschrift von 1883 sowie den verschiedenen Raumkonzeptionen der Skulpturensammlung zwischen 1870 und 1904. Die Beschreibung der gewünschten Wirkung der Sammlung auf den Betrachter, wie es Wilhelm von Bode und Richard Dohme in der Denkschrift formulierten, lässt Parallelen zu Burckhardts ästhetischer Anschauung erkennen. Eine Präsentation der Werke zielte sowohl auf den Kunstgenuss als auch auf die Bildung des Besuchers ab. Erreicht werden sollte dies

⁴⁹⁸ Benjamin Kunstwerk, S. 475–482.

durch eine schöne und harmonische Anordnung der Kunstwerke zu einem »Gesamtbilde« mit allen künstlerischen Gattungen. Als Ideal einer solchen Sammlungspräsentation nennen die Autoren die Tribuna in den Uffizien.⁴⁹⁹ Die Tribuna, der achteckige Ausstellungsraum im Zentrum der Uffizien, der 1584 bei der Umwandlung von Bernardo Buontalenti eingerichtet wurde, war zunächst eine Art Kunstkammer und Schauraum für die kleinplastische Werke der Medici-Sammlung, die durch eine besondere Ausstattung – perlmuttverkleidete Gewölbe, ein Boden aus Pietra Dura-Mosaik und ein aufwendig geschnitzte Fensterrahmen und -simse versehen worden war. 1677 begann Herzog Cosimo III. die Sammlung neu zu ordnen, dafür ließ er auch die Tribuna neu gestalten, wofür er mehrere bedeutende Antiken – die Venus Medici, den sog. »Schleifer«, die Ringergruppe aus der römischen Sammlung Ferdinando de’ Medicis – nach Florenz bringen ließ und in der Tribuna aufstellte. Die Antiken waren in Rom hoch geschätzte Werke, deren Übersiedlung nach Florenz Aufsehen erregte. Neben diesen Skulpturen versammelte der Herzog weitere hochrangige Werke aus der Sammlung der Uffizien in der Tribuna, als Auswahlkriterium galt allein die künstlerische Qualität und Schönheit. Neben den drei römischen Skulpturen kamen noch der »Tanzende Faun« sowie die »Venus Victrix« und die »Venus Urania« hinzu. Sie waren um einen zentral aufgestellten Pietra-Dura-Tisch herum gruppiert. An den Wänden wurden dreißig ausgewählte Gemälde florentinischer Renaissance-Malerei gezeigt, dazwischen wurden Kleinplastiken präsentiert. Sabine Schulze interpretiert die symbolische Ordnung der Tribuna im 17. Jahrhundert als eine Demonstration idealer Schönheit nach den ästhetischen Kriterien der Zeit, die in der Antikenrezeption wurzelte. Die Auswahl der nachantiken Werke beschreibt sie aus der Perspektive einer politischen Ikonographie, die an die Glanzzeit der Medici-Herrscher im 15. und 16. Jahrhundert und an die von ihnen geförderten Künstler erinnerte.⁵⁰⁰ Auch für Jacob Burckhardt war die Tribuna der Ort, an dem Kunstwerke höchster Schönheit versammelt waren. Christiane Tauber verwies im

⁴⁹⁹ Bode/Dohme 1883, S. 119–121.

⁵⁰⁰ Schulze 1986, S. 112–116.

Kontext ihrer Untersuchung zum »Cicerone« auf eine von Burckhardt verfasste fiktive Anekdote über die Statuen der Tribuna. In »Reisebilder aus dem Süden« (1838) verlebendigen sich bei Vollmond die aufgestellten Skulpturen vor den Augen des Besuchers.⁵⁰¹ Im Kontext der Raumkonzeption des Kaiser-Friedrich-Museums ging Clemens darauf ein, dass die Präsentation der Werke in der Uffizien-Tribuna am Ende des 19. Jahrhunderts neu geordnet worden war.⁵⁰² Im Kontext der »Denkschrift« dürfte die Tribuna daher nicht als ein formales Vorbild für die Stilräume anzusehen sein. Vorbildhaft erscheint die Tribuna in Bezug auf die Leitidee und symbolische Ordnung der dort präsentierten Kunstwerke. Der Museumsraum konnte damit als ein historisch herausragendes Beispiel für die staatliche Kunstförderung und Sammelleidenschaft der Medici gelten und auf diese Weise als eine Metapher für die Museumspräsentation dienen. Im Kontext von Burckhardts Methode der ästhetischen Anschauung lässt sich die Tribuna als eine Metapher verstehen. Für die Vermittlung staatlicher Kulturförderung im Museum diente die Tribuna als ein Denkbild, das die Vermittlung kulturgeschichtliche Zusammenhänge und die Darstellung der Schönheit der Kunst ästhetisch zusammenführte.

6.2.3 Der Begriff »malerisch«

Weiterhin legte Wilhelm von Bode Wert darauf, bei der Präsentation der Werke in der Sammlung eine »malerische« Wirkung zu erzielen, wie er unter anderem in der Einleitung zur Ausstellung von Werken aus Privatbesitz 1898 festhielt.⁵⁰³ Schuster bewertete dieses Streben Bodes nach einem schönen »malerischen« Gesamtbild als eine Verallgemeinerung der einzelnen Stile und Epochen unter dem Diktat des Schönen, die er als eine Form der ästhetischen Erziehung des Betrachters begriff.⁵⁰⁴ Bodes ästhetisches Konzept der Sammlungspräsentation, die er mit dem Begriff

⁵⁰¹ Tauber 2000, S. 122; Burckhardt 1928, S. 135-137, online verfügbar unter: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/reisebilder-aus-dem-suden-9589/3>, zuletzt abgerufen am 27.09.2017.

⁵⁰² Clemens 1904b, S. 22.

⁵⁰³ Bode 1898, S. 2, »Wenn sie in den weitesten Kreisen den allgemeinen Beifall fand, so hat sie dies nicht am wenigsten dem Umstand zu verdanken, daß neben der Malerei und der Sculptur die Kleinkunst und das Handwerk der Renaissance in gleicher Weise herangezogen war und daß die große Zahl der mannigfachen Kunstwerke vorwiegend nach malerisch dekorativen Rücksichten angeordnet wurde.«; Paul 1993, S. 47.

⁵⁰⁴ Schuster 1995, S. 16.

»malerisch« umschreibt, bedeutete jedoch im Gegenteil eine genau komponierten Zusammenstellungen der Werke der Sammlung.

Der Begriff des »Malerischen« im späten 19. Jahrhundert zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist vor allem über Heinrich Wölfflins »Kunstgeschichtliche Grundbegriffe« (1915) als Teil des Begriffspaars »malerisch - linear« bekannt. Wölfflin versuchte dadurch Stilformen und -entwicklungen innerhalb der Renaissance- oder Barockkunst systematisch zu charakterisieren. Er bezeichnete diese Stilmodi »Seheinstellung« beziehungsweise beabsichtigte die Verwendung der einen oder anderen Form auf die Wahrnehmung zurückzuführen.⁵⁰⁵ Max Friedländer beschäftigte sich in »Kunst und Kennerschaft« (1946) ebenfalls mit einer Charakterisierung des »Malerischen«, das er im Gegensatz zum »Zeichnerischen« mit den Attributen organisch, fantasievoll, individuell, weiblich-empfangend, naiv oder sinnlich assoziierte, darüber hinaus beschrieb er das »malerische« als eine »sinnenfreudige« Wahrnehmung von Farben, gegenüber einer strengeren, rationalistischen, »zeichnerischen« Wahrnehmung von Formen.⁵⁰⁶

In der Beschreibung von Skulpturen wird im 19. Jahrhundert der Begriff weiterhin »malerisch« als eine Beschreibung für eine aufgerauhte, unruhige oder auch bossierte Oberfläche eingesetzt. So wurden die Skulpturen Reinhold Begas (*1831 Schöneberg – †1911 ebd.) als »malerisch« bezeichnet, was darüber hinaus als skizzenhaft, unfertig, aber auch als individuell gewertet wurde.⁵⁰⁷ Das »malerische« spielte darüber hinaus im Bronzeguß bei der Anfertigung von Tierskulpturen im 19. Jahrhundert eine Rolle, wobei auch hier darum ging, durch die Modellierung sowie eine zurückgenommene oder unterlassene Kaltarbeit Oberflächenreize zu erzeugen.⁵⁰⁸ Eine Parallele zur der Wirkung einer »malerisch« bewegten bzw. mit einem »rilievo schiaccato« versehenen Oberfläche in der Skulptur des 19. Jahrhunderts findet die

⁵⁰⁵ Möseneder 1993, S. 63–64; Himmelmann 1996a, S. 228–229; Locher 2001, S. 382–384, S. 390–393; Prange 2004, S. 210; Wimböck 2007, S. 129–131.

⁵⁰⁶ Friedländer 1946, S. 38, S. 46–49.

⁵⁰⁷ Badde 2010, S. 159.

⁵⁰⁸ Maaz 1999, S. 119–120.

Vorstellung vom »malerischen« in der Architekturtheorie des 19. Jahrhunderts, innerhalb des Historismus. Wie Brönner zusammenfaßt, wurden im Villenbau des Historismus von »innen« nach »außen« geplante Architekturen, deren Gliederung von außen betrachtet als ungeplant gewachsen, nicht strukturiert, organisch bezeichnet. Als »malerisch« gelten auch architektonische Vorbilder des Mittelalters und der Renaissance.⁵⁰⁹

Vor dem Hintergrund von Texten und fotografischen Aufnahmen sollen die verschiedenen Beispiele der Aufstellung von Bronzestatuetten und anderen Skulpturen beschrieben werden. Auf diese Weise soll die Möglichkeit ihrer Betrachtung und die damit zusammenhängende Wissensvermittlung kunsthistorischer und kulturgeschichtlicher Inhalte festgehalten werden.

6.3 Die Präsentation der Bronzestatuetten von 1883 bis 1904

6.3.1 Ausstellungsdesign vor 1896

Bei der Ausstellung von Kunstwerken aus Berliner Privatbesitz 1883 wurden nachweislich erstmals Skulpturen und Gemälde gemeinsam miteinander präsentiert, allerdings wurden die Werke wie in den Wohnräumen der Leihgeber zusammengestellt. Teilweise wurden moderne Gemälde und Renaissancestatuetten gemeinsam gezeigt, sodass von einem Konzept des »Stilraums« noch nicht gesprochen werden kann. Wohl aber stellte Bode in dem Katalog der Ausstellung die Interpretation der Statuetten, die Analogien zwischen der Funktion der Statuetten in der Frühen Neuzeit und den Interessen zeitgenössischen Sammler her und baute damit eine Brücke für die eingehende Betrachtung der Werke. Besonders hervorzuheben ist, dass er eine von zwei Bronzestatuetten aus der Sammlung Pourtalès, die er als

⁵⁰⁹ Brönner 1987, S. 22–23, S. 28–30.

»Meleager« bezeichnete und Jacopo Sansovino (*1486 Florenz – †1570 Venedig) zuschrieb, als Heliogravüre publizierte.⁵¹⁰ (s. Abb. 26)

Für die Präsentation der Skulpturensammlung vor der Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums auf der Museumsinsel 1904 lässt sich aus Katalogtexten und fotografische Aufnahmen schließen, dass die Bronzestatuetten und großplastischen Skulpturen bis spätestens 1892 getrennt voneinander präsentiert wurden. Auf einer Fotografie sind die Bronzestatuetten in einer Vitrine zu sehen, die Wilhelm von Bode in der ersten Auflage seines Führers durch die Sammlung als kulturgeschichtliche Objekte beschrieb.⁵¹¹ (s. Abb. 47 und 48) In seiner Autobiographie berichtete Wilhelm von Bode darüber hinaus, dass die Statuetten im Neuen Museum 1877/78 in einem separaten »Ehrenraum« präsentiert wurden, der an die Abgusssammlung nachantiker Skulpturen angrenzte.⁵¹² (Abb. 50) Eine Fotografie von 1884, die den Skulpturensaal im Alten Museum zeigt, lässt vermuten, dass die Trennung zwischen Groß- und Kleinplastik auch nach der Veröffentlichung der Leitidee des »Renaissancemuseums« 1883 beibehalten wurde. (s. Abb. 49) Der Zugewinn von Bodes Forschungen zu den Bronzestatuetten, die vom rein kulturgeschichtlich eingeordneten Sammlungsobjekt hin zu Kunstwerken werden, die einen Künstler- oder Regionalstil vertreten, lässt sich unter anderem an den verschiedenen Auflagen des Museumsführers »Die Italienische Plastik« von 1891 und 1893 feststellen. In der Ausgabe von 1893 ergänzt er seine Ausführungen um mehrere Abbildungen (s. Abb. 51 und 52) und folgenden Abschnitt:

»Auch von den kleinen Bronzestatuetten und Gruppen besitzt das Museum eine reichhaltige wertvolle Sammlung, zu welcher der Grund erst kürzlich durch den Ankauf der Falcke'schen Sammlung aus London gelegt wurde. Es sind darin Riccio (besonders zahlreich), Bellano, Bertoldo und unter den jüngeren Cellini und Gio. Di Bologna gut vertreten ...«⁵¹³

Mit der Einrichtung des Oberlichtsaals des Alten Museums wird das Konzept des Stilraums innerhalb der Präsentation der Skulpturensammlung deutlicher. (s. Abb. 48)

⁵¹⁰ Bode/Dohme 1883, S. 136–137, S. 139–143.

⁵¹¹ Bode 1891, S. 41–42, S. 45–46, S. 120–121.

⁵¹² Bode 1997, S. 127–129.

⁵¹³ Bode 1893, S. 129.

Eine fotografische Aufnahme des Saals zeigt, dass erst wenige kunsthandwerkliche Gegenstände gemeinsam mit den Skulpturen ausgestellt werden. Das zentrale Ensemble bildete ein Perserteppich, der als Hintergrund und quasi Baldachin Benedetto da Maianos »Thronende Madonna mit Kind« rahmte.⁵¹⁴ Flankiert wurde die Madonnenfigur von zwei Porträtbüsten in Marmor. Das Material der Büsten bildete einen Kontrast zu dem dunklen Rahmen des Knüpfteppichs sodass die Büsten zunächst durch ihre Kontur wahrnehmbar waren. Ein Teil der Bronzestatuetten der Sammlung wurde in einer Vitrine an der Längsseite des Saals ausgestellt. Die Vitrine war vor einen Kaminsims platziert, auf dem eine weitere Porträtbüste aufgestellt war. Obwohl in der Aufnahme diese Zusammenstellung nur von der Seite zu sehen ist, wird deutlich, dass der Kamin sowohl als Sockel als auch rahmendes Element verwendet wurde und auf diese Weise die Statuetten in der Vitrine hervorhob. Im Gegensatz zu den großplastischen Skulpturen, vor allem die beiden florentinischen Porträtbüsten und Maianos thronende Madonna, die als Ensemble wahrgenommen werden können, fährt die auf die Vitrine begrenzte Präsentation der Bronzestatuetten dazu, dass diese nur für sich, nicht im Dialog mit anderen Skulpturen betrachtet werden konnten.

6.3.2 *Bronzestatuetten in den Stilräumen der Liechtensteinischen Galerie, 1896*

1896 publizierte Wilhelm von Bode das Galeriewerk »Die fürstlich-liechtenstein'sche Galerie in Wien«, in dem er die von ihm vorgenommene Neuordnung der Liechtensteinischen Galerie im Palais in der Rossau in Wien beschreibt. Der Katalog leistet eine Beschreibung zur Aufstellung der Werke in den Sammlungsräumen. Die Texte werden durch Lichtdrucke der wichtigsten Werke sowie durch Stahlstiche illustriert, die vignettenhaft entweder Ausstellungsräume zeigen oder Ausschnitte aus den Ensembles der Sammlung. Die Stiche von Anton Kaiser (*1863 Wien – †1944 ebd.)⁵¹⁵ zeigen unter anderem eine Ansicht des Rubens-

⁵¹⁴ Schubring 1904, S. 29.

⁵¹⁵ ÖBL 1815-1950, Bd. 3 (Lfg. 12, 1962), S. 180f., online verfügbar unter: http://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_K/Kaiser_Anton_1863_1944.xml, geprüft am 25.8.2017

Saals, eine Anrichte mit Majoliken samt einer Büste des Heiligen Lorenzo, die Bode als ein Werk Donatellos erworben hatte,⁵¹⁶ oder ein Rokoko-Tischchen, auf dem Giambolognas Reiterstatuette Ferdinando I. de' Medicis⁵¹⁷ von einer kleinplastische Replik des tanzenden Fauns von Massimiliano Soldanis,⁵¹⁸ sowie einer weiteren, aus der Darstellung nicht identifizierbaren Kleinbronze flankiert wird.⁵¹⁹ (s. Abb. 27 – 29) Die Ansichten, die die Stiche Kaisers wiedergeben, vor allem die Ansicht des Rubens-Saals von Westen und die Darstellung der Anrichte wurden auch von Raimund von Stillfried (*1839 Komotau – †1911 Wien) für eine Serie von Innenansichten des Liechtenstein Museums 1885 fotografiert.⁵²⁰ (s. Abb. 53 und Abb. 54) Darüber hinaus fertigte Stillfried 1902 ein Aquarell des Rubens-Saals an. (s. Abb. 19)

In seinen Raumbeschreibungen geht Bode auf die Aufstellung der einzelnen Werke ein. Die Bronzestatuetten der Sammlung platzierte er im Rubens-Saal, wo sie bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts auf Rokoko-Tischchen entlang der Galeriewände aufgestellt waren.⁵²¹ Allerdings erscheint Bode Präsentation weniger gedrängt und symmetrisch angeordnet. Wie an der Reiterstatuette Giambolognas sichtbar wird, platzierte er Werke in zeitlicher und stilistischer Nähe nebeneinander. Im Text des Galeriewerks geht Bode auf das Konzept ein, in diesem zentralen Saal der Galerie nur die besten Bildhauer zu zeigen. Darüber hinaus stellte er Truhen und Schränke auch in den anderen Galerieräumen auf, um die Hängung der Bilder durch Majolika, Kleinplastiken und Porträtbüsten zu ergänzen.⁵²² Die von Bode konzipierte symbolische Ordnung der Liechtensteinischen Galerie, den Stil der italienischen

⁵¹⁶ Caglioti 2014, die Büste wurde 2003 bei Sotheby's in Amsterdam als ein Werk des 19. Jahrhunderts verkauft.

⁵¹⁷ Ausst. Kat. Frankfurt 1986, S. 159–163, Inv. Nr. 575.

⁵¹⁸ Ausst. Kat. Frankfurt 1986, S. 228, Inv. Nr. 137.

⁵¹⁹ Bode 1896c., S. 62, S. 124, S. 131.

⁵²⁰ ÖBL 1815–1950, Bd. 13 (Lfg. 61, 2009), S. 265, online verfügbar unter: http://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_S/Stillfried-Rathenitz_Raimund_1839_1911.xml, geprüft am 25.8.2017; Wien, Liechtenstein Museum, Archiv R52, Historische Galeriefotos, FO 315 (Gemäldegalerie, Wandaufnahme), FO 337 (Blick in den Rubenssaal von Westen)

⁵²¹ Ausst. Kat. Frankfurt 1986, S. 39–41.

⁵²² Bode 1896c., S. 129–131, S. 131, »In dieser Vereinigung hat der Fürst ein kleines Abbild von der Kunst der großen Zeit der italienischen Renaissance nach allen ihren Richtungen und auf der Höhe ihrer Leistungen gegeben, das in der geschmackvollen Ausstellung seine würdige Einrahmung erhalten hat; ein Bild, wie es kaum eine zweite Privatsammlung, wie es selbst nur wenige öffentliche Sammlungen zu bieten vermögen. Die Liechtensteingalerie, bisher schon die bedeutendste Bildersammlung im Privatbesitz, hat durch diese Erweiterung eine neue höhere Bedeutung gewonnen; sie wird nach Abschluss dieser Umstellungen eine Fülle des reinsten Kunstgenusses, wie wenige öffentliche Museen, dem Beschauer darbieten.«

Renaissance umfassend zu präsentieren und dabei dem Betrachter höchsten Kunstgenuss zu versprechen, lässt Parallelen zur Konzeption des Renaissancemuseums von 1883 erkennen. Auch Reinhold Baumstark sah die Neuaufstellung der Liechtensteinischen Galerie als eine Vorstufe für die Kabinette des Kaiser-Friedrich-Museums an. Er betonte, dass die Galerieordnung des Spätbarock, vor allem die Kombination von Bronzestatuetten und -skulpturen und großformatigen Gemälden im Rubens- oder Decius-Mus-Saal, Bode bei der Konzeption der Stilträume beeinflusste.⁵²³ Während die Präsentation der Werke im Rubens-Saal durch Bode nur wenig verändert wurde, übte er vor allem auf die Wandgestaltung in den anderen Galerieräumen einen großen Einfluss aus, wie an der Fotoserie Stillfrieds zu erkennen ist. Vitrinen beziehungsweise Kabinettschränke mit Kleinplastiken platzierte Bode direkt unterhalb eines der Wandteppiche aus dem Decius-Mus-Zyklus. Den Schrank selbst rahmte er mehrfach durch weitere Objekte ein: gesockelte Skulpturen und zwei Stühle, über deren Rücklehnen je zwei Gemälde gehängt wurden. Auch auf dem Schrank wurden Sammlungsobjekte platziert, (Abb. 53 und Abb. 54) sodass eine unterschiedliche vertikale Anordnung und sowie Tiefe der Objekte festzustellen ist.

6.3.3 Ausstellung von Werken aus Privatbesitz, Berlin 1899

Die von ihm seit 1884 organisierten Ausstellungen von Kunstwerken aus Privatbesitz⁵²⁴ werden als eine »Testphase« für die Konzeption der »Stilträume« angesehen. Wie bereits oben ausgeführt, (s. Abschnitt 4.4.1.3) erläuterte Wilhelm von Bode im Ausstellungskatalogs von Werken aus Berliner Privatbesitz 1883 sein Konzept der » Stilträume« und verdeutlichte, dass die Leitidee der Sammlung wie auch deren Präsentation in den Museumsräumen die Geschmacksvorlieben der großbürgerlichen Mäzene und Sammler widerspiegelten. Die Anordnung der

⁵²³ Stockhausen 1996, S. 26–27; pers. Mitteilung von R. Baumstark.

⁵²⁴ 1884 Ausstellung von Gemälden älterer Meister aus Berliner Privatbesitz in der Akademie der Künste; 1890 folgte die Neueinrichtung des Oberlichtsaals der Gemäldegalerie im Alten Museum; 1898 Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz.

Kunstwerke zeigte deren Vorliebe für die Kunst der Renaissance, mit der sich Stifter und Mäzene auf eine kollektive kulturelle Identität als Wirtschaftsbürger beriefen.⁵²⁵

In diesem Zusammenhang betonte Wilhelm von Bode, dass die Räume erstmals einen »wohnlichen Charakter« erhielten. In seiner Einleitung zum Katalog hielt Bode darüber hinaus fest, dass die Präsentation der Sammlungsobjekte in den Ausstellungskabinetten fotografisch dokumentiert worden waren.⁵²⁶ Im Katalog selbst ließ Wilhelm von Bode zum Aufsatz von Fritz Knapp einen Teil der ausgestellten Bronzestatuetten als Lichtdrucke abbilden, allerdings vor einem neutralen Hintergrund.⁵²⁷ (s. Abb.30–36) Anhand der Fotografie des Kabinetts Hainauer sowie des zentralen Ausstellungsraumes lassen sich die Prinzipien der Raum- und Wandkonzeption dieser Ausstellung festhalten. (s. Abb. 55–57)

6.3.3.1 *Der zentrale Ausstellungsraum der Ausstellung von Werken aus Privatbesitz 1898/99*

Die beiden Ansichten des großen Ausstellungsraumes in der Alten Akademie der Künste werden von einem massiven quaderförmigen Sockel oder Schrank beherrscht, der in der Mitte des Raumes aufgestellt worden war. Auf diesem waren zwei unterlebensgroße Bronzen eines »Neptuns« und eines »Meleager« von Jacopo Sansovino aus der Sammlung Wilhelm Graf Pourtalès aufgestellt sowie zwischen diesen ein großer Bronzemörser, wahrscheinlich aus dem Besitz Wilhelm von Bodes.⁵²⁸ (s. Abb. 56 und Abb. 57) Die Wand, die sich hinter diesen Bronzen befand zeichnet sich durch eine alternierende und symmetrische Gliederung aus, indem Möbel, Gemälde, Statuen und Reliefs in ähnlichen Größenverhältnissen präsentiert werden. Von einer gedachten vertikalen Achse aus, die ein venezianisches Porträt und

⁵²⁵ Gaethgens 1992, S. 16 und S. 19–20 und S. 50; Schuster 1995, S. 10; Baker 1996, S. 145 und S. 151; Kuhrau 2005, S. 17-19; Vergoossen 2006, S. 224–225; Stockhausen 2007, S. 145–147.

⁵²⁶ Ausst. Kat. Berlin 1898, S. 2–3, »Wie die Besitzer der bedeutendsten Sammlungen, aus denen uns die Auswahl gestattet war, ihre Kunstwerke nicht als tote Sammlungsstücke in Pulten und Schränken aufbewahren, sondern die Einrichtung und den Schmuck ihrer Zimmer daraus herstellen, so ist in der Ausstellung der Versuch gemacht worden, die Räume, wenn auch nicht in Wohnräume mit Renaissance-Ausstattung zu verwandeln, so doch ihnen einen wohnlichen Charakter zu geben.«.

⁵²⁷ Knapp 1898, Tafel XXVI, Tafel XXXI–XXXIV.

⁵²⁸ Ausst. Kat. Berlin 1898, S. 59, Nr. 335, 336, wahrscheinlich S. 75, Nr. 466; Knuth 1995b, S. 157, Nr. 16, S. 165; Bode 1898, S. 1–4, S. 98–99.

ein kleineres Bild darunter markiert, sind auf der rechten und der linken Hälfte je ein Wappen,⁵²⁹ je eine Skulptur⁵³⁰ und zwei mittelgroße Gemälde angebracht, unter diesen ist jeweils eine »cassabanca« aufgestellt. Den oberen Abschluss dieser Installation bildet ein querrrechteckiger Läufer.⁵³¹

Eine zweite Aufnahme des Raumes zeigt die beiden Bronzen von schräg hinten sodass ein Teil der rechts anstoßenden Wand zu sehen ist. Auch diese Wand zeichnet sich durch eine symmetrische Hängung von sechs Gemälden aus, über denen sich ein querrrechteckiges Gemälde befindet, das mit einer Cassone-Truhe am Boden von der Form korrespondiert. Auf der Truhe sind zwei Kleinbronzen aufgestellt sowie ein rechteckiges Kästchen. Diese Gegenstände rahmen das untere mittige Bild ein. Links daneben befindet sich durch ein Schränkchen gesockelte Porträtbüste aus Terrakotta, die von einem Knüpft Teppich hinterfangen wird.⁵³² Rechts neben der Installation der sechs Gemälde ist eine Doppelflügeltür zu sehen, über der ein Marienrelief als Supraporte gehängt wurde. Ein weiteres Marienrelief platzierte Bode aus Gründen der Symmetrie daher auch über der Porträtbüste. Bemerkenswert ist weiterhin, dass schräg vor der Doppelflügeltür eine Vitrine mit Kleinplastiken, der Farbe nach Majoliken oder geschnitzten Elfenbeinen aufgestellt wurde.

6.3.3.2 Das Ausstellungskabinett der Sammlung Oscar Hainauer

Abgebildet sind zwei Wände, zum einen die linke Wand mit einer Cassone-Truhe und sechs Tafelgemälden, die sich im Format entsprechen und in zwei Reihen horizontal in gleichmäßigen Abständen zu einander angeordnet sind. Dabei wird in der oberen Reihe ein Männerbildnis von zwei Frauenporträts gerahmt, in der unteren Reihe sind zwei Marienbilder und ein -relief zu sehen. Es handelt sich um folgende Werke: Mitte obere Reihe Sandro Botticelli (*1445 Florenz – †1510 ebd.), »Porträt

⁵²⁹ Ausst. Kat. Berlin 1898, rechts: S. 38, Kat. Nr. 188, links: S. 41, Kat. Nr. 203.

⁵³⁰ Ausst. Kat. Berlin 1898, rechts: unklar; links: S. 47, Kat. Nr. 244; Kat. Hainauer, Nr. 28, Abb. S. 65.

⁵³¹ Ausst. Kat. Berlin 1898, Cassapanca links und rechts: S. 138, Kat. Nr. 911, 912, Teppich, S. 141, Kat. Nr. 938.

⁵³² Ausst. Kat. Berlin 1898, Knüpftteppich: S. 143, Kat. Nr. 952, Porträtbüste: S. 42, Kat. Nr. 210; Kat. Hainauer, Nr. 11, Abb. S. 68.

eines jungen Mannes«,⁵³³ links davon ein Frauenporträt von Piero del Pollaiuolo (*1441/42 Florenz – †1485 oder 1496 Rom),⁵³⁴ rechts davon ein Damenporträt einer »Hl. Bibiana«, nach Art des Lorenzo Costa (*1460 Ferrara – †1535 Mantua).⁵³⁵ In der unteren Reihe drei Madonnen-Bilder: links Bastiano Mainardi (*1460 San Gimignano – †1513 Florenz), »Madonna betet den Christusknaben an«,⁵³⁶ in der Mitte Pesellino (*1422 Florenz – †1457 ebd.), »Madonna mit Kind«,⁵³⁷ rechts Fra Filippo Lippi (*1406 Florenz – †1469 Spoleto), »Madonna mit Kind und zwei Heiligen«,⁵³⁸ darunter eine Cassone-Truhe, Italien 16. Jhd. mit Darstellungen der Tobias-Legende auf der Vorderseite.⁵³⁹

Die rechten Wand ist ebenfalls symmetrisch, durch ihre unterschiedlichen Objekte – Stühle, ein Kabinettschrank, mit einer Porträtbüste, Reliefs und Gemälde bzw. eine gerahmte Tapiserie – aber wesentlich unruhiger in ihrer Wirkung. Auf dem Kabinettschrank aus dem 19. Jahrhundert⁵⁴⁰ befindet sich die Büste eines Christusknaben von Antonio Rossellino (*1427 Settignano – †1479 Florenz),⁵⁴¹ ein Madonnenrelief von Antonio Rossellino,⁵⁴² rechts von dieser ein weiteres Madonnenrelief, das Antonio Rossellino zugeschrieben wurde.⁵⁴³ Die Büste wird weiterhin von zwei kleinen Majolika-Bechern flankiert. Dazwischen eine Tapiserie mit der Anbetung der Heiligen Drei Könige, niederländisch, Anfang 16. Jhd.⁵⁴⁴ Wie in der Liechtensteinischen Galerie wird die Tapiserie als kontrastierender Hintergrund genutzt, um die Büste hervorzuheben, durch ihre niederländische Provenienz bildet diese einen stilistischen/regionalen Bruch. Ganz oben ein Porträttondo des Decio Accellini, 15. Jhd., Tamagnino (*1471 Osteno – †1520 Porlezza) zugeschrieben.⁵⁴⁵

⁵³³ Kat. Hainauer, S. 14.

⁵³⁴ Kat. Hainauer, S. 15.

⁵³⁵ Kat. Hainauer, Nr. 46.

⁵³⁶ Ausst. Kat. Berlin 1898, Kat. Nr. 8.

⁵³⁷ Ausst. Kat. Berlin Bode 1898, Nr. 3.

⁵³⁸ Ausst. Kat. Berlin 1898, Kat. Nr. 1.

⁵³⁹ Kat. Hainauer, Nr. 510, S. 43.

⁵⁴⁰ Heute im Metropolitan Museum of Art, New York, s. Sammlungskatalog Online: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/192761>, nachgeprüft am 28.8.2017.

⁵⁴¹ Kat. Hainauer, Kat. Nr. 4.

⁵⁴² Kat. Hainauer, Kat. Nr. 6.

⁵⁴³ Kat. Hainauer, Kat. Nr. 14.

⁵⁴⁴ Ausst. Kat. Berlin 1898, Kat. Nr. 945; Kat. Hainauer, Nr. 944, Abb. Lichtdruck S. 134.

⁵⁴⁵ Kat. Hainauer, S. 13.

Laut Katalog stehen diese drei Werke für den Stil des Quattrocento in Florenz und Genua.⁵⁴⁶ Links und rechts neben dem Kabinettschrank zwei Lehnstühle, Frankreich, Mitte 16. Jhd.⁵⁴⁷ Über den beiden Lehnstühlen zwei kleinformatige Gemälde, das linke wahrscheinlich Fra Filippo Lippi, Brustbild der Maria, nach links gewandt, das rechte davon wahrscheinlich Cima da Conegliano (*1459/60 Conegliano – †1517/18 ebd.), Maria mit dem Kind und Heiligen.⁵⁴⁸

In der Ecke ist weiterhin eine Bronzestatuetten eines Perseus mit dem Haupt der Medusa auf einem hohen Sockel aufgestellt. Bode schrieb das Werk Elia Candido (nachweisbar 1567 – 1574) zu, datierte also in das 16. Jhd., heute wird es als Merkur mit dem Haupt des Argos Willem Danielsz van Tetrode (*vor 1530 Delft – †nach 1587) zugeschrieben.⁵⁴⁹

6.3.3.3 Die Aufstellung von Bronzestatuetten in der Ausstellung

Bei den Wandgestaltungen wurden dem Betrachter mehrere Möglichkeiten angeboten, Bezüge zwischen den Kunstwerken herzustellen. Im Kabinett Hainauer ist das Thema Porträt durch die Porträtbüste und den Tondo an der rechten Wand vertreten. Durch die Möglichkeit eines Vergleichs mit den drei Gemälden an der linken Wand wird es wieder aufgegriffen. Neben dem Vergleich zwischen den verschiedenen Gattungen Malerei, Relief und Skulptur, lassen sich die unterschiedlichen Darstellungen von Frauen und Männern betrachten, unter anderem auch bei dem Rollenporträt einer Heiligen. Ähnliches gilt für die Mariendarstellungen, deren ursprünglicher Rezeptionskontext durch die Cassone-Truhe in den Bereich des Häuslichen verweist.

Für den zentralen Ausstellungsraum gelten vergleichbare Prinzipien des visuellen Arrangements, ohne dass hier alle ausgestellten Kunstwerke identifiziert werden können. Auch hier werden kleinplastische Skulpturen und Möbel dazu verwendet, um

⁵⁴⁶ Kat. Hainauer, S. 9–13.

⁵⁴⁷ Kat. Hainauer, Kat. Nr. 520, 521, Abb. S. 52.

⁵⁴⁸ Ausst. Kat. Berlin 1898, Kat. Nr. 2, Kat. Nr. 28.

⁵⁴⁹ Kat. Hainauer, Kat. Nr. 87, Br. 5, Abb. S. 22; Frick Collection, Inv. Nr. 1916.2.45, Sammlungskatalog online: <http://collections.frick.org/objects/12/mercury-with-the-head-of-argus>, nachgeprüft am 28.7.2017.

Gemälde zu rahmen. Die Hängung der Gemälde ist symmetrisch, fast rasterartig. Auffällig ist darüber hinaus, dass in der Betrachtung einer gesamten Wand das einzelne gehängte oder montierte Sammlungsobjekt hinter der symmetrischen Anordnung verschwindet und die Objekte wie auf den ersten Blick als sehr ähnlich und erst auf den zweiten Blick als unterschiedlich erscheinen. Auch hier sind die Werke nicht durchgehend einem einheitlichen Regional- oder Zeitstil zugehörig, es werden Brüche zugelassen, wie die Platzierung der spätgotischen süddeutschen Heiligenfigur, die neben Gemälden und Möbeln der italienischen Renaissance gezeigt wird. Auch in diesem Kabinett werden isoliert und auf eigenem Sockel aufgestellte Skulpturen als Meisterwerke hervorgehoben, wie die Terrakottabüste eines Adligen. Der gemusterte Hintergrund, vor dem diese und andere Skulpturen platziert werden, grenzen die Werke von der Umgebung ab und gibt diesen einen Rahmen, Durch die visuelle Unruhe zieht dieser die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich und provoziert eine Betrachtung der Skulptur aus der Nähe.

Die Bronzestatuetten wie der »Perseus« (heute: Merkur)-Statuette ragen entweder als ein Einzelwerk aus der Ordnung der Werke heraus, da es sich bei diesem weder um ein Porträt, noch um eine Heiligendarstellung handelt. Durch die über Giambologna und Cellini vermittelte florentinische Provenienz des Figurenstils und des als »Perseus« gedeuteten Motivs wird die Statuette als eine kleinplastische Replik von Benvenuto Cellinis (*1500 Florenz – †1571 ebd.) »Perseus« in der Loggia die Lanzi in Florenz begriffen und kann damit als ein Symbol eines Denkmals angesehen werden. Die beiden Bronzen von Jacopo Sansovino sind jedoch gemeinsam mit dem Bronzemörser paduanischer Provenienz zu einem Ensemble vereint, das die Antikenrezeption der oberitalienischen Kleinbronzenproduktion vor Augen führt.⁵⁵⁰

⁵⁵⁰ Ausst. Kat. Berlin 1898, S. 93, »Dass sich in Padua aus dem Anstoss, welchen Donatello gegeben hatte, eine so blühende Thätigkeit der Bronzkleinkunst entwickelte, die sich bald auch auf Venedig ausbreitete und nach Mantua, Ferrara und Bologna ihre Meister abgeben und dort selbst Schüler bilden konnte, wurde ermöglicht durch die Vorliebe der Paduaner Gelehrten und der reichen Venezianer Patrizier für die Antike, in Originalen wie in Nachbildungen; in kaum geringerem Grade wurde sie aber auch gefördert durch das Bestreben nach einer künstlerischen, zugleich malerischen und dauerhaften Ausstattung des Wohnzimmers ... durch Büsten ... und ähnliche Kunst- und Gebrauchsgegenstände der Zeit.«, S. 97, »Die beiden schönsten Statuen, welche die Ausstellung aufzuweisen hatte,

Insgesamt besitzt die Wandkonzeption eine reliefartige Plastizität, diese geleitet den Betrachter jedoch nicht zur Nahsicht oder Fernsicht. Durch die an der Wand aufgestellten Möbel entsteht eher der gegenteilige Effekt, es wird ein gleichmäßiger Abstand erzeugt sodass eine Nahbetrachtung der Bilder nicht möglich erscheint. Auch die Bronzestatue ist durch die Aufstellung in der Ecke nicht von allen Seiten zu betrachten, obwohl dies bei einem Werk in der Nachfolge Giambolognas zu erwarten wäre. Auf diese Weise sind die Kunstwerke damit diagrammatisch oder wie in einem Atlas angeordnet, der Betrachter wird aufgefordert, sich den Ensembles, die durch Kunstwerke symmetrisch gerahmt werden, in ihrer Gesamtheit zu widmen. Zumindest im Kabinett Hainauer dient die einzeln aufgestellte Bronzestatue als ein Symbol für die Provenienz der gezeigten Gemälde, Plastiken, Reliefs. Möbel und Textilien werden, so scheint es, dazu dazugestellt, um eine bestimmte ästhetische Wirkung zu erzeugen.

6.3.4 Präsentation der Kleinbronzen im Kaiser-Friedrich-Museum ab 1904

In den Räumen des neu gebauten Kaiser-Friedrich-Museums auf der Museumsinsel wurde ab 1904 die erweiterte preußische Kunstsammlung, die durch zahlreiche Stiftungen ermöglicht worden war, schließlich dauerhaft präsentiert. Bei der Eröffnung des Museums legte Wilhelm von Bode einen Bestandskatalog zu der Kleinbronzensammlung vor und gab damit auch Rechenschaft über seine 15jährige Sammlertätigkeit. Die museale Präsentation spiegelte diese Aufwertung der Bronzestatuetten wieder, indem diese in einem eigenen Ausstellungsraum zum Material Bronze präsentiert, der in seiner Lage im Museum herausragend war. Darüber hinaus wurden auch in anderen Räumen Kleinbronzen in Verbindung mit Gemälden und Großplastiken gezeigt.⁵⁵¹ Weiterhin war für Werke, die der Berliner

Bronzefiguren fast in zwei Drittel Lebensgrösse ... wurden ... vor mehr als 40 Jahren unter dem Namen Sansovino's aus einem der venezianischen Paläste erworben und haben auf verschiedenen Ausstellungen regelmäßig diesen Namen getragen. (...) Die grosse, etwas pathetische Haltung, die breite und einfache Behandlung des Nackten, bei liebevoller Beobachtung des Details, Verhältnisse und Typen zeigen vielmehr das Vorbild der Antike, freilich in durchaus freier Weise.«.

⁵⁵¹ Krahn 1995c, S. 42–43.

Industrielle und Mäzen James Simon der Sammlung geschenkt hatte, ein eigenes »Sammlerzimmer« eingerichtet worden, in denen die Sammlung Simons als Konvolut gezeigt wurde. Zur Eröffnung des Museums 1904 verfasste Paul Clemen eine Beschreibung der Architektur und der einzelnen Abteilungen des Museums, dabei ging er auch auf die Geschichte der Berliner Sammlungen ein.⁵⁵² Mit einem Nachdruck der Denkschrift zum »Renaissancemuseum« von 1883⁵⁵³ schlossen sich daran Ausführungen zur »malerischen« Präsentation von Kunstwerken in der Sammlungsgeschichte an sowie eine ausführliche Beschreibung der Leitidee und symbolischen Ordnung des Kaiser-Friedrich-Museums. Dabei betont Clemen den Charakter der Sammlung als individuell zusammengestellt. Das Kaiser-Friedrich-Museum wird als »Sammler-Museum« vorgestellt, Vorbild sind hier die Museumsstiftungen vermögender Privatsammler. Bis auf das Sammlerzimmer James Simons, das eine Wohnraum-Atmosphäre besitzt,⁵⁵⁴ liegt der Schwerpunkt der Präsentation in der stilgeschichtlichen Ordnung der Werke.⁵⁵⁵ Die ausgestellten Möbel und anderen Elemente wie beispielsweise Türrahmungen oder Kamine dienen dazu, den historischen Kontext der ausgestellten Werke unterstreichen und um eine Distanz zwischen Besuchern und Kunstwerken zu schaffen. Clemen bemerkte eine »gefällige Erscheinung« bei der Präsentation der Werke, was auch bedeutete, dass die Räume nicht überfüllt wirkten⁵⁵⁶ und Gattungen und Materialien größtenteils voneinander getrennt gezeigt wurden. Daher hatte man sich auch von der früheren Vorstellung eines zentralen Raumes innerhalb des Museums, der wie in der »Tribuna« ein ästhetisches Ideal beziehungsweise die Leitidee des Museums vorführt, aufgegeben. Die architektonische Rahmung von Werken, die beispielsweise in der so genannten »Basilika« in Form von Nischen existierte, beabsichtigte die historisch korrekte

⁵⁵² Clemen 1904a.

⁵⁵³ Clemen 1904b, S. 16–17.

⁵⁵⁴ Clemen 1904b, S. 21, »In einem so großen Museum kann man nicht wirklich wohnliche Räume schaffen wie im Museum Poldi Pezzoli – vor allem, weil der wohnliche Charakter hier eine Lüge sein würde. Nur in dem Kabinett, das James Simon mit seinen auserlesensten Schätzen gefüllt und dem neuen Museum zur Eröffnung übergeben hat, ist ein solcher Versuch gemacht.«.

⁵⁵⁵ Clemen 1904b, S. 20–21.

⁵⁵⁶ Schubring 1904, S. 29–30, »Einmal durften die Fehler des Münchener Nationalmuseums, das infolge seiner Bemühungen um malerische Anordnung ein Bazar geworden ist, nicht wiederholt werden. Das Kabinett James Simon, das Geschenk eines mannigfach interessierten Sammlers, führt diese Mischung vor Augen und zeigt am besten, daß rd untunlich war, alle Kabinette in diesem Stil zu arrangieren.«, S. 33.

Nachempfindung für die Präsentation großformatiger Werke. Allenfalls bei der Präsentation der Werke der italienischen Hochrenaissance stellte Clemen eine Kombination hochrangiger Skulpturen und Gemälde fest.⁵⁵⁷

S. 30, »Die Michelangelowand des Cinquecentosaales stellt eine glückliche Probe dieser Versuche dar [verschiedene Materialien gemeinsam zu präsentieren, Anm.] – hier wirken Marmor, bunter Stuck und Bild sehr eigenartig zusammen und schaffen einen Rhythmus, der lebendig reizt, ohne Unruhe zu verraten.«⁵⁵⁸ (s. Abb. 42)

Für den Aufbau der Sammlung der italienischen Skulpturen hielt Clemen fest, dass Bode sich bei Erwerbungen auf Porträtbüsten, Bronzestatuetten und farbig gefaßte Holz-, Ton- und Stuckplastik konzentrierte und diese später in der Präsentation aus Gründen der Wirkung der Materialien getrennt voneinander installierte. Die Bronzestatuetten wurden somit zusammen mit der Plakettensammlung in zwei Kabinetten präsentiert, wobei die Statuetten in Vitrinen oder auf Sockeln frei aufgestellt waren. Clemen betont die Gegenüberstellung bedeutender Werke wie Donatellos »Putto« vom Sieneser Taufbrunnen (s. Abb. 59) mit einem »Genius mit Füllhorn« (s. Abb. 37) und hebt somit die Bronzestatuetten als eine eigene künstlerische Gattung hervor.⁵⁵⁹

6.3.4.1 Bronzen und andere Kleinplastiken des Cinquecento (Saal 36)

Von dem Bronzen- und Plakettenkabinett im Obergeschoß des Museums (s. Abb. 39) existiert die jüngste Aufnahme aus der Zeit um 1917. Dort wurden die Bronzestatuetten auf verschiedene Weise präsentiert. Einerseits waren im Raum insgesamt drei polygonale Vitrinen aufgestellt worden, in denen mehrere Werke um ein höher gesockeltes Objekt gruppiert worden waren. In der Vitrine vorne rechts ist ein Antonio del Pollaiuolo (*1431 Florenz – †1498 Rom) zugeschriebener »Ruhender Herkules« zu sehen, erkennbar sind ein weiterhin Bertoldo di Giovannis »Heiliger Hieronymus«, Bertoldo di Giovannis »Bettler« und weitere Statuetten aus der

⁵⁵⁷ Clemen 1904b, S. 22.

⁵⁵⁸ Schubring 1904, S. 30. Werkliste, SMB Fotoarchiv, Ident.Nr. ZA 2.4./00675, online verfügbar: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1751073&viewType=detailView>, nachgeprüft am 30.8.2017.

⁵⁵⁹ Schubring 1904, S. 33.

Donatello-Schule florentinischer Provenienz. In der hinteren Vitrine nimmt eine weibliche Aktfigur den zentralen Platz ein. Deutlich erkennbar ist, dass um sie herum Statuetten Riccios (*1470 Trento – †1532 Padua) und Severo da Ravennas (*1465 Ravenna – † ca. 1543 ebd.) herum gruppiert worden waren, also paduanische Werke in der Nachfolge Donatellos. In der Vitrine links hinten ist die Samson-Philister-Gruppe nach Michelangelo zu sehen, zusammen mit mehreren Statuetten Giambolognas (*1529 Douai – †1608 Florenz). Die Längsseite des Raumes wurde durch ein Kaminsims gegliedert. An dessen Seiten waren zwei Porträtbüsten in Bronze aufgestellt, links und das Bildnis Papst Gregors XIII. In der Mitte des Sims selbst war eine weibliche Porträtbüste platziert, die von zwei venezianischen Statuetten – »Venus« und »Amor« – flankiert wurde. An der Schmalseite des Raumes befand sich eine weitere Vitrine und eine Konsole in beziehungsweise auf der weitere Statuetten gezeigt wurden. Auch hier waren die Objekte symmetrisch angeordnet. In der Vitrine war eine Bronzestatuette mittig aufgestellt, auf ihr waren zwei Pferdestatuetten nach Leonardo da Vinci (*1452 Anchiano – †1519 Amboise) platziert, die von einem Wappen darüber bekrönt wurden. Die Installation von verschiedenen Werken auf Konsolen und einem Schränkchen auf der die Flora-Büste zu sehen ist, wurde nach einem ähnlichen Prinzip gestaltet. Links und rechts neben der Flora-Büste sind Donatellos (*1386 Florenz – †1466 ebd.) »Putto« aus Siena sowie der »Genius mit Füllhorn« angebracht. Bei den Statuetten auf der darüber angebrachten Konsole handelt es sich um zwei Tierbronzen Giambolognas und drei männliche Aktfiguren.⁵⁶⁰

6.3.4.2 Das Sammlerzimmer James Simons (Saal 39)

Im »Sammlerzimmer«, in dem die Schenkung James Simons gezeigt wurde, herrschte eine dichter gedrängte und heterogenere Präsentation der Kunstwerke vor. (s. Abb. 41 und 42) Diese erinnert an die frühere Privatsammler-Ausstellung Bodes von 1898. Zur Präsentation der Bronzestatuetten sind zwei verschiedene

⁵⁶⁰ Werkliste, SMB Fotoarchiv, online verfügbar unter: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1751006&viewType=detailView>, nachgeprüft am 30.8.2017.

Aufstellungen dokumentiert: einerseits war ein Tisch frei im Raum aufgestellt, auf dem sich mehrere Bronzestatuetten befanden, andererseits eine Vitrine, in der Plaketten und Statuetten gezeigt wurden. Während die Identifikation der Werke in der Vitrine heute aufgrund der Lichtverhältnisse der Aufnahme nicht zu leisten ist, vertreten die auf dem Tisch gezeigten Statuetten alle gängigen Schulen und Epochen der Kleinbronzenproduktion – paduanisch, venezianisch, florentinisch, Cinquecento und Manierismus – auch ein Querschnitt durch die »Aufgaben« der Kleinbronzen ist feststellbar. Ausgestellt sind Gebrauchsgegenstände, die auch von Antikenrezeption zeugen, in Form eines Türziehers oder Leuchter mit mythischen Wesen, die Replik einer antiken Büste sowie dekorative Genrefiguren wie Giambolognas »Vogelsteller«. An den Wänden wurden jeweils symmetrische Installationen von Gemälden, Reliefs, Plaketten und Kleinplastiken gezeigt.⁵⁶¹

6.3.4.3 Venezianische Malerei des 16. Jhd. (Saal 47)

Aus Aufnahmen, die nach 1904 datieren, ist bekannt, dass Wilhelm von Bode nicht nur in den Bronze-Kabinetten Statuetten aufstellte. So wurden im Saal der Venezianischen Malerei des 16. Jhd. auf einer in der Raummitte aufgestellten langen Tafel mehrere Statuetten platziert. (s. Abb. 43) Bei diesen handelt es sich um Werke aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts und des frühen 17. Jahrhunderts florentinischer und venezianischer Provenienz. Im Kontext mit den ausgestellten Gemälden der venezianischen Malerschule des Cinquecento erscheint hier als Leitmotiv die Michelangelo-Rezeption innerhalb der florentinischen und venezianischen Skulptur.⁵⁶² Die Statuetten zeigen für das Cinquecento gängige Körperdarstellungen, die mehrheitlich als männliche Aktdarstellungen umgesetzt sind. In Bezug auf die

⁵⁶¹ s. Werkliste zur Aufnahme, SMB Fotoarchiv, Ident.Nr. ZA 2.4./00768, Ident.Nr. ZA 2.4./08153; online verfügbar unter: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1751074&viewType=detailView> und <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1751237&viewType=detailView>, nachgeprüft am 30.8.2017.

⁵⁶² s. Werkliste zur Aufnahme, SMB Fotoarchiv, Ident.Nr. ZA 2.4./00706, online verfügbar unter: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1751011&viewType=detailView>, abgerufen am 30.8.2017.

gezeigten Gemälde erscheinen die Statuetten damit als Kontrast zur Farbigkeit aber auch zur Ikonographie der Gemälde eingesetzt zu werden.

6.3.5 Zusammenfassung: Bronzestatuetten in den Stilräumen

6.3.5.1 Modi der Präsentation in den »Stilräumen«

Wie bereits an der Beschreibung der ausgewählten Beispiele der Aufstellung von Kleinbronzen in den Sammlungsräumen des Kaiser-Friedrich-Museums deutlich wurde, war die »malerische« und damit auch visuell unruhige Präsentation der Kunstwerke im Vergleich zu den Ausstellungsdesigns in der »Ausstellung der Werke aus Privatbesitz« (1898) deutlich zurückgenommen worden. Erreicht wurde dies durch eine sparsamere Kombination von Materialien und Gattungen, beziehungsweise durch die Trennung von Materialien und Gattungen, aber auch durch die größere Ausstellungsfläche des Museums. Die Wandgestaltungen der Liechtensteinischen Galerie weisen damit auf die »Stilräume« des Kaiser-Friedrich-Museums voraus. Unter anderem lässt sich diese Beobachtung damit begründen, dass Fürst Johann II. nur ausgewählte Werke und Gattungen angewandter Kunst erwarb. Teppiche, Gobelins und Möbel, die Wilhelm von Bode als Abstandhalter sowie als Dekoration im Berliner Museum einsetzte, sind auf den Aufnahmen der Liechtensteinischen Galerie Ende des 19. Jahrhunderts nur vereinzelt zu sehen. Andererseits wird im Museum weiterhin ein »malerischer Effekt« in der Präsentation der Werke erzeugt, indem Gemälde und Skulpturen in visueller Beziehung zueinander gezeigt sowie Skulpturen durch gemusterte Textilien hervorgehoben werden. Durch die unterschiedliche Plastizität der Ausstellungsobjekte entsteht auf diese Weise ein »Wandrelief«, das beim Betrachten eine ständige Anpassung des Blicks erfordert, da sich die Gegenstandsweite, d. h. die Distanz zwischen Auge und Objekt Oberfläche häufig ändert.

Allen vorgestellten Ausstellungs- oder Sammlungsräumen ist gemeinsam, dass Wilhelm von Bode die kultur- und kunstgeschichtlichen Kontexte präsentierte, indem

er zwei verschiedene Ordnungsprinzipien verwendete. Zum einen hob er Kunstwerke durch eine isolierte Aufstellung hervor, indem er diese vor Gobelins oder Perserteppichen setzte und auf diese Weise von den sie umgebenden Werken abgrenzte. Ein Beispiel dafür stellt die Präsentation von Benedettos da Maianos »Thronender Madonna mit Kind« dar, deren Installation vor einem Perserteppich Wilhelm von Bode bereits für den Oberlichtsaal des Alten Museums entwickelt hatte und im Kaiser-Friedrich-Museum beibehielt. Malcolm Baker hat dies als eine Reduktion der dreidimensionalen Wirkung auf einen reliefhaften Ausdruck beschrieben.⁵⁶³ Dass Bode damit beabsichtigte, die Wirkung eines »Capriccio« zu erzeugen, wie Manuela Vergoossen vorschlägt,⁵⁶⁴ widerspricht der strukturierten und hierarchisierten Anordnung der Kunstwerke, wie im folgenden deutlich wird.

Die Präsentation der Bronzestatuetten in den Vitrinen in Saal 36 folgte einem vergleichbaren Prinzip der Präsentation der Abgrenzung vom übrigen Museumsraum, mit dem Unterschied, dass die gezeigten Werke weiterhin von allen Seiten zu betrachten sind. Hier markierte die Vitrine die visuelle Grenze zwischen Kunstwerken und Außenraum und die höher gesockelte Statuette legte nahe, dass die um sie herum gruppierten Statuetten mit dieser in einem stilgeschichtlichen Kontext stehen.

Weiterhin stellte Wilhelm von Bode visuelle Bezüge zwischen den Kunstwerken einer Epoche her, indem er Gemälde und Skulpturen gemeinsam an einer Wand anordnete. Diese Installationen zeichneten sich dadurch aus, dass Kunstwerke von gleichen Größenverhältnissen ausgehend von einer vertikalen Achse spiegelbildlich angeordnet wurden. Bei der Betrachtung erscheint die Wandfläche in ein Raster unterteilt. Die Auswahl ähnlicher aber nicht gleicher Objekte lässt zunächst an eine Vervielfältigung denken. Durch die scheinbare Verdoppelung der Bronzestatuetten, deren Motive sich wiederholen, wie beispielsweise Tierbronzen oder Herkulesstatuetten, werden diese zu Beispielen von Erinnerungsbildern, in denen die

⁵⁶³ Baker 1996, S. 150.

⁵⁶⁴ Vergoossen 2006, S. 228.

von Burckhardt als Eigenschaft angeführte „Herrschaft des Motivs“ mit eingeschlossen ist. Diese Vorführung künstlerischer Praktiken des Sekundären regt zu einer Betrachtung von Nahem und zum vergleichenden Sehen an.

Der dritte Modus der Präsentation von Kleinbronzen stellt deren einzeln oder gruppierte Aufstellung dar, wobei diese wie im Saal der Venezianischen Malerei (Saal 47) oder wie im Sammlerzimmer James Simons (Saal 39) nicht hierarchisch und eher dekorativ präsentiert werden.

6.3.5.2 Galerieordnungen des 18. Jahrhunderts als Vorbild

In der Forschung zu den »Stilräumen« des Kaiser-Friedrich-Museums wurde vor dem Hintergrund der Leitidee, die sich an das Wirtschaftsbürgertum richtete, die Kombination mehrerer künstlerischer Gattungen im Museumsraum auf den Wohnstil des französischen *Seconde Empire* beziehungsweise des Historismus zurückgeführt. Andererseits wurden die Einrichtungen fürstlicher Galerien des 18. Jahrhunderts als Vorbilder der Stilräume genannt. Vor dem Hintergrund der in der »Denkschrift« (1883) geäußerten Konzept zu Leitidee und symbolischer Ordnung, die einerseits individuellen Kunstgenuß und Wissensvermittlung durch eine größtmögliche harmonische Wirkung einerseits, andererseits auf die Vermittlung ästhetischer Normen, die sich am klassischen Ideal orientierten, wie in der Zusammenstellung der Uffizien-Tribuna zu sehen, stellen Galerieräume des 18. Jahrhunderts das Vorbild für die Einrichtung der Räume des Kaiser-Friedrich-Museums dar. Sowohl die Wandgestaltung der Uffizien-Tribuna (s. Abb. 44), als auch die Präsentation anderer europäischer Sammlungen, wie beispielsweise das »Schwarze Kabinett« der Galerie in der Stallburg in Wien (Storffer-Inventar 1730) (s. Abb. 45) bis hin zum Herzoglichen Museum im Zeughaus in Braunschweig, dessen Räume Wilhelm von Bode aus seiner Jugendzeit vertraut waren, (s. Abb. 46) wie auch der Rubens-Saal der Liechtensteinischen Galerie in Wien zeigen, dass die Absicht einer »malerischen Wirkung« bei der Installation der Kunstwerke im Kaiser-Friedrich-Museums auf

repräsentative Galerieordnungen zurückgehen. Auch die Verwendung von Möbeln als dekorative Elemente an den Wänden spricht dafür. Im 18. Jahrhundert trugen diese zur Gesamtwirkung des Raums bei, waren aber auch funktional gedacht, bei Bode legen diese jedoch vor allem das Maß der Nahbetrachtung des Kunstwerks fest.

Den »durchkomponierten« Museumsräumen des Kaiser Friedrich-Museums, die absolutistische Galerien des 18. Jahrhunderts assoziieren, einer Epoche, in der das architektonische Dekor die Präsenz des Herrschers vermitteln konnte, wie Dorothea Meijers anhand der Ordnung der Wiener Galerie argumentierte,⁵⁶⁵ lässt an die Vermittlungsabsicht des Kaiser Friedrich-Museums denken. Laut der »Denkschrift« (1883) sollte das Museum und seine Kunst für den Besucher eingerichtet werden.⁵⁶⁶ Der private Kunstgenuss war das Ziel einer Kulturpolitik des Deutschen Reiches, die sich in dem so genannten »Erwerbungsfeldzug« Wilhelm von Bodes ausdrückte. Im Museum wurde die Fülle an Neuerwerbungen zwischen 1871 und 1904 als eine Form des Denkmalschutzes begründet.⁵⁶⁷ Das Museum als »Exil« der Kunst der italienischen Renaissance sollte dieser einen wissenschaftlich abgesicherten und damit möglichst authentischen historischen Kontext bieten, wie Paul Schubring schrieb:

»Der Direktor des Kaiser Friedrich-Museums wird, wenn er die neuen Räume der italienischen Plastik durchschreitet, sich sagen dürfen, daß er nicht nur aus bescheidensten Anfängen Großes und Einzigartiges entwickelt hat; daß er nicht nur durch eine jahrzehntelange, stets erneute Forschung eine bisher vergessene und übergangene Kunstprovinz wieder entdeckt und deren Ziele und Gedanken vielen nahe gebracht hat, die ihm so ein Stück neuen geistigen Lebens danken, sondern daß er nun auch diesen Kostbarkeiten den Rahmen gab, der ihren Wert steigert, und eine Heimat, die das Exil, in dem sich nun einmal alles Italienische diesseits der Alpen befindet, fast vergessen macht.«⁵⁶⁸

Die Stilräume können nach Schuster und Prange einerseits als ein Gesamtkunstwerk angesehen werden,⁵⁶⁹ doch neben einer ästhetisch motivierten

⁵⁶⁵ Meijers 1995, S. 28.

⁵⁶⁶ Bode/Dohme 1883, S. 120–121; Gaethgens 1992, S. 62.

⁵⁶⁷ Imorde 2009, S. 30–31.

⁵⁶⁸ Schubring 1904, S. 34.

⁵⁶⁹ Schuster 1995, S. 16, »Ihm [Bode, Anm.] geht es im Epochenmuseum letztlich weniger um das Bild der Epoche als um ästhetische Erziehung, die alle Bereiche des Lebens erreichen soll. Deshalb bleibt Bode stets bei der Hochkunst, der er durch künstlerische Beigaben und Dekor unterschiedlich ein feierlich sakrales oder ein anregend malerisches

Aufstellung und Hängung der Kunstwerke im Museumsraum, bestand die Herausforderung Wilhelm von Bodes darin, anhand der Hängung die Stilentwicklung in der Kunst der italienischen Renaissance zu vermitteln.⁵⁷⁰

6.3.5.3 Bronzestatuetten als Medien des kulturellen Gedächtnisses?

6.3.5.3.1 Kunstbetrachtung als selbstreflexive Kontemplation

Regine Prange sah den Stil- oder Epochenraum in Anknüpfung an ein romantisch geprägtes Bildungsideal, in dem das Museum als Erlebnisraum wahrgenommen wurde. Indem die Sammlung eine ästhetisierende und teilweise von der historisch korrekten Reihung abweichenden Ordnung aufwies wurde das aufklärerische Ideal der Bildung und die romantische Individualisierung erlebbar.⁵⁷¹ Ergänzend stellte dazu Charlotte Klonk fest, dass die Stilräume eine kontemplative Kunstbetrachtung ermöglichten, indem die Betrachter deren Privatheit als visuelle Immersion erlebten.⁵⁷²

Wie bereits oben ausgeführt, (s. Abschnitt 6.2.1) bildete Jacob Burckhardts ästhetische Anschauung die Grundlage zur Gestaltung der Stilräume. Deren Ziel einer durch Selbstreflektion der eigenen ästhetischen Leitbilder des Betrachters motivierten Erkenntnis wurde durch eine kontemplative Kunstbetrachtung gefördert. Burckhardts Methode der ästhetischen Erkenntnis, die sich vor allem auf die Kunst der Antike sowie der italienischen Renaissance bezog, findet Ende des 19. Jahrhunderts ein Äquivalent im privaten Sammeln. Laut Kuhrau nahm die Auseinandersetzung mit alter Kunst, bevorzugt mit der italienischen Kunst des 15./16. Jahrhunderts und der niederländischen Barockmalerei vor allem im säkularen Wirtschaftsbürgertum die

Ambiente zu geben weiß. Diese Beschränkung auf das Schöne, auf ein Gesamtkunstwerk des Schönen, ist Bodes Problem. Man kann es paradox formulieren, Bodes guter Geschmack ist sein schlechter.«; Vergoossen 2006, S. 223–224; vgl. Prange 2004, S. 186, die verschiedenen Künste wirken im plastischen und malerischen Ornament zusammen und bilden damit nach Gottfried Semper eine repräsentative Einheit.

⁵⁷⁰ Krahn 1995b, S. 10; Gold 1905–1906; Bloch 1983a; Krahn 1992, S. 111–117; Gaetgens 1993, S. 159–160, 163, 165, 169; Paul 1993, S. 45, 47, 58; Krahn 1995c, S. 42–43; Otto 1995, S. 29–37; Schuster 1995, S. 8–12; Baker 1996, S. 144–145; Borgmann 1997, S. 33; Seidel 1999a, S. 72; Matthes 2001, S. 14; Krahn 2003, S. 7–9; Klonk 2009, S. 55–58.

⁵⁷¹ Prange 2004, S. 134.

⁵⁷² Klonk 2009, S. 1–4, » Museums are peculiarly situated on the border between the public and the private - the contemplation of art is supposed to be a rather intimate and personal act, while museums as institutions have a public responsibility. Thus they are ideal spaces for a study that is interested in a cultural history of experience. The cultural values of an age are inscribed in such spaces, while the way in which they are experienced is dependent on the subjective responses of their visitors.«.

Funktion einer Ersatzreligion ein.⁵⁷³ Unter den Berliner Privatsammlern, die auch als Stifter des Museums auftraten, galt das Erwerben alter Kunst als überaus repräsentativ und auf die bürgerliche Lebensart abgestimmt. Die Werke der Renaissance und den »bürgerlichen« Barock vermittelten Zweckrationalität⁵⁷⁴ und eine auf sich selbst bezogene, konservative Haltung.⁵⁷⁵ Weiterhin boten die Künstler der florentinischen Renaissance als auch der künstlerische Stil Möglichkeiten der Identifikation. So wurden mit der Vita Michelangelos bestimmte nationale Mentalitäten verbunden. Unter nationalen Gesichtspunkten vermittelte zudem die florentinische Renaissance einen Erneuerungsgedanken.⁵⁷⁶ Wilhelm von Bode folgte diesem Bedürfnis nach Identifikation auch in seinen Forschungen, wie Angelika Wesenberg anhand seiner Arbeit zu Frans Hals dargelegt hat.⁵⁷⁷ In seiner Interpretation der Bronzestatuetten führte er an, dass der florentinische Bildhauerstil als »malerisch«, die Patinierung der Bronzestatuetten als reizvoll beschrieben wurden.⁵⁷⁸ Der dekorativen Ästhetik der venezianischen Statuetten zum Trotz kann der venezianische Stil

»... neben dem naiven Ernst, dem unbestechlichen Nationalismus des florentiner Quattrocento [...] nicht standhalten.«⁵⁷⁹

6.3.5.3.2 Überlieferung des kulturellen Gedächtnisses durch die Kunstgeschichte

Das obige Zitat verdeutlicht, wie Bode mit diesem und vergleichbaren stilgeschichtlichen Urteilen der »ästhetischen Anschauung« Burckhardts eine Brücke baute und auf diese Weise auch der Erwartung an die Leistung der Kunstgeschichte gerecht wurde. Für diese Erwartung, die Kunst der eigenen Gegenwart zu erklären, hat Hubert Locher die Formulierung »Kunstgeschichte als Theorie der Kunst« geprägt. In den Wissenschaften des 19. Jahrhunderts, auch in der Kunstgeschichte Geschichtswie in der Kunstwissenschaft des 19. Jahrhunderts drückt sich diese

⁵⁷³ Dilly 1979, S. 250–252; Ellwanger 2005; Kuhrau 2005, S. 28–29.

⁵⁷⁴ Kuhrau 2005, S. 17–18, führt dies am Beispiel des Sammlers Eduard Simon aus.

⁵⁷⁵ Gaethgens 1992, S. 20–22; Kuhrau 2005, S. 43–45.

⁵⁷⁶ Seidel 1999a, S. 70–72; Gaethgens 1992, S. 24–26; Tauber 2003; vgl. Rehberg 2006, S. XXVIII, These 3; Imorde 2009, S. 56–59 und S. 92–93; Maaz 2000, S. 38; Maaz 2010, S. 463–471.

⁵⁷⁷ Wesenberg 1995, S. 43–46, S. 48–50, S. 52–53.

⁵⁷⁸ Bode/Dohme 1883, S. 137.

⁵⁷⁹ Bode/Dohme 1883, S. 142.

Selbstreferentialität in der Entstehung umfangreicher Kompendien aus, mit denen versucht wird, eine Totalitätskonzeption und »Zusammenhänge« darzustellen.⁵⁸⁰ Auch Burckhardts »Cicerone« wurde als Gesamtdarstellung der italienischen Kunstgeschichte angesehen.⁵⁸¹ Diese Handbücher vermittelten eine historisch-kritische Herangehensweise an die Kunstbetrachtung,⁵⁸² nach Steinwachs können diese als Dokumente der Selbstreflexion einer Gesellschaft angesehen werden, die sich über ihr Wissen Klarheit verschafft.⁵⁸³ Die Erweiterung der Sammlungen im 19. Jahrhundert waren mit diesen gedruckten kunstgeschichtlichen Gesamtdarstellungen verbunden. Dem Anspruch der Kompendien eine historische Gesamtdarstellung zu leisten, stand das Sammlungsziel gegenüber, die historische Entwicklung der Kunst anhand der Sammlungsobjekte darstellen zu können. Die Öffentlichkeit des Museums legitimierte diese Selbsthistorisierung der Künste,⁵⁸⁴ wobei die Kunstgeschichte der »Berliner Schule«, die gleichzeitig an der Universität als auch am Museum angesiedelt war, eine universalhistorische Perspektive vertrat.⁵⁸⁵

Die Ambivalenz, die sich in der Präsentation der Kunstwerke in den »Stilräumen« durch die Mischung verschiedener künstlerischer Gattungen ausdrückt und die Assoziation an bürgerliche Wohnräume zulässt bei einer gleichzeitigen strikt gerasterten Wandgestaltung sowie einer bildhaften, fast ikonischen Präsentation herausragender Werke der Sammlung, lässt die Deutung der Bronzestatuetten und der anderen Kunstwerke als Medien des kulturellen Gedächtnisses nach Jan Assmann zu. Denn ihre Funktion ist darin anzusehen, nicht nur einen Bezug zur Gegenwart herzustellen, sondern auch eine Antwort auf gesellschaftliche Fragestellungen zu finden.⁵⁸⁶ Der Kunstwissenschaft kommt dabei die Funktion zu, den kulturellen Sinn

⁵⁸⁰ Locher 2001, S. 278.

⁵⁸¹ Locher 2001, S. 209–210.

⁵⁸² Locher 2001, S. 211, S. 243–254.

⁵⁸³ Steinwachs 1983, S. 80–81.

⁵⁸⁴ vgl. Rehberg 2006, S. IXX–XX.

⁵⁸⁵ Bickendorf 2007, S. 46–47, S. 56–58.

⁵⁸⁶ Assmann 2005, S. 20–21.

der Objekte zu kommunizieren.⁵⁸⁷ Das Deutsche Reich befindet sich, wie bereits in Kapitel 4 beschrieben, seit dem Deutsch-Französischen Krieg in mehrfacher Hinsicht in einer historischen Umbruchsituation. Laut Assmann ist eine solche Situation gekennzeichnet durch einen Rückgriffs auf die Vergangenheit.⁵⁸⁸ Die Bronzestatuetten und andere Kunstwerke der Renaissance sind damit als Erinnerungsfiguren anzusehen, die an einen konkreten Raum – eine Kunstregion wie Florenz oder Venedig – erinnern sowie auf eine bestimmte soziale Gruppe bezogen sind, deren kollektives Gedächtnis einen Bezugsrahmen zu konstruieren vermag.⁵⁸⁹ Assmann, der sich an dieser Stelle auf Maurice Halbwachs bezog, wich jedoch von diesem ab, indem er im Gegensatz zu diesem »Historie« nicht als ein künstliches Konstrukt von Zeit begreift, das sich außerhalb des kollektiven Gedächtnisses befindet.⁵⁹⁰

Vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Erwartung an die Kunstwissenschaft als Vermittlerin eines kollektiven Gedächtnisses, formulierte Jacob Burckhardt mit seiner Kunstgeschichte nach Aufgaben die Transformation von Kopien zu Originalen und führt die künstlerische Praxis des Sekundären als Gegenstand der Kunstgeschichte ein. Die Erforschung der Bronzestatuetten, die in einer Etablierung einer vorher unbekanntes »Gattung« der Skulpturgeschichte und damit in der Erweiterung des stilgeschichtlichen Kanons mündet, erscheint damit als das Ergebnis einer Wechselwirkung zwischen bürgerlich-aufgeklärter Wissenschaft und der gesellschaftlichen Semantik am Ende des 19. Jahrhunderts. Die Auseinandersetzung um ökonomischen Erfolg und politische Teilhabe des Bürgertums und die Interpretation von historischen Quellen und Objekten, zu denen Kunstwerke genauso wie kulturgeschichtliche Artefakte gehörten, werden aufeinander bezogen. Das

⁵⁸⁷ Assmann 2005, S. 23, »Das kulturelle Gedächtnis speist Tradition und Kommunikation, aber es geht nicht darin auf. Nur so erklären sich Brüche, Konflikte, Innovationen, Restaurationen, Revolutionen. Es sind Einbrüche aus dem jenseits des jeweils aktualisierten Sinns, Rückgriffe auf Vergessenes, Repristinationen von Tradition, Wiederkehr des Verdrängten ...«, S. 24, »Wie immer man dieses Außen der gesellschaftlichen Tradition und Kommunikation bezeichnen will: wichtig ist nur, daß es als ein Phänomen sui generis in den Blick tritt, als eine kulturelle Sphäre, in der sich Tradition, Geschichtsbewußtsein, »Mythomotorik« und Selbstdefinition verknüpfen und die – dieser Punkt ist entscheidend – vielfältig bedingten geschichtlichen Wandlungen, unter anderem: medientechnologisch bedingten Evolutionsprozessen, unterworfen ist.«.

⁵⁸⁸ Assmann 2005, S. 32, S. 65.

⁵⁸⁹ Stähli 1998, S. 58, »Sammlungen bereiten die Geschichte auf für die Gegenwart, sie sind - in der Begrifflichkeit von Jan Assmann - eine spezifische, nämlich an das materielle historische Relikt gebundene Form, »kulturelles Gedächtnis« in »kommunikatives Gedächtnis« zu übersetzen.«; Assmann 2005, S. 37–40; Ellwanger 2005, S. 7–8.

⁵⁹⁰ Assmann 2005, S. 44–45, S. 76–78.

Medium dieser Auseinandersetzung, die historische Quelle, kulturgeschichtliche Objekte oder Kunstwerke, wird dabei zur Botschaft selbst, worauf Wolfgang Ernst in einer kurzen Charakterisierung des Historismus verweist. Die Bronzestatue als »Botschaft« lässt sich dabei einerseits auf die (National-)Kultur des deutschen Bürgertums beziehen, das seine Geschichte mit der italienischen Renaissance verknüpfte. Gleichzeitig wandelt sich die Geschichte der Kunst der Renaissance durch die Integration der Bronzestatuetten als einer neuen künstlerischen Gattung. Dies sei, so Ernst, als ein Zeichen »beschleunigter Veränderungserfahrungen« zu verstehen.⁵⁹¹

6.3.5.3.3 Die Museumswand als stilgeschichtlicher Atlas

Wie Krahn schreibt, verfolgte Bode mit der Anordnung der Bronzestatuetten in den Stilräumen das wissenschaftliche Ziel zu zeigen, daß Kleinbronzen nicht von Kunsthandwerkern, sondern von großen Bildhauern geschaffen worden waren, er wollte einer Kunstgattung Anerkennung verschaffen, die von der Wissenschaft »von oben herab behandelt und daher absichtlich vernachlässigt worden war.«⁵⁹² Indem die Bronzestatuetten von Burckhardt als ein Beispiel historischer Nachahmung in der italienischen Renaissance beschrieben werden, kann Bode ausgehend von Burckhardts »Herrschaft des Motivs« und dessen Darstellung der Statuetten als Erinnerungsbilder eine Historisierung künstlerischer »Praktiken des Sekundären«⁵⁹³ ableiten, das heißt, dass eine Kopie eines Gemäldes oder eine Replik einer Statue selbst als ein (historisches) Original gelten kann. Während die Bronzestatuetten damit für die Kunstgeschichte einen weiteren Baustein in der Vervollständigung der Stilgeschichte boten, diente dem zeitgenössischen Sammlungsbesucher die mehrfache Reproduktion der Werke vor kulturgeschichtlichen Hintergrund eine Brücke zur zeitgenössischen Kunstproduktion.⁵⁹⁴

⁵⁹¹ Ernst 2001, S. 264.

⁵⁹² Krahn 1995c, S. 41.

⁵⁹³ Wirth 2004, S. 27.

⁵⁹⁴ Bloch 1983b, S. 297–299; Montagu 1985, S. 119–122 (Unterschied Künstlerbronzen – Ladenbronzen); das Beispiel des Tierbildhauers August Gaul: Gabler 2007, S. 9, S. 26; Beispiel des Bildhauer James Pradier: Hufschmidt 2010, S. 29; Berger 2009; Maaz 2000, S. 33–34.

Die symmetrische und in vielen Aspekten hierarchische Anordnung der Kunstwerke der italienischen Renaissance in den Räumen des Kaiser-Friedrich-Museums drückt nach Ansicht Niemeyer Chinis eine totalitäre Mentalität aus.⁵⁹⁵ Schuster vergleicht Bodes Gestaltung der Museumsräume mit Aby Warburgs Mnemosyne Atlas, kritisiert allerdings die übertriebene Harmonisierung in der Anordnung der Werke.⁵⁹⁶ Die Wert- und Normsätze⁵⁹⁷ nach denen Wilhelm von Bode die symbolische Ordnung der Berliner Gemälde- und Skulpturensammlung herstellte, entsprechen – ausgehend von den dokumentarischen Aufnahmen des Kaiser-Friedrich-Museums – Jacob Burckhardts »Kunstgeschichte nach Aufgaben« sowie der historisch-kritischen Methode, die für den visuellen Bezug der Kunstwerke im Detail angewandt wird. Insgesamt entsprach die Anordnung der Kunstwerke in den »Stilräumen« einer »Landkarte« des Renaissance-Stils im Sinne Jacob Burckhardts, die – wie Schütte ausführt – eine gleichzeitige Wahrnehmung von formalen Gegensätzen erlaubt. Diese Gegensätze korrespondieren jedoch mit dem großen Ganzen, der äußeren Gleichheit entspricht eine Differenz im Detail.⁵⁹⁸ Diese »Harmonisierung«, die Peter Klaus Schuster an den Stilräumen festgestellt hat, lässt sich auch in den gedruckten Atlanten des 19. Jahrhunderts feststellen.⁵⁹⁹

6.3.5.3.3.1 Verdoppelungen

In ihrer Untersuchung zur wissenschaftlichen Objektivität beschrieben Lorraine Daston und Peter Galison die zunächst bewusst beabsichtigte später das unbewusste Idealisieren wissenschaftliche Abbildungen in Atlanten seit dem Ende des 18. Jahrhunderts. Ein Merkmal zahlreicher wissenschaftlicher Abbildungen bestand weiterhin darin, dass beispielsweise eine Tierart oder Schneeflocken in verschiedenen Variationen gezeigt wurden, mit dem Ziel Naturwahrheit zu zeigen.⁶⁰⁰ Die Aufstellung

⁵⁹⁵ Niemeyer Chini 2009, S. 112.

⁵⁹⁶ Schuster 1995, S. 14.

⁵⁹⁷ Schurz 2006, S. 36–37.

⁵⁹⁸ Schütte 2004, S. 10–11, S. 372–374.

⁵⁹⁹ Daston/Galison 2007, S. 347; Benjamin 1991, S. 271, S. 279–280 (Sammeln als praktische Erinnerung, gleichzeitig produktive Unordnung des Sammelns); Preziosi 1996, S. 286 (hybrider Charakter des Museumsobjekts).

⁶⁰⁰ Daston/Galison 2007, S. 67–88, S. 128–145, S. 156–163.

von Statuetten in den »Stilräumen«, die das gleiche Motiv zeigen, jedoch stilistische Unterschiede aufweisen, findet darin eine Parallele.

Durch die Darstellung von Burckhardts »Herrschaft des Motivs«, die eine Wiederholung der Motive und die Präsentation von Repliken im Museumsraum ermöglichte, wurde es möglich, dass die Bronzestatuetten als Objekte wahrgenommen werden konnten, die Stilmerkmale indizieren.

In der Ausstellung von jedenfalls teilweise mechanisch reproduzierbaren Kunstwerken verstärkt sich das wie Benjamin feststellte, »Optisch Unbewußte«,⁶⁰¹ also an dieser Stelle die formale Differenz vermeintlich gleichartiger Werke sodass die Verdoppelung der Werke in den Stilräumen als ein Hinweis auf Möglichkeit der Wahrnehmung von Stildifferenzen interpretieren lässt und damit auf die Anwendung des vergleichenden Sehens.

Das vergleichende Sehen ist jedoch innerhalb der Geschichte der Kunstgeschichte, so Bader und Wolf, an die Medien, wie die Doppelbildprojektion oder die fotografische Abbildung von Kunstwerken geknüpft.⁶⁰² Im folgenden Kapitel sollen Bodes Strategien beim vergleichenden Sehen untersucht werden,⁶⁰³ das eine Reihung unter dem Eindruck des stehenden männlichen Akts produziert. Anhand fotografischer Abbildungen der Bronzestatuetten, die eine festgelegte Aufnahmesituation wiedergeben, zielte Wilhelm von Bode darauf ab, die Statuetten als einen »missing link« zwischen Donatellos Werken und Michelangelos »David« zu verwenden und zugleich die stilgeschichtliche Evolution des »Naturalismus« der Frührenaissance hin zu den beruhigteren Formen der Hochrenaissance zu klären.

⁶⁰¹ Benjamin Kunstwerk, S. 498–500.

⁶⁰² Bader 2010, S. 20, S. 24–25, S. 27; Wolf 2010, S. 268.

⁶⁰³ Bader 2010, S. 439, » ... durch die Positionierung der Eigendynamik, die das vergleichende Sehen im Dialog der Bilder entfalten kann, ... stellt die Würdigung des Verfahrens als »Wahrnehmungsprozess«, nicht »Entscheidungsprozess« ...«.

7 *Stilkritik als Kopienkritik*

7.1 *»... ein ziemlich kühnes Unterfangen.« – Probleme der Kleinbronzenforschung*

Wie in den vorangegangenen Kapiteln gezeigt werden konnte, bildeten Jacob Burckhardts Schriften das theoretische Fundament für die Kleinbronzenforschung Wilhelm von Bodes. Allerdings stellte sich die Forschungssituation 1895, rund 20 Jahre nach der Erwerbung der Replik von Andrea Riccios »Schreiendem Reiter« als nicht zufriedenstellend dar. Auf dem Höhepunkt des »Erwerbungsfeldzugs«, stellte Wilhelm von Bode fest, dass das Interesse der wissenschaftlichen Forschung mit dem Interesse der Privatsammler an den Statuetten *»... nicht Schritt gehalten [hat] ...«*⁶⁰⁴ und er beschrieb die Forschungsprobleme zu den Bronzestatuetten der Renaissance:

*»Dass trotzdem die Forschung bisher weder im großen noch für einzelnen Gruppen oder Werke über einige gelegentliche Notizen hinausgekommen ist, hat ähnliche Gründe wie die geringe Förderung unserer Kenntnis der Plaketten seit den ersten Versuchen in E. Moliniers Werk über die Plaketten und im Illustrierten Katalog der Berliner Sammlung der Bildwerke christlicher Plastik. Die Bedingungen des verschiedenen Maßstabes und des eigentümlichen Materials, das Vorhandensein von mehr oder weniger geringen Nachbildungen aus verschiedenen Zeiten, der absichtliche Anschluss an antike Vorbilder, die Beschäftigung einer Reihe sonst wenig oder gar nicht bekannter Künstler als Bronzebildner, wie der Umstand, dass durch Donatellos langjährige Thätigkeit in Padua ein und derselbe Meister sowohl in Toscana wie in Oberitalien der Begründer der größten Gießhütten Italiens geworden ist, deren Meister dadurch von vornherein manche Verwandtschaft untereinander besitzen, erschweren die Bestimmung der einzelnen Arbeiten auf ihre Künstler in ungewöhnlichem Grade.«*⁶⁰⁵

In den folgenden Jahren kam Wilhelm von Bode mehrmals auf die Forschungsprobleme bei den Bronzestatuetten zu sprechen, trotz der Bedeutung des Genres für die Stilgeschichte der italienischen Renaissanceskulptur insgesamt.⁶⁰⁶

Immer wieder betonte er die Zuschreibungsprobleme aufgrund der kaum bekannten

⁶⁰⁴ Bode 1895, S. 143.

⁶⁰⁵ Bode 1895, S. 144.

⁶⁰⁶ Bode 1895, S. 143–144; Bode 1902, S. 69. »Wenn ich daher in unserer Sammlung italienischer Statuetten, abgesehen von einigen älteren allgemein acceptierten Benennungen und den meist beglaubigten Arbeiten des Giovanni da Bologna, noch fast zwei Dutzend dieser kleinen Bronzen auf bestimmte Künstler zurückführe, so ist dies schon ein ziemlich kühnes Unterfangen.«

Künstlerpersönlichkeiten. Neben der spärlichen Quellenlage stellten ihn das Material Bronze und die stilistischen Eigenschaften der Repliken sowie die Rezeption der antiken Vorbilder Zuschreibungs- und Datierungsprobleme. Auch stand er vor dem klassischen kennerschaftlichen Problem der Händescheidung. Es bestand darin, den Stil der Nachfolger Donatellos in Padua und Florenz voneinander zu unterscheiden und einzelnen Künstlerpersönlichkeiten zuzuschreiben.

Wilhelm von Bodes Erkenntnis der kunsthistorischen Bedeutung der Objekte motivierte ihn die Kleinbronzen nach Künstlern, topographischer Zugehörigkeit zu den Kunstregionen Italiens und chronologisch zu kategorisieren. Die Kleinbronzen gelten ihm als Belege für die technischen Errungenschaften der italienischen Renaissance auf dem Gebiet des Bronzegusses, als Sammlerobjekte, die Aufnahme in den Kunstkammern finden, als Objekte, die über die Antikenrezeption ihrer Zeit Aufschluss geben und nicht zuletzt als Medien, in denen sich die Experimentierfreude der Bildhauer verwirklichen kann, sei es in der Darstellung des menschlichen Körpers oder in der allansichtigen Freifigur. Aus Bodes Perspektive nehmen die Kleinbronzen die Entwicklungen der Großplastik des 15. und 16. Jahrhunderts vorweg.⁶⁰⁷

7.2 Die Donatello-Schule in Bodes Publikationen

Aus der umfangreichen Bibliographie Wilhelm von Bodes,⁶⁰⁸ gehören »Die Florentiner Marmorbildner in der zweiten Hälfte des Quattrocento« (1878)⁶⁰⁹, »Italienische Bildhauer der Renaissance« (1887)⁶¹⁰, »Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche« (zusammen mit Hugo von Tschudi, 1888)⁶¹¹, der Katalog der »Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz« (1898)⁶¹², »Die italienische Plastik« (1891)⁶¹³, »Denkmäler der

⁶⁰⁷Bode 1922, S. 1-2.

⁶⁰⁸Künzel 1995.

⁶⁰⁹Bode 1878b, S. 27-59.

⁶¹⁰Bode 1887.

⁶¹¹Kat. Berlin 1888.

⁶¹²Ausst. Kat. Berlin 1898.

⁶¹³Bode 1891a.

Renaissance-Skulptur Toskanas in historischer Anordnung« (1892 – 1905),⁶¹⁴ neben der Bearbeitung von Jacob Burckhardts »Cicerone« ab der vierten Auflage 1874⁶¹⁵, zu den Veröffentlichungen, die sich mit der italienischen Skulpturgeschichte der Renaissance und den Bronzestatuetten beschäftigen und die seiner Monographie »Die Italienischen Bronzestatuetten der Renaissance« (1907–1912)⁶¹⁶ (abgekürzt: »IBSR«) vorausgingen.

Zu den späteren Publikationen, die nach »Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance« erschienen und die sich auf Kleinplastik der italienischen Renaissance konzentrieren, gehören »Florentiner Bildhauer der Renaissance« (EA: 1902), die in mehreren Auflagen erschien⁶¹⁷, »Bertoldo und Lorenzo de' Medici. Die Kunstpolitik des Lorenzo il Magnifico im Spiegel der Werke seines Lieblingskünstlers Bertoldo di Giovanni« (1925)⁶¹⁸, der Katalog »Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums. Bronzestatuetten« (1930).⁶¹⁹ Nachfolgend sollen vor allem die Publikationen untersucht werden, die »Die Italienischen Bronzestatuetten der Renaissance« vorausgehen, um die von Bode beschriebene Forschungsproblematik genauer zu erfassen und diese in den Texten und Abbildungen von »IBSR« zu reflektieren.

7.3 Antike Kunstgeschichte als Schema der Stilentwicklung

Bodes Argumentation, dass die Erforschung der Renaissance-Skulpturen und der Beschreibung der Stilentwicklung zwischen Quattrocento und Cinquecento an die archäologische Stilkritik gebunden war, zeigt, dass die Wertschätzung der Renaissanceplastik nur durch die Kenntnis jüngsten archäologischen Forschungen denkbar war.⁶²⁰ Hier waren am Ende des 19. Jahrhunderts vergleichbare Stilprobleme aufgetreten, die aber eine höhere Wahrnehmung erfuhren. Während der »alten

⁶¹⁴Bode 1892–1904.

⁶¹⁵Otto 1995, S. 29.

⁶¹⁶ Hier abgekürzt IBSR

⁶¹⁷ Bode 1921, verwendet wurde hier die 4. Auflage.

⁶¹⁸ Bode 1925.

⁶¹⁹Kat. Berlin 1930.

⁶²⁰Bode 1881, S. 69, »Für den eigenthümlichen Reiz der Renaissanceplastik, die statt der antiken Einfachheit möglichste Mannigfaltigkeit, statt ihrer reinen Schönheit der Formen schärfste Charakteristik und ausgeprägteste Individualität anstrebt, konnte erst die neueste Richtung unserer Kunstentwicklung der grossartigen Entdeckungen wirklich griechischer Meisterwerke, den Geschmack und das Verständnis ausbilden.«

Grabung« in Olympia an, die ab 1875 von dem Archäologen Ernst Curtius unternommen wurde, war 1877 eine Hermes-Statue von Praxiteles ausgegraben worden. Diese klassische Statue wurde sehr bekannt, da sie dem ästhetischen Ideal des späten 19. Jahrhunderts entsprach. Die frühklassischen Giebelfiguren des Zeustempels von Olympia sowie geometrische Tierstatuetten, die ebenfalls gefunden wurden, wurden dagegen weniger hoch geschätzt. So galten die Giebelfiguren als »roh«, die archaischen Weihgaben wurden als »primitive Tiere« inventarisiert und erst um 1930 wissenschaftlich untersucht.⁶²¹

Diese Analogie der Stilgeschichte der Renaissance mit der antiken Stilgeschichte setzt sich fort. In der Beschreibung des Entwicklungsschemas für die Skulptur der Renaissance, das sich als eine Vorstellung von Aufstieg - Klimax - Verfall beschreiben lässt, verläuft die Stilgeschichte der Renaissance nach Bode analog zur Stilgeschichte der Antike. Damit lehnte sich Bode an Winckelmann an, der Stilentwicklung als einen organischen Prozess beschrieben hatte.⁶²² In »Die Florentiner Marmorbildner in der zweiten Hälfte des Quattrocento« (1878),⁶²³ einer Sammlung von Künstlermonographien, bescheinigte er den Werken Luca della Robbias eine »naturalistischen Treue der Auffassung«, wodurch der Künstler dem »klassisch griechischen Reliefstil« nahe kommt.⁶²⁴ Das Werk Luca della Robbias beschrieb Wilhelm von Bode als einen stilgeschichtlichen Klimax, der zwischen den beiden Polen einer »Frische« und dem Naturalismus Donatellos⁶²⁵ und dem Stil

⁶²¹ Ausst. Kat. Frankfurt 1976, S. 3, S. 5, S. 17; Lullies 1988a, S. 39.

⁶²² Klamm 2017, S. 326.

⁶²³ Bode 1878a, S. 3–26; Bode 1887, S. 1–2.

⁶²⁴ Bode 1878a, S. 4.

⁶²⁵ Bode 1878b, S. 30, »... wonach beide Künstler gemeinsam den Fries an der Capella Pazzi schufen, eine fast zahllose Reihe von Engelköpfchen, welche mit Donatello's Frische schon Desiderios Holdseligkeit verbinden.«, S. 35-36, 38 zu Antonio Rossellino, S. 44 zum Marmoraltar in Monteoliveto von Benedetto da Maiano; S. 47 und 51 zu den Skulpturen Mino da Fiesoles, »Theilweise ist die Schätzung des Künstlers aber auch in einem äußeren Liebreiz und einer gewissen Naivetät seiner Gestalten wie seiner Decoration begründet, welche namentlich in seinen früheren Werken zuweilen fast ungetrübt hervortritt«.

Andrea Sansovinos und Michelangelos bewegt, den Bode als eine »eigenartige Nachblüthe« und »Verfall« bezeichnete.⁶²⁶

Anhand der Feststellung der ästhetischen Gegensätze zur vorangegangenen Epoche sowie der Eigenschaften der Werke des Quattrocento (Takt, Naivität und Schönheitssinn) hebt Wilhelm von Bode diese auf eine Stufe mit den Skulpturen griechischen Klassik.⁶²⁷ Die stilbildenden Charakteristika der Epoche bilden für ihn das Streben nach Naturalismus, der sich auf Akt- und Gewandstudien sowie auf die Antikenrezeption bezieht.⁶²⁸ Neben dem Interesse an Naturnachahmung beschreibt Bode als die »Aufgaben« einzelner Genres und weist darüber hinaus auf Auftraggeberschaft und Mäzenatentum, Ikonographie und die Materialien von Skulpturen hin.⁶²⁹ Als Geschichtsmodell, dies wird auch an der Darstellung der Epoche der Frührenaissance deutlich, vertritt Wilhelm Bode eine Fortschrittskonzeption. Diese begründete er beispielsweise mit dem Einsatz neuer Materialien, die ein fortgeschrittenes technisches Verständnis und Übung erforderten.⁶³⁰ Der Bezug auf die Geschichte der antiken Skulptur gipfelt in

⁶²⁶ Bode 1878b, S. 55, »Gleichzeitig an der Wende des Jahrhunderts entstehen zu Florenz auch die ersten Werke der beiden Bildner, welche die neue Zeit heraufführen und ihre hervorragendsten Meister wurden, Michelangelo Buonarroti und Andrea Sansovino. Hergebrachtermaßen betrachtet man diese neue Entwicklung der italienischen Plastik als die Blüthe, die sich aus der Knospe der vorangegangenen Epoche entfaltet; und doch ist sie vielmehr eine kurze, namentlich in dem Einen Michelangelo sehr eigenartige Nachblüthe, die in sich den Verfall birgt und die die völlig untergeordnete Stellung der Plastik in den folgenden Jahrhunderten bedingt.«; Bode 1891a, S. 3.

⁶²⁷ Bode 1891a, S. 34, »Die Kunst der »Renaissance«, die Wiedergeburt der antiken, der klassischen Kunst - wie schon die Künstler des XV. Jahrh. mit Bewußtsein und Stolz ihre Kunst bezeichneten - zeigt sich auf keinem anderen Gebiete in so scharfem Gegensatze gegen die vorausgehende Zeit wie in der Plastik. Die Rückkehr zu den antiken Formen in der Dekoration hat sie mit der Architektur gemein; wie diese betrachtet sie die Antike, die Überreste der römischen Kunst, als ihre unübertroffene Lehrmeisterin, entlehnt sie derselben zahlreiche Motive und Gestalten. (...) ... die gleichzeitige Plastik [setzt] an die Stelle der malerischen Anordnung von stillen gehäuften Freifiguren ohne naturalistische Durchbildung als obersten Grundsatz die Wirklichkeit: voll Naturwahrheit und schärfste Charakteristik im Motiv wie in der Durchbildung der einzelnen Gestalt bis in die kleinsten Einzelheiten. Die menschliche Figur in der vollen Wirklichkeit ihrer Erscheinung: individuell in Kopf und Gestalt, eigenartig in Haltung und Bewegung, wie in Tracht und Stoffen bleibt das vornehmste Streben der Bildhauer durch das ganze XV. Jahrh. Diese Aufgabe verfolgen sie mit einer Begeisterung und Überzeugung, mit einem Ernst und oft mit einer Einseitigkeit, die vor Übertreibung nicht zurückschreckt; aber ein glücklicher Takt, Naivetät und angeborener Schönheitssinn bilden die natürlichen Schranken, in denen sich jenes Streben trotz seiner Kraft und Einseitigkeit in einer so mannigfaltigen, so eigentümlich reizvollen Weise entfalten konnte, wie innerhalb der Plastik zu keiner anderen Zeit seit der Blüte der attischen Kunst.«

⁶²⁸ Bode 1891a, S. 17, »Der Weg zum Verständnis und zur Wiedergabe der Natur geht bei Niccolo [Pisano, Anm.] durch die Antike; die Abhängigkeit von derselben verhindert ihn, sich zu wirklichem Naturverständnis durchzuarbeiten; daher die Erscheinung, daß der Künstler im ersten Ergreifen seiner Aufgabe am größten und freiesten erscheint, in seinen späteren Arbeiten zum Teil handwerksmäßiger und manierter wird. Verhängnisvoll war ihm in seinem Streben der Umstand, daß seine klassischen Vorbilder, zumeist Sarkophagreliefs, welche heute noch im Campo Santo zu Pisa erhalten sind, schon der Zeit des tiefen Verfalls der antiken Kunst angehören, daß sie handwerksmäßige Nachbildungen aus dritter und vierter Hand nach unverstandenen Originalen sind. Die Eigentümlichkeiten dieser antiken Vorbilder finden sich daher auch bei Niccolo ...«.

⁶²⁹ Bode 1891a, S. 34-45.

⁶³⁰ Bode 1891a, S. 103-104, »Die Marmorplastik in ihrer einseitigen Richtung mußte zu einer dekorativen und dadurch zugleich oberflächlichen und selbst handwerkmäßigen Ausübung führen, welche die Künstler von den großen Zielen der Kunst abdrängte. In naturgemäßen Gegensatz gegen diese Art der plastischen Kunst und zugleich zum Heil für die gedeihliche Fortentwicklung der italienischen Plastik bildete sich neben ihr eine auf Donatello's letzter Thätigkeit

»Florentiner Bildhauer der Renaissance« (EA: 1902), das Wilhelm von Bode als eine Überarbeitung von »Italienischen Bildhauer der Renaissance« (1887) vorstellt, in einer historische Gleichsetzung von Athen und Florenz. Wie in der Antike motivierten kulturgeschichtliche Faktoren – in Florenz die bürgerliche Kultur sowie die Frömmigkeit – den Aufstieg von Florenz zum Kunstzentrum der Frühen Neuzeit und damit die Entwicklung von Renaissanceskulptur.⁶³¹

7.4 » ... wie die Wünschelrute die Quelle [verrät]«

Wilhelm von Bodes Beschreibungen künstlerischer Formen

Allen Schriften zur italienischen Skulpturgeschichte von Wilhelm von Bode eint, dass diese nach Künstlerbiographien und Individualstilen gegliedert sind. Dabei stellte er jeweils die Porträts der Künstler, mit Namen und Lebensdaten seinen Ausführungen voran. Die Stilentwicklung verläuft entlang der biographischen Ereignisse der Künstlervita. In »Florentiner Marmorbildner des Quattrocento« (1878) ergänzt Wilhelm von Bode diese biographische Darstellung noch um Künstleranekdoten, die eine historische Zeugenschaft und zugleich Vermittlung von Stilformen nahelegen und vermeintliche Erfahrungen überliefern.⁶³² In späteren Darstellungen zur italienischen Skulpturgeschichte versachlichte Wilhelm von Bode seinen Erzählstil. Hatte er in seinen früheren Schriften bereits auf Jacob Burckhardts stilgeschichtliches Urteil Bezug genommen, so fügte er in »Die italienische Plastik« (1891) zahlreiche Exzerpte aus dem unveröffentlichten Manuskript Jacob Burckhardts zur Geschichte der Renaissanceskulptur ein und gliederte seine Darstellung nach Burckhardts »Kunstgeschichte nach Aufgaben«. Wie an anderer Stelle dargestellte bildete diese

fußende Richtung der Skulptur in Florenz aus, welche den Schwerpunkt ihres Strebens auf möglichst reue naturalistische Durchbildung legte und damit zugleich eine Vertiefung der Auffassung und Erweiterung und Vervollkommnung der Technik verband. Die Künstler dieser Richtung gehen aber keineswegs, wie ihr großer Lehrmeister Donatello, einseitig auf die Wiedergabe des Charakteristischen und Momentanen aus, sondern verbinden damit ein ausgesprochenes Streben nach Anmut und selbst nach Schönheit der Gestalt. An der Spitze dieser Bewegung stehen Ant. Pollajuolo und Andrea del Verrocchio. Ihrer Richtung entspricht es, daß sie sich in den verschiedensten Künsten versuchen und diese sämtlich nicht nur mit großer Geschicklichkeit ausüben, sondern auch technisch wesentlich vorwärts bringen, und daß sie als Bildner sich mit Vorliebe der Bronze bedienen.«

⁶³¹Bode 1921, S. 2–3.

⁶³²Bode 1878a, bspw. die Anwesenheit Andrea della Robbias bei der Beerdigung Donatellos S. 1, »Dem Greise mochte wohl eigentümlich zu Muthe sein, wenn er an die großen Männer zurückdachte, mit denen er wetteifernd tätig gewesen war, und aus deren Zeit er allein noch in eine neue, fremdartige Entwicklung aller Verhältnisse hineinragte.«.

Publikation als Führer der Berliner Skulpturensammlung das Gegenstück zum Bestandskatalog Wilhelm von Bodes und Hugo von Tschudis, in dem Leitidee und symbolische Ordnung der Berliner Sammlung erläutert wurden. Zur »Kunstgeschichte nach Aufgaben« kam mit der Künstlervita ein weiterer Faktor der Stilentwicklung hinzu. Dieser erlaubte es, Stilgeschichte differenzierter zu erfassen, indem kulturgeschichtliche Faktoren sowie die historischen Quellen mit der Vita einer Künstlerpersönlichkeit verknüpft wurden. Die Produktion der Bronzestatuetten in der Generation von Bildhauern, die auf Ghiberti und Donatello folgte, begründet Bode in »IBSR« mit einem allgemeinen Trend zur Ausstattung der privater Räume.⁶³³ In der Antikenrezeption der Donatello-Schule, vor allem durch Bertoldo und Pollaiuolo, sieht Wilhelm von Bode die Gestaltung der frei stehenden Figur begründet. Den Bronzestatuetten der Renaissance kommt damit in Wilhelm von Bodes Stilgeschichte die Rolle eines Mediums zu, das Stilformen und -prinzipien zwischen dem Quattro- und dem Cinquecento vermittelte.⁶³⁴

7.4.1 Donatello

Donatello (*um 1386 Florenz – †1466 ebd.) selbst bezeichnet Bode in dem ersten Katalog der Berliner Skulpturensammlung von 1888 als »... hervorragendsten Bildhauer vor Michelangelo und derjenige, der durch seinen energischen Realismus von entscheidender Bedeutung für die Kunst des Quattrocento wurde.«⁶³⁵ In »Italienische Bildhauer der Renaissance« (1887) widmet sich Bode besonders der Beschreibung der Bronzefigur »Johannes des Täufers«, die 1878 aus dem Palazzo Strozzi erworben wurde und von Bode an Donatello zugeschrieben wurde. (s. Abb. 58) Dessen stilistische Nähe zu den Figuren des Sieneser Taufbrunnen machte die Täuferfigur deshalb für die Sammlung so wertvoll, weil der Künstler dort erste Schritte zur Freifigur unternimmt, wie dann auch an dem 1902 erworbenen »Putto mit

⁶³³ IBSR, Bd. I, S. 11.

⁶³⁴ IBSR, Bd. I, S. 11–12., »Unter ihrer Leitung entfaltete sich die erste Blüte der Kleinplastik, deren Werke heute ebenso gesucht sind wie die schönsten griechischen Bronzefigürchen. Gerade in diesen kleinen Bronzen hat die Plastik den Schritt vom Quattrocento zum Cinquecento zuerst gemacht, sie sind die Vermittlung zwischen der Kunst Donatellos zu der des Michelangelo.«

⁶³⁵ Kat. Berlin 1888, S. 15.

Tamburin« demonstriert werden konnte. (s. Abb. 59) An der Modellierung und Ziselierung des Gusses der Täuferfigur erkennt Bode die Handschrift Donatellos, wobei er dessen Naturalismus betont.⁶³⁶ Donatellos Figuren versteht Wilhelm von Bode daher als Vorläufer der Statuetten Bertoldo di Giovannis, wobei er Werke wie eine Bronzestatue, die mit Donatellos »David« aus der Casa Martelli formale Ähnlichkeiten teilt, aus direkten Verweis auf Bertoldos frei stehende männliche Aktfiguren versteht.⁶³⁷

An dieser Stelle wird die bereits Bodes Verfahren der Stilbeschreibung deutlich: die Erfassung des Stils macht Bode nicht an Details der Form fest, sondern legt diesen vielmehr anhand der Gesamtwirkung eines Objekts dar.⁶³⁸

Bodes stilkritische Methode besteht darin, stilistische Eigenheiten aus Mentalitäts- und Gestaltungsproblemen oder -zielen eines Künstlers herzuleiten und an dessen Werken abzulesen. Bei Donatello sieht er diese beispielsweise in der natürlichen Wiedergabe des Zusammenspiels von Körperlichkeit und Geist, die sich in dessen Naturalismus ausdrücke, oder in dessen Talent zur Komposition mehrfiguriger, perspektivischer Szenen im Relief sowie dessen Antikenrezeption.⁶³⁹

Obwohl Wilhelm Bode in »Die italienische Plastik« (1891) Donatello als den prägenden Bildhauer des Quattrocento ansah, stellte der Stil der Werke Luca della Robbias für ihn eine Analogie zum Stil der griechischen Klassik dar, trotz der Sonderstellung des Bildhauers und seiner Werkstatt. Als Zeitgenosse Donatellos

⁶³⁶ Bode 1887, S. 28. »Diese schafte und selbst unschöne, der Natur abgelauchte Charakteristik hat aber in den ersten Jahrzehnten des XV. Jahrhunderts nur Einen grossen Vertreter, den bahnbrechenden Meister der modernen Plastik, Donatello.«; Kat. Berlin 1888, Kat. Nr. 38, S. 15; IBSR, Bd. I, S. 9; Kat. Berlin 1914, S. 6-7, Nr. 20.

⁶³⁷ IBSR, Bd. I, S. 9–10, S. 9f., »In der gespreizten Beinstellung, in der ausgeschwungenen Bewegung, in dem scharfen Gegensatz der beiden Körperseiten zeigt sich bereits die grössere Sicherheit in der Erfassung der Freifigur als solcher, die bald darauf durch Donatellos Schüler Bertoldo noch zu stärkerem, bewussterem Ausdruck gelangt.«.

⁶³⁸ Wie sich beispielsweise anhand der Zuschreibung der Büste Lodovico III. Gonzagas in der Berliner Sammlung nachvollziehen lässt, s. Bode 1889, S. 53, »... spricht hier auch die Auffassung dafür, dass die Arbeit nur als Vorarbeit für den Künstler dienen sollte. Der untersetzte Kriegermann mit seinen derben, vollen Formen und seinem kurzen Haar ist genauso wiedergegeben, wie er sich dem Künstler beim Sitzen gab: der Kopf in die Schultern gesunken, mit mürrischem, halb schläfrigen Ausdruck - ein eigentümliches Zeugnis für den äussersten Realismus des Donatello, der dabei in der Durchbildung des Kopfes und in einzelnen Details desselben, namentlich in den Ohren, einen wahren Triumph feiert.«.

⁶³⁹ Bode 1891a, S. 55–60.

zeichnete Luca della Robbia einen ähnlichen Naturalismus sowie »*Geschmack und eine Grossartigkeit in Anordnung und Gruppierung*«⁶⁴⁰ aus. Bereits von Zeitgenossen wurde bemerkt, dass die Funktion ihrer »*dekorativen Plastik*« und das Herstellungsverfahren der glasierten Terrakotta ein Alleinstellungsmerkmal dieser Künstlerfamilie war.⁶⁴¹ Die stilistischen Eigenschaften der Werke Luca della Robbias und seiner Nachfolger, deren ästhetische Wirkung Bode mit der griechischen Klassik verglich, entstammten aus seiner Perspektive einer der Antike verwandten »*künstlerischen Anschauungsweise*«.⁶⁴² Auch hier war der Gesamteindruck entscheidend – die Wirkung und plastische Gestaltungsweise der Werke, wozu auch die bildhauerische Technik zählte. Diese summierten sich bei Wilhelm von Bode zu den Stilmerkmalen eines Künstlers, wie auch an seinen Ausführungen über Desiderio da Settignano oder dessen Schüler Mino da Fiesole abzulesen ist.⁶⁴³ Obwohl Wilhelm von Bode dies nicht explizit formulierte, zeigte Stilanalyse sich bei ihm als ein Akt der Einfühlung. Dies stellte sich als ein Problem dar, wenn er den Formenvergleich zweier Werke nicht detailliert ausarbeitete. Bei der oben genannten Bronzestatue zum David aus der Casa Martelli, die er zu einem Dreh- und Angelpunkt seiner gesamtstilgeschichtlichen Kausalitätskette auswählte, wird dies besonders deutlich.

7.4.2 Donatello-Rezeption in Padua

Die weitere Entwicklung des Skulpturenstils im Verlauf des Quattrocento schilderte Wilhelm von Bode als abhängig von den Schülern Donatellos in Florenz

⁶⁴⁰ Bode 1887, S. 69–70.

⁶⁴¹ Kat. Berlin 1888, S. 36–38.

⁶⁴² Bode 1891a, S. 73–74, »Das feine Maßhalten im Relief (in der Regel ein Halbreliet), die Schönheit seiner Gestalten und der vornehme Ernst in Ausdruck und Haltung bringen den Künstler der klassischen griechischen Kunst ganz nahe. Aber diese Verwandtschaft beruht keineswegs auf einem intimen Studium oder gar auf Nachahmung der Antike, der Luca unter seinen Zeitgenossen besonders fern gestanden zu haben scheint: sie ist vielmehr der Ausfluß einer verwandten künstlerischen Anschauungsweise und verbindet sich bei ihm mit einem völlig eigenartigen und frischen Naturalismus. Seine Kompositionen, seine einzelnen Gestalten erscheinen daher, so wenig Abwechslung auch die meisten Aufgaben boten, doch stets neu und lebenswahr.«

⁶⁴³ Bode 1891a, S. 81–82, »Der schalkhafte Ausdruck seiner [Desiderio da Settignanos, Anm.] Kinder, der frische, fast übermütige Sinn seiner Jugend und ein echt weiblicher Zug von Schönheit verbinden sich mit einer Leichtigkeit der Erfindung, einer Fröhlichkeit des Schaffens, einer Meisterschaft der naturalistischen Durchbildung und einer malerischen Weichheit der Behandlung in allen seinen Werken zu einem stets bezaubernden, stets überraschenden Gesamteindruck.« und S. 97, »Der Liebreiz seiner [Mino da Fiesoles, Anm.] Figuren ist mehr äußerlich; Ausdruck und Bewegung derselben ermangeln des inneren Lebens und haben daher leicht etwas Starres und Kleinliches, wie auch sein Faltenwurf eckig und einförmig ist. Wie ihm wirkliches Formenverständnis und freie schöpferische Phantasie abgehen, so fehlt ihm auch die Freude des ächten Künstlers an der Durchbildung seiner Kunstwerke. Andererseits besitzen alle Bildwerke des Mino große technische Fertigkeit und Sicherheit der Arbeit; durch sie wird der Künstler in Stand gesetzt, ohne Skizzen und Modelle unmittelbar aus dem Marmor heraus und daher ganz im Charakter des Materials zu schaffen. Daneben besitzt er eine, ich möchte sagen, bäuerische Naivetät und Frische der Auffassung, sobald er unmittelbar nach der Natur arbeitet ... «.

und Padua, die sich mit der Herstellung kleinplastischer Bronzestatuetten beschäftigten. Bereits sehr früh begriff Wilhelm von Bode, dass die zehnjährige Tätigkeit Donatellos in Padua einen entscheidenden Einfluss auf den regionale Stil in Oberitalien ausübte. Die Universität von Padua und die Nachbarschaft zu Venedig boten darüber hinaus die kulturgeschichtlichen Voraussetzungen, durch die Padua als Ursprungsort und Verbreitungszentrum der Renaissancekunst in Oberitalien sowie zum Zentrum für die Herstellung von Kleinbronzen werden sollte. Vor allem das Oeuvre Andrea Riccios und seines Umkreises, das Bronzeskulpturen, -reliefs, Plaketten, Gebrauchsgegenstände und Naturabgüsse umfasste und im humanistischen Klima der Paduanischen Universität und des Santo entstand, steht bei Bode exemplarisch für die humanistische Kultur Oberitaliens.⁶⁴⁴ Von Donatellos Spätstil ausgehend beschreibt Bode den paduanischen Stil, den er als Karikatur des Vorbilds Donatello ansieht.⁶⁴⁵ Die Terrakottafigur eines Knaben in der Pose des Dornausziehers in der Berliner Skulpturensammlung, die Wilhelm von Bode 1888 als ein Werk der paduanischen Donatello-Rezeption bezeichnete, vereinte die von Bode beschriebenen Stilmerkmale der oberitalienischen Skulptur in der Nachfolge Donatellos.⁶⁴⁶ (s. Abb. 61) Zu den bedeutendsten Bildhauer und Kleinbronzenmodelleuren in Padua zählt Wilhelm von Bode den Donatello-Schüler oder -Gehilfen Giovanni da Pisa, den Urheber des Altarretabels in der Eremitani-Kirche sowie Bartolommeo Bellano (*um 1435 Padua – †um 1497 ebd.), dessen Reliefs für die Chorschranken im Santo er allerdings als »ungeschickt« und im Ausdruck als »verfehlt« beurteilte.⁶⁴⁷ Zwar erkannte er in dessen Werken das Vorbild Donatellos, doch kritisierte er auch in

⁶⁴⁴Bode 1922, S. 46–50, 69–85.

⁶⁴⁵Bode 1891a, S. 119, »Der paduaner Bildnerschule ist der Charakter der späteren Werke Donatello's auf's schärfste aufgeprägt. Die einseitige Richtung auf das Charakteristische und Natürliche, die struktive Bildung der Gestalten ohne Rücksicht auf eine gefällige Erscheinung und selbst mit Vernachlässigung derselben, die eng anliegende Gewandung, in welcher der Körper möglichst stark zu Geltung kommt, und die malerische Behandlungsweise der kleinen knitterigen Falten, die Vorliebe für die Ausführung in Bronze und die dadurch bedingte Modellierung in Thon sind die hervorstechenden Eigenschaften, welche den paduaner Skulpturen des späteren Quattrocento und teilweise der gesammten oberitalienischen Plastik eigentümlich sind. Freilich, die Unmittelbarkeit der Naturanschauung und die Gewalt der Wiedergabe und dramatischen Gestaltung derselben konnten diese Künstler dem großen Meister nicht absehen; die Gefahr, die künstlerische Formensprache desselben zu übertreiben und zu veräußerlichen, sie zur Karikatur zu machen, lag daher bei diesen Nachfolgern Donatello's besonders nahe ...«; Bode 1922, S. 5–10, S. 21; IBSR, Bd. I, S. 19.

⁶⁴⁶ Kat. Berlin 1888, Kat. Nr. 156, S. 49–50, S. 50, »Bezeichnend für die ganz freie und realistische Art mit der das 15. Jahrhundert, im besonderen die Richtung Donatello's, antike Motive umbildet. Denn es ist wohl kein Zweifel, dass der Künstler nur das kapitolinische Exemplar (oder eine andere Wiederholung ...) gesehen hatte ...«.

⁶⁴⁷Bode 1891a, S. 119, »... dass diese ungeschickt gehäuftten Puppenfiguren von schlechten Verhältnissen und in ganz verfehlttem Hochrelief das fehlende Talent des Künstlers zu dramatisch bewegten Kompositionen zeigten.« .

späteren Publikationen, dass Bellano die Formen und den Ausdruck seines Lehrers Donatello ins Handwerkliche und Harte abwandelte.⁶⁴⁸ Seine Staffelung und Ausdruck der Figuren in den Chorschranken-Reliefs beschrieb Bode als überfüllt, marionettenhaft und ausdruckslos.⁶⁴⁹ Bellano ist Bodes Ansicht nach nur ein bloßer Nachahmer Donatellos, so erzeuge der Stil des Rocca-Grabmals einen stilistisch zurückgewandten Effekt, der an die venezianische Schule erinnere.⁶⁵⁰

Die Blütezeit der oberitalienischen Skulptur verkörperten schließlich die Werke Andrea Brioscos, gen. Riccio (*um 1471 Padua – †1532 ebd.). Allerdings bewertete Wilhelm von Bode auch Riccio als einen ausgeprägt genrehaft arbeitenden Bildhauer beziehungsweise Kleinbronzenmodelleur.⁶⁵¹ Diese Einschätzung, die Bode in seinem Artikel »Versuche der Ausbildung des Genre und der Putto in der Florentiner Plastik des Quattrocento« äußerte, revidierte er jedoch später und hob ihn in »IBSR« als den führenden Kleinbronzenmodelleur in Padua heraus.⁶⁵² Als der bekannteste und produktivste Bildhauer der Paduaner Renaissance,⁶⁵³ erkannte Bode an den Werken Riccios eine Abschwächung des Naturalismus Donatellos und eine stärkere Hinwendung zur Antike.⁶⁵⁴ Hatte er ihn 1891 noch als durchgehend positiv beurteilt und die »*Meisterschaft der Durchführung*« sowie »*eine[r] im Kleinen wahrhaft große[n] Auffassung*« gelobt,⁶⁵⁵ differenzierte er in späteren Jahren sein Urteil. Er

⁶⁴⁸ Bode 1891c, S. 400, »Oltre alla composizione, accennano anche ai lavori di Donatello in Padova gli abiti grossi con le loro pieghe parallele, forti e mosse, il panno che copre la testa della Madonna e la sua disposizione, infine il modo di lavorare il marmo, preso da quello di lavorare la terracotta. Il tenersi strettamente als maestro, il modo gretto con cui una sua grande concezione è convertita in una volgare scena domestica, le figure poco espressive e pressochè goffe, l'esecuzione dura, la tecnica di un materiale applicata ad un altro, rivelano un artista poco originale e che ha del mestierante.« .

⁶⁴⁹ Bode 1891c, S. 401, S. 404; IBSR, Bd. I, S. 20.

⁶⁵⁰ Bode 1891c, S. 404–406, »In questi lavori, che sono accertati come suoi, il Bellano si manifesta come un artista che, fornito di poca fantasia e privo di un sentimento troppo fino della composizione, segue in una maniera naturalistica ma dura, e di solito alquanto bottegaia, il modello che gli diede Donatello colle sue sculture padovane. Lo stile particolare che questo grande artista fiorentino aveva sviluppato nel modellare la terracotta in cui allora era specialmente occupato, è applicato dal suo scolaro a lavori eseguiti con qualunque altro materiale; e tanto i suoi bronzi come le sue sculture in pietra sembrano quasi imitazioni di terrecotte. I segni caratteristici dei suoi personaggi sono figure forti, angolose, uniformi; tipi duri e spesso perfino brutti, con capelli arrufati e barbe irte (di preferenza barbe piene che finiscono in punta); pieghe fitte e vesti ampie in cui non si distingue il genere della stoffa. Insomma, nel Bellano è impresso spiccatamente e con speciale durezza il carattere della scuola padovana quale si andò formando sotto l'influenza di Donatello, più tardi sotto la scorta della pittura.« .

⁶⁵¹ Bode 1922, S. 227–250, zu Bellano und Riccio, besonders zu den Terrakottaplastiken des *Dornausziehers* (Bode-Museum, Berlin, Kriegsverlust) und zum *Ruhenden Bauern* (KHM, Wien), S. 247; Planiscig 1927, S. 103, schrieb diese Variation des Dornausziehers Andrea Riccio zu.

⁶⁵² IBSR, Bd. I, S. 19.

⁶⁵³ Bode 1922, S. 21.

⁶⁵⁴ Bode 1891a, S. 120–121.

⁶⁵⁵ Bode 1891a, S. 121, »Von freier Phantasie in der Erfindung, zeigen sie den feinsten Geschmack in der Ausführung: zweckentsprechend und zierlich in der Form, elegant in der Dekoration, sind sie in ihrem figürlichen

charakterisiert den Stil Riccios als markant,⁶⁵⁶ bescheinigte aber Riccios Bronzereliefs eine »falsche Klassizität« und eine »übertriebene Ziselierung«. Riccios Kleinbronzen sah Bode dagegen als stilistisch innovative Meisterwerke an, in denen sich sowohl im Ausdruck als auch in der technischen Ausführung die ganze Talent des Bildhauers und Modelleurs zeigte.⁶⁵⁷ Neben ihrer Materialqualität hob Wilhelm von Bode als Merkmale der Kleinbronzen Andrea Riccios deren ornamentale Verzierungen sowie die emotionale und körperliche Bewegtheit der Figuren hervor. Bei der so genannten »Susanna«⁶⁵⁸ (s. Abb. 62) vereinigte sich, so Bode, deren Ausdruck mit der »schönen Kontur« des Körpers.⁶⁵⁹ Darüber hinaus beschrieb Bode seine Genre-Figuren und Gebrauchsgegenstände und bietet damit erstmals einen vollständigen Überblick über das Werk Andrea Riccios.⁶⁶⁰

In Bezug auf die Werke Andrea Riccios prägte Wilhelm von Bode nicht nur das Vokabular und die Methodik der Stilbeschreibung. Die Probleme, die das Gesamtwerk Riccios innerhalb der Kleinbronzenforschung im allgemeinen aufwirft und die teilweise bis heute nicht befriedigend gelöst sind, wurden in Bodes Forschung erstmals greifbar. Die Methode der Zuschreibung von Statuetten anhand von Form und Ausdruck verkomplizierte sich gerade an den Werken Riccios. Dies deutete sich schon in Wilhelm von Bodes ambivalentem Gesamturteil an. So ordnete Bode den

Schmuck, namentlich den kleinen Reliefs, die mit großer Vorliebe daran angebracht sind, auf der Höhe der großen Plastik, ja derselben in mancher Beziehung überlegen. In der Unterordnung unter die Zwecke des Möbels, in der Wahl des Reliefstils, in der Einordnung in den Raum sind diese Darstellungen ihrer Mehrzahl nach ebenso ausgezeichnet, wie in der klaren Komposition, in der lebendigen Erzählung, in der Meisterschaft der Durchführung und in einer im Kleinen wahrhaft großen Auffassung. Ähnliche Vorzüge haben auch die Statuetten und kleinen Gruppen des Künstlers, die in fast ebenso reicher Zahl von ihm erhalten sind. <

⁶⁵⁶ IBSR, über formale Eigenschaften an den Werken Riccios, S. 25, »Es sind nur äußere Kennzeichen; aber, wie die Wünschelrute die Quelle, so verraten sie den Meister, den wir dann bei aufmerksamer Beobachtung auch im Typus, in der Körperbildung und Behandlung erkennen. <

⁶⁵⁷ Bode 1922, S. 40, »In seinen reicheren Kompositionen, namentlich bei größerem Umfang, wie in den Reliefs vom Monument Torriani, jetzt im Louvre, in den beiden Reliefs im Chor des Santo, in manchen Darstellungen des großen Leuchters ebenda, in den Bronzereliefs des Dogenpalastes und so fort, sämtlich Arbeiten aus der mittleren oder späteren Zeit des Künstlers, macht sich dieser Einfluß teilweise in einer falschen Klassizität, in Überfüllung, nüchterner Ruhe und Einförmigkeit geltend, aber auf seine kleinen Einzelfiguren, namentlich auf die aus seiner späteren Zeit, hat vor allem die Kunst eines Giorgione und haben die bewegten Bildwerke eines Mosca und vielleicht auch schon die eines Maffeo Olivieri anregend gewirkt; sie sind lebendiger bewegt, feiner und naturwahrer durchgebildet, voller und schöner in der Form, mannigfacher und individueller als die meisten seiner Reliefs. Auf diese Statuetten hat Riccio besondere Sorgfalt verwendet, sie sind regelmäßig, soweit sie uns in eigenhändigen Exemplaren erhalten sind, mit einer für die Zeit und diese Art der Kleinkunst ungewöhnlichen Gewissenhaftigkeit nach der Natur studiert, sind trefflich gegossen und nur leicht ziseliert, so daß ihnen die Frische der künstlerischen Erfindung nicht fehlt, die bei seinen größeren Arbeiten und Reliefs durch übertriebene Ziselierung zum Teil beeinträchtigt ist.<

⁶⁵⁸ Frick Collection, New York, Inv. Nr. 1916.2.14.

⁶⁵⁹ Bode 1922, S. 43.

⁶⁶⁰ IBSR, Bd. I. S. 26–29.

heute als Riccio sicher zugeschriebenen »Heiligen Hieronymus« in der Berliner Skulpturensammlung einem anderen, von ihm nicht identifizierten Künstler zu, da der Ausdruck der Figur weder Riccio, noch seinem Lehrer Bellano entspräche.⁶⁶¹ (s. Abb. 63) Auch die Frage nach Art und Umfang der Werkstatt, nach Verbindungen zu anderen Künstlern deuteten sich in »IBSR« bereits an. So veranlasste ein Tintenfass, das im Werk Riccios als typisch gelten kann, jedoch mit Plaketten des Künstlers Moderno verziert ist, Bode zu der Hypothese, Andrea Riccio mit diesem zu identifizieren.⁶⁶²

Darüber hinaus beschäftigte sich Wilhelm von Bode im Zusammenhang mit seinen Erwerbungen für die Berliner Sammlung nicht nur mit der Donatello-Schule sondern ganz allgemein mit oberitalienischen Bildhauern und Bronzegießern. Neben monographischen Artikeln zu den Kleinbronzen-Modelleuren Francesco da Sant'Agata (*1491 Padua – †1528 ebd.) und Pier Jacopo Alari Bonacolsi (*1460 Manua – †1528 ebd.)⁶⁶³ richtete sich sein Interesse vor allem auf Porträtbüsten in Bronze oberitalienischer Provenienz. Publikationen zwischen 1880 und 1904 behandelten die Bronzestatuette des Battista Spagnoli, erworben 1888, die er dem mantuanischen Bildhauer Andrea Cavalli (nachgewiesen 1555 – 1599) zuschrieb⁶⁶⁴ oder einer Madonnenfigur Sperandios Mantovanos (eigentlich Sperandio Savelli, *vor 1431 Mantua – †nach 1504 Mantua oder Venedig).⁶⁶⁵ Weitere Artikel zu Bronzeskulptur, die sich mit der Qualitätsfrage und der Frage nach dem Replikencharakter beschäftigt ist »Die Bronzestatuette des Francesco del Nero im Berliner Museum« (1896)⁶⁶⁶ oder zur Bronzestatuette des Battista Spagnoli⁶⁶⁷ sowie zur

⁶⁶¹ Bode 1922, 28.

⁶⁶² Bode 1922, S. 48.

⁶⁶³ Bode 1906/07a; Bode 1906/07b.

⁶⁶⁴ Bode 1890.

⁶⁶⁵ Bode 1898b.

⁶⁶⁶ Bode 1896b.

⁶⁶⁷ Bode 1890.

Darstellung »Lodovico III. Gonzaga, Markgraf von Mantua, in Bronzebüsten und Medaillen«⁶⁶⁸

7.4.3 Zeitgenossen und Schüler Donatellos in Florenz

Zu den florentinischen Bildhauern, die sich nach Donatellos als Kleinbronzenmodelleure betätigten, stellte Wilhelm von Bode Antonio Pollaiuolo und Bertoldo di Giovanni vor. An deren Werken beobachtete er die Entwicklung der freistehenden Figur sowie einer lebendigen Körperdrehung, die er als Fortschritts- und Stilmerkmal einstuft. An den Posen der verschiedenen Herkules-Statuetten Antonio Pollaiuolos (s. Abb. 64) war für Wilhelm von Bode neben deren Ausdruck auch die Umsetzung der Bewegung, beispielsweise die Darstellung der Körperbalance in der Bewegung interessant.⁶⁶⁹ Für Bode dokumentierten diese frühen Darstellungen von allansichtigen, freistehenden Figuren eine Nachahmung der Antike und damit auch das Streben nach der Wiedergabe von Wirklichkeit.⁶⁷⁰

In sämtlichen Publikationen zur Skulpturgeschichte der Renaissance seit seinem Artikel über Bertoldo di Giovanni 1895, stellte Wilhelm von Bode die Bedeutung dieses Bronzenmodelleurs und Bildhauers für die Skulpturgeschichte der Renaissance heraus. Indem er den Künstler und dessen Werke als ein Bindeglied zwischen Donatello und Michelangelo einreichte, verlieh er diesem sowie dessen Werken, eine neue Bedeutung. Vor Bodes Forschung war Bertoldo di Giovanni vor allem durch seine Medaillen bekannt, ausgehend von den über Bertoldo bekannten Quellen rückte der Bildhauer als ein Künstler in den Mittelpunkt, der durch das Studium der Antike und durch Kontakte zu humanistisch gebildeten Auftraggebern wie Lorenzo de' Medici einen eigenen Figurenstil in der Nachfolge Donatellos vertrat. Als Schüler Donatellos und Lehrer Michelangelos kam Bertoldo di Giovanni damit eine

⁶⁶⁸ Bode 1889.

⁶⁶⁹ Bode 1902, S. 218–219.

⁶⁷⁰ Bode 1921, S. 4–5.

stilgeschichtliche Schlüsselfunktion zu,⁶⁷¹ weshalb Wilhelm von Bode die ihm bekannten Werke und Quellen intensiv erforschte. Das späte Quattrocento und hier vor allem Bertoldo di Giovanni stand am Ende der 1880er und während der 1890er Jahre im Fokus der kunstgeschichtlichen Forschung, was Wilhelm von Bodes Forschungen zusätzlich motiviert haben dürfte. 1887 hatte Theodor von Frimmel einen Aufsatz über die Bellerophongruppe Bertoldos im Kunsthistorischen Museum in Wien veröffentlicht und darin zahlreiche, bis dahin unbekannte Quellen zum Künstler aufgeführt.⁶⁷² 1891 untersuchte Max Semrau die Kanzeln von San Lorenzo und widmete sich dabei auch den Bertoldo zugeschriebenen Bronzestatuetten.⁶⁷³ Im Gegensatz zu Wilhelm von Bode lehnte Semrau jedoch die Zuschreibung der Bronzestatuetten an Bertoldo di Giovanni ab, er bezeichnete diese als Werke eines »...eleganten Nachbildners antiker Nippessachen.«⁶⁷⁴ Auch Hugo von Tschudi hatte mit »Donatello e la critica moderna« (1887) die Werke Bertoldos untersucht.⁶⁷⁵

Im Gegensatz zu den meisten anderen von ihm vorgestellten Kleinbronzenmodelleuren beschrieb Wilhelm von Bode die einzelnen Werke Bertoldos ausführlich und widmete sich auch ikonographischen Fragestellungen, so bei dem »Schildhalter« (Liechtensteinische Sammlung) und dem »Reitenden Herkules« (Modena). (s. Abb. 23–25) In anderen Fällen diente ihm die Untersuchung der Ikonographie, so bei den Rückseiten der Medaillen für Sultan Mohammed, Leticia Sanuto und Antonio Gratiadei, eher als Hilfsmittel der Datierung und kulturgeschichtlichen Einordnung.⁶⁷⁶

⁶⁷¹ Bode 1895, S. 158–159, » ... zu einer gründlichen Erklärung derselben ist die intime Kenntnis der Anschauungsweise und des Verhältnisses der Humanisten zur antiken Litteratur ... notwendig. Denn den meisten Arbeiten Bertoldos sieht man es an, dass sie aus dem Bestreben der Zeit, nicht nur antike Motive, sondern auch im Geiste der Antike zu schaffen, entstanden ... Von dieser Seite die Thätigkeit des Künstlers eingehend zu prüfen und durch die gleichzeitige Litteratur zu erklären, sowie andererseits die Stellung des Künstlers zwischen Donatello und Michelangelo aus seinen Werken zu würdigen, daraus nachzuweisen, was er dem einen verdankt und was er dem anderen bieten konnte, dies scheint mir noch eine dankbare, für das Verständnis der Kunst der Renaissance lohnende Aufgabe.«.

⁶⁷² Frimmel 1887.

⁶⁷³ Semrau 1891a; Semrau 1891b.

⁶⁷⁴ Semrau 1891a zitiert nach Bode 1925, S. 118.

⁶⁷⁵ Bode 1895, S. 147; Tschudi 1887, S. 27–29.

⁶⁷⁶ Bode 1895, S. 149, »Völlig überzeugend als Arbeiten unseres Künstlers geben sich drei Statuetten in verschiedenen Größen, die sämtlich den Herkules darstellen. Die kleinste ist vor längeren Jahren schon vom regierenden Fürsten Liechtenstein für seine reich Sammlung von Bronzen erworben, mit der sie im Decius Mus-Saal aufgestellt ist. Sie

Den Figuren- und Reliefstil Bertoldos beschrieb Wilhelm von Bode als »*akademisch gebildet*«, das heißt an der Antike geschult. Er beobachtete auch eine deutliche anatomische Durchbildung der menschlichen Figur in der Darstellung des Knochengerüsts und der Muskeln. An dieser Stelle beschrieb Bode auch die physionomischen Details von Bertoldos Statuetten. Weiterhin beobachtete er eine Aufsicht und Verkürzung in seinen Reliefs, die dadurch »*malerisch*« wirken. Diese Beobachtungen wiederholte Wilhelm von Bode auch in seinen späteren Publikationen zu Bertoldo.⁶⁷⁷ Die Wirkung von Bertoldos Werken, die Bode ausgehend von Anatomie und Bewegung beschrieb, vermittelte eine gegenläufige Beweglichkeit von Ober- und Unterkörper, quasi als einen Vorläufer von Michelangelos »*figura serpentinata*«.⁶⁷⁸

Bis zu seiner Bertoldo-Monographie 1925 benannte Wilhelm von Bode in seinen Aufsätzen über Bertoldo die Forschungsdesiderate, die er in einer weiteren Untersuchung kulturgeschichtlicher und literarischer Einflüsse sah.⁶⁷⁹ Damit bildete nicht »IBSR« sondern erst die Monographie zum Künstler die Summe seiner Forschungen.⁶⁸⁰

7.4.4 Der »Giovannino« Michelangelos

Innerhalb der Berliner Sammlung bildete der so genannte »Giovannino«, die Figur eines jugendlichen Johannes des Täufers, den Endpunkt der Entwicklungsgeschichte des Quattrocento. Die Figur war 1878/79 über Stefano Bardini (*1836 Pieve Santo

zeigt Herkules stehend ... Eine zweite Bronze, die erst im vorigen Jahre bei der Neuordnung des Museums zu Modena aus den Magazinen wieder hervorgeholt ist, zeigt Herkules zu Pferde. Um die nackten Glieder hat er die Löwenhaut geschlungen, in der Linken hält er die mit Weinranken geschmückte Keule, das bekränzte Haupt wendet er, geade wie es die Liechtensteinsche Statuette zeigt, stark zur Seite. Auch das Pferd ist durch eine Weinranke um den Hals und einen breiten Fruchtkranz geschmückt, der auf dem Rücken an einem Widderkopf hinter dem Reiter befestigt ist. Was derselbe hier zu thun hat, und wie er zu deuten sei, ist mir auch vor dem Original nicht klargeworden.«, S. 153–158.

⁶⁷⁷ Bode 1895, S. 147; IBSR, Bd. I, S. 13; Bode 1921, S. 255–256. S. 258.

⁶⁷⁸ Bode 1895, S. 148; Bode 1902, S. 217, »Diese Unsicherheit in Bezug auf die Entstehungszeit der Kleinbronzen Bertoldos verhindert uns auch ein Urteil darüber abzugeben, wie weit der Künstler auf die Entwicklung dieser Kunstgattung in Florenz einen Einfluß geübt hat. Seine ausgeprägte Eigenart: die starke Betonung der Anatomie und die Stilisierung des Körpers auf Grund derselben, die scharfe Pointierung des Motivs, die starken Gegensätze in der Bewegung der einzelnen Körperteile, durch die er seine Figuren reich zu beleben sucht, haben nur seine Arbeiten in so ausgeprägter Weise ... «.

⁶⁷⁹ Bode 1921, S. 276–277.

⁶⁸⁰ Bode 1925.

Stefano – †1922 Florenz) erworben worden⁶⁸¹ und trotz fehlender Quellen zur Provenienz führte Wilhelm von Bode zahlreiche stilkritische Argumente an, um die Statue als ein frühes Meisterwerk Michelangelos (*1475 Florenz – †1564 Rom) zuzuschreiben.⁶⁸² (s. Abb. 65) Als Hauptargument seiner Zuschreibung stellte Wilhelm von Bode den Ausdruck der Pose⁶⁸³ in den Mittelpunkt. Diese zeigt bereits in ihrer Kontur die Qualität einer manieristischen »*figura serpentinata*« bei gleichzeitiger Naturnachahmung wobei Wilhelm von Bode sich auf das Kunsturteil Jacob Burckhardts berief.⁶⁸⁴ Wenige Jahre später stellte diese an der Figur festgestellte Gleichzeitigkeit des Ausdrucks das Stilkriterium für den beginnenden Stil des Cinquecento dar. Die Harmonie von Ausdruck und Anatomie ließen für Bode den Vergleich mit den Werken der griechischen Klassik zu,⁶⁸⁵ stilistische Unstimmigkeiten zu anderen Skulpturen im Frühwerk des Künstlers begründete Wilhelm von Bode mit der Umsetzung des Motivs, das sich auf die Formgebung auswirkte.⁶⁸⁶ Ein weiteres Argument der Zuschreibung stellte die »...*schlichte[n] und treue[n] Anschauung des Körpers in seiner Oberfläche ...*«⁶⁸⁷ dar.

Wilhelm von Bodes Beurteilung des Stils Michelangelos als ein Symptom des Niedergangs oder Verfalls wird dadurch abgemildert, dass der »Giovannino« als ein

⁶⁸¹ Kat. Berlin 1888, S. 64, »Als Bildhauer unter dem Einfluss Bertoldo's und mittelbar Donatello's herangebildet«; Bode 1997, S. 149–151, Niemeyer Chini 2009, S. 64.

⁶⁸² Bode 1881, S. 72–73.

⁶⁸³ Bode 1881, S. 74, » So ist das Vor und Nach in der Bewegung wie im Ausdrucke der Statue mit dem Momente, in dem sie dargestellt ist, in glücklichster Weise vereinigt und dem Ganzen dadurch gerade jene ausserordentliche Mannichfaltigkeit gegeben, welche Michelangelo's Gestalten so eigenthümlich ist.«.

⁶⁸⁴ Bode 1881, S. 75, »Die Stellung vom Kopf zum Hals, vom Hals zum Oberkörper, von diesem zu den Schenkeln und von den Schenkeln zu den Beinen bildet beinahe eine Zickzacklinie. Dagegen bieten die Profilansichten jede in ihrer Art ein höchst anmuthiges Bild, indem die eine die aus der Ruhe gekommene Seite des Körpers, die andere die volle ebenmässige Bewegung der anderen Seite zum Ausdruck bringt. Auch der Kopf, dessen Ausdruck in der Vorderansicht durch den geöffneten Mund entstellt wird, zeigt in diesen Seitenansichten ein gefälliges Profil und seine feinen Verhältnisse. Die Statue bestätigt vollinhaltlich den Ausspruch Burckhardt's über Michelangelo's Werke im Allgemeinen: 'Ueberall präsentirt sich das Motiv als solches, nicht als passendster Ausdruck eines gegebenen Inhalts'.«.

⁶⁸⁵ Bode 1887, S. 275–277, S. 277–278, »Der Giovannino zeigt uns nicht ein Bild der ›gealterten Menschheit‹, wie wir es schon in den meisten Gestalten der Sixtinischen Denke erblicken, sondern die aufbrechende Knospe der Jugend. Die Art, wie die sammetweiche Haut bis in die feinsten Biegungen dem schönsten Modell nachgeformt und ›wie von einem Haus organisch besserer Form durchdrungen ist, nähert den Michelangelo hier der Antike, zu welcher er sonst den schärfsten Gegensatz bildet.«.

⁶⁸⁶ Bode 1891a, S. 150, »... vor Allem sind solche kleine Abweichungen aber in der eigentümlichen Aufgabe, einen halbwachsenden Jüngling darzustellen, und in individuellen Besonderheiten begründet, wie sie in jedem Werke eines grossen Meisters sich ergeben. Sie können sodann auch in ihrer Gesamtheit, gar nicht in Betracht kommen neben der Erscheinung der Statue, welche durch die Schönheit der Konturen, die meisterhafte Wiedergabe der Formen und die vollendet feine und ungewöhnlich originelle Wiedergabe der Oberfläche überzeugend auf Michelangelo hinweist, und zwar auf seine früheste, in der Wiedergabe der Natur noch beinahe schlichte, vielfach von dem Studium der Antike bedingte Zeit.«.

⁶⁸⁷ Bode 1881, S. 76.

Frühwerk galt und daher die formalen Bezüge zu Donatello im Mittelpunkt standen. So sieht Bode den »Giovannino« noch unter dem Einfluss »*der naiven Naturanschauung des Quattrocento*«, was für ihn ein weiteres positives Argument für die Zuschreibung an den Künstler darstellte.⁶⁸⁸ Spürbar wird an Bodes Urteil, wie stark er bemüht ist, den beobachteten Stilbruch zwischen Quattrocento und Cinquecento anhand der Beschreibung von Michelangelos Frühwerk zu harmonisieren. In der weiteren Beschreibung der Werke Michelangelos – der »Pietà«, des »Bacchus« und des »David« – wird deutlich, wie stark Bode in seiner Beschreibung von Körperdarstellung und Ausdruck auf ein harmonisches Gleichgewicht von Ikonographie und Naturnachahmung Wert legte.⁶⁸⁹ Dieses Bestreben nach Harmonisierung führt letztlich dazu, dass Bode in »Die Florentinischen Bilderhauer der Renaissance« (EA: 1902) die Skulptur als ein voll entfaltetes Beispiel des florentinischen Skulpturenstils ansah, dessen Gestaltungsprinzipien im Relief gründeten. Das Relief stellt Bode hier als die stilbedingende Gattung der bildnerischen Tätigkeit dar, weil auch Skulpturen häufig in Nischen oder vor einer Wand aufgestellt wurden und deswegen wie beim Relief nur die Vorderansicht berechnet werden mußten.⁶⁹⁰

Die eigentliche Hochrenaissance im 15. Jahrhundert stellt sich bei Wilhelm von Bode daher als ein stilistischer Bruch mit den naturalistischen Formen des Quattrocento dar. So beschreibt Wilhelm von Bode in »Die italienische Plastik« (1891) für das Cinquecento eine erneute Auseinandersetzung mit antiken Vorbildern. Diese Antikenrezeption findet seiner Ansicht nach jedoch weniger motivisch als in Bezug auf die gestalterischen Prinzipien der Skulptur.⁶⁹¹ Allerdings barg dieser neue

⁶⁸⁸ Bode 1881, S. 78.

⁶⁸⁹ Bode 1891, S. 151.

⁶⁹⁰ Bode 1921, S. 4–5.

⁶⁹¹ Bode 1891a, S. 144–145, »Im letzten Jahrzehnt des XV. Jahrh. bereitet sich in Florenz, das auch jetzt wieder die Schicksale der italienischen Kunst entscheidet, eine Wendung vor (...) die eine neue, von der vorausgehenden Entwicklung grundverschiedene Epoche der italienischen Kunst heraufführt. Kaum in einem anderen Zweige der Kunst kommt dieselbe so scharf zum Ausdruck wie in der Plastik ... Die Skulptur des XV. Jahrh. strebte nach Natürlichkeit und Wirklichkeit; die neue Zeit setzte dagegen an die Stelle der Individualität die Verallgemeinerung. Sie will nicht das Modell mit allen seinen Eigenheiten und Zufälligkeiten, sondern einen daraus abstrahierten Typus geben. Diese Verallgemeinerung und Idealisierung der Formen erstreckt sich nicht nur auf die Köpfe und den Körper; auch die Stoffe und das Nebenwerk werden vereinfacht und nach einem Schema behandelt, das sich die Künstler nach

Modus der Antikenrezeption Probleme. Da dieser nicht dem »Volksbewußtsein« entsprang, wirkten die Allegorien artifiziell und »fremdartig« und letztlich wirken die Skulpturen des 16. Jahrhunderts »empfindungslos«. ⁶⁹² Dieser »Mangel an naiver Naturanschauung« und Individualität, den Bode der Skulptur des 16. Jahrhunderts attestiert, ⁶⁹³ wird allein durch den Einfluß Michelangelos aufgefangen. Diesen preist Wilhelm von Bode folglich als Künstlergenie, dessen stilistische Autarkie innerhalb der italienischen Skulpturgeschichte der Renaissance er als »eigenartig« bezeichnet. Den Einfluss Michelangelos sieht Wilhelm von Bode in »... starke[n] Gegensätze[n] in der Bewegung wie in der Empfindung, auf das Große und Gewaltige, das Unnatürliche und Kolossale« in der Skulptur aufkommen. ⁶⁹⁴ Dies widerspricht der Gestaltung von Bronzestatuetten, deren Produktion zumindest in Florenz im Cinquecento nachlässt. Für Michelangelo nimmt Bode an, dass dieser selbst keine Statuetten anfertigte und überlieferte Werke als Abgüsse von Entwürfen oder Bozzetti aus Wachs anzusehen sind. Bronzestatuetten aus dem Umkreis Michelangelos rezipieren daher stets seine Entwürfe und Werke und sind nicht als eigenhändig zu verstehen. Auch die venezianischen Bronzestatuetten der Hochrenaissance, vor allem

selbstgeschaffenen Schönheitsgesetzen gebildet haben. Dicke Stoffe, die voll Falten bilden, werden das Vorbild, und jede Verzierung derselben wird verschmäht. Diese Schönheitsgesetze wurden aber nicht aus der Natur, sondern aus der antiken Kunst abstrahiert. Diese wird daher jetzt mit erneutem Eifer situiert; nicht um Anregung für Motive und Begeisterung für eigene Erfindungen daraus zu schöpfen, sondern um daraus allgemeine Grundgesetze der statuarischen Kunst abzuleiten und auf Grund derselben Neues zu schaffen. Dadurch, daß die Künstler die Gesetze aus den Antiken abstrahierten, wie sie ihnen vorlagen, also aus mehr oder weniger geringwertigen römischen Kopien, meist außer Zusammenhang mit den zugehörigen Skulpturen und der Architektur, für die sie erfunden waren, mußten sie vielfach zu Trugschlüssen kommen, die für ihre eigene Kunst verhängnisvoll wurden.« und S. 173–174, »In bewußtem Gegensatze zur Hochrenaissance und seiner manieristischen Ausartung erstrebt die Barockplastik wieder eine treue Wiedergabe der Natur; aber dieser Naturalismus ist ganz eigener Art, völlig verschieden von dem, was das Quattrocento darunter verstand. Der Barock will die Wirklichkeit in der Form wie in der Empfindung, und diese hat für ihn eine künstlerische Berechtigung nur in der Bewegung, im Affekt. Das Wirkliche hat für die Künstler des Seicento seine volle Bedeutung, ohne Rücksicht auf Schönheit, ohne die Regeln des klassischen Altertums. In der Plastik, der die Mittel der Farbe des Helldunkels, der Darstellung in der Fläche abgehen, erscheint dieses Wirkliche aber gar zu leicht als platte Gemeinheit, sowohl in den Formen wie in der Auffassung.«.

⁶⁹² Bode 1891a, S. 146. »Abgesehen davon, daß die Aufgaben der Kirche an sich für die plastische Darstellung weit weniger geeignet waren wie die griechische Mythologie, konnten auch die allegorischen Gestalten und die der Antike entlehnten Motive, da sie nicht aus dem Volksbewusstsein hervorgegangen waren, sich nicht typisch ausbilden und erscheinen daher als etwas Künstliches und Fremdartiges. Auch musste in der Plastik die Absichtlichkeit, die bewusste Abwendung von dem Individuellen und das Zuschautragen stilistischer Gesetze, welche zum Teil ohne wirkliche Grundlage waren, von besonders ungünstiger Wirkung sein, sobald nicht ein Genie, wie das Michelangelo's die Aufgabe erfasste. Daher leiden die meisten, selbst die besseren Bildwerke der Hochrenaissance an nüchterner Einförmigkeit, gesuchter Ziererei und leerer Empfindungslosigkeit, welche sich doppelt fühlbar machen durch den meist kolossalen Massstab. Dies ist ganz besonders bei der Darstellung des Nackten, das ja am wenigsten eine Behandlung nach der Schablone gestattet.«.

⁶⁹³ Bode 1891a, S. 146–147.

⁶⁹⁴ IBSR, Bd. II, S. 15.

die Werke Jacopo Sansovinos, galten Bode als Quelle von zeitgenössischer Michelangelo-Rezeption.⁶⁹⁵

⁶⁹⁵ IBSR, Bd. II, S. 15–17.

7.4.5 Zusammenfassung

Wie oben gezeigt wurde, verstand Wilhelm von Bode die Stilgeschichte der Renaissance als eine Geschichte von Aufstieg und Verfall der Naturbeobachtung und -darstellung, angestoßen durch die Rezeption antiker Werke. Antikenrezeption drückt sich in der Übernahme von Gestaltungsprinzipien aus, die in der Darstellung freistehender Figuren und deren Bewegung nachvollziehbar sind. Im Mittelpunkt von Bodes Darstellungen steht das Werk Donatellos, der in seinen Arbeiten, unter anderem am Taufbrunnen in Siena, bereits gestalterische Schritte in Richtung Freifigur unternimmt. Dennoch bleibt die Skulptur des Quattrocento nach Bodes Meinung den Gestaltungsprinzipien des Reliefs verbunden.

Nach Bodes Ansicht beeinflussten Donatellos Werke die jüngere Künstlergeneration sowohl in Florenz als auch in Padua. Dazu begünstigten kulturgeschichtliche Faktoren die Herstellung und Verbreitung von Bronzestatuetten als Ausstattungs- und Sammlerobjekte humanistisch gebildeter Auftraggeber. Die Beliebtheit der Bronzestatuetten in Florenz und in Oberitalien vermittelte ihren Betrachtern die weiterhin wichtige Auseinandersetzung mit der antiken Kunst für die Gestaltung der menschlichen (Akt-)Figur. Bode folgerte daraus, dass den Statuetten eine stilgeschichtliche Vermittlerposition für die Skulptur des Cinquecento zuzuschreiben sei.

Wie an den Beschreibungen zu den Werken Donatellos, den Werken der Donatello-Schüler und -Rezipienten sowie anhand von Michelangelos »Giovannino« dargelegt werden konnte, legte Wilhelm von Bode in seinen stilkritischen Bewertungen den Schwerpunkt auf die Beschreibung der Gesamtwirkung. Diese begründete er anhand von symmetrischen Proportionen sowie ausgehend von der Pose im Kontrapost. Es sollte sowohl die Kontur einen klaren Umriss als auch die Oberflächenbearbeitung eine rauhe, verlebendige Oberflächenbearbeitung

aufweisen. Wilhelm von Bodes Zuschreibungen beziehen somit nicht allein auf die Beobachtung formaler Einzelheiten eines Werks. Dies bestätigen auch die Beobachtungen von David Alan Brown und James David Draper, die zudem feststellten, dass Bode Zu- und Abschreibungen von Werken ausgehend von einmal festgehaltenen Stildefinitionen affirmativ und ohne weitere Begründung vornahm.⁶⁹⁶

Bodes These zu den Bronzestatuetten als vermittelndes Medium des Stils war für ihn besonders in Bezug auf dem florentinischen Bildhauer Bertoldo di Giovanni wichtig. Diesen zählte er neben Antonio Pollaiuolo und Andrea Briosco, genannt Riccio, zu den herausragendsten Kleinbronzenmodelleuren des späten Quattrocento und frühen Cinquecento. Die intensive Beschäftigung mit Bertoldos Werken lässt sich daraus erklären, dass Bertoldo als Lehrer Michelangelos überliefert war und Wilhelm von Bode stilgeschichtliche Fragen zum Frühwerk Michelangelos klären wollte.

Das Werk Michelangelos, das im Fokus von Bodes Forschungsinteresse stand, war der so genannte »Giovannino«, die Figur eines jugendlichen Johannes des Täufers. Die Skulptur war 1878/79 für die Berliner Skulpturensammlung erworben worden, doch fehlten Quellen, die eine Provenienz der Figur als ein Werk Michelangelos belegten. Die Täuferfigur, die im 2. Weltkrieg zerstört wurde, war bereits gegen Ende des 19. beziehungsweise zu Beginn des 20. Jahrhunderts als ein Werk des Manierismus oder des Frühbarock zugeschrieben worden.⁶⁹⁷ Trotz kritischer Stimmen blieb Wilhelm von Bode davon überzeugt, in der Figur den bis dahin verloren geglaubten »Giovannino« wiederentdeckt zu haben. Bereits von Anfang an hatte der Kenner Bode den »Giovannino« als ein »Meisterwerk« deklariert, sicherlich auch um die Ankaufssumme von über 100.000 Reichmark⁶⁹⁸ vor der Öffentlichkeit zu rechtfertigen. Wie seine Werkbeschreibungen zeigen, war es ihm daran gelegen, stilgeschichtliche Belege für die Skulptur zu finden. Im folgenden soll danach gefragt

⁶⁹⁶ Draper 1978, S. 35; Brown 1996, S. 102, S. 105, Anm. 24.

⁶⁹⁷ Voci 2010, S. 273–274.

⁶⁹⁸ Niemeyer Chini 2009, S. 64.

werden, auf welche Weise die Abfolge der Abbildungen in »IBRS« Wilhelm von Bodes stilgeschichtliche These stützten.

7.5 Wilhelm von Bodes Methode des vergleichenden Sehens

7.5.1 Der kontrollierte Blick des Kenners Bode

In den vorigen Kapiteln konnte gezeigt werden, dass Wilhelm von Bode die Erwerbungen für die Berliner Skulpturensammlung durchaus theoriegeleitet auswählte. Sein Sammeln bedeutete zugleich Forschen und sein »Ausstellen« erfolgte mit der Absicht, die Stilgeschichte der Renaissance an ein Museumspublikum zu vermitteln, das sich mit diesem Thema identifizierte sowie eine Präsentation zu zeigen, die dem Stand der Wissenschaft entsprach. Die Ensembles der »Stilräume« konnten auf verschiedene Art betrachtet und interpretiert werden.⁶⁹⁹ Eine »produktive Unordnung«, die Walter Benjamin als Nebeneffekt des Sammelns beschrieb,⁷⁰⁰ ist jedoch innerhalb der Stilraum-Ensembles nur im gewissen Maß als eine »malerische Anordnung« feststellbar, wie weiter oben ausgeführt wurde. (s. Abschnitt 6.2.3)

Heinrich Dillys Beobachtung, dass die Museumspräsentation Wilhelm von Bodes den kunstgeschichtlichen Diskurs beeinflusste,⁷⁰¹ lässt sich in Bezug auf die Bronzestatuetten der Renaissance bestätigen. Wilhelm von Bode formulierte aus der Sammlung heraus seine stilgeschichtlichen Beobachtungen, mit denen er die Datierung und Zuschreibung der Statuetten untersuchte. Dieses Vorgehen entspricht dabei nach Schurz dem methodischen Vorgehen der empirischen Wissenschaft.⁷⁰²

Durch die Erwartung einer bestimmten ästhetischen Entwicklung des Zeitstils, wird jedoch auch deutlich, dass Bodes Stilgeschichte eine Konstruktion darstellt, für die er mit seiner Kennerschaft einstand, worauf Kritiker der Stilgeschichte hingewiesen haben.⁷⁰³

⁶⁹⁹ Pomian 1998, S. 16–17.

⁷⁰⁰ Benjamin Gesammelte Schriften, Bd. V, S. 279–280.

⁷⁰¹ Dilly 1979, S. 24–25.

⁷⁰² Schurz 2006, S. 29–30.

⁷⁰³ Gombrich 1968; Schwartz 1998, S. 204; Geimer 2010, S. 55–57.

Indem Heinrich Dilly die Forschungen Bodes als »*präsentativ*« bezeichnete, schuf er eine Analogie zu zeitgenössischen Charakterisierungen des Wissenschaftlers Bode als »*praktischer*« Kunsthistoriker.⁷⁰⁴ Der Begriff des »*Praktischen*« in Bezug auf Stilkritik und Kennerschaft baute im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert auf der Vorstellung auf, dass das stilkritische Urteil des Kenners weniger theoriegeleitet als vielmehr durch die Methode des vergleichenden Sehens und dessen »Übung« geschult, intuitiv getroffen wurde.⁷⁰⁵ Die Befähigung zu diesem Modus des Sehens, wird zunächst als eine Talentfrage angesehen. Dagegen versuchte Max Friedländer (*1867 Berlin – †1958 Amsterdam) in »Von Kunst und Kennerschaft« (1946; EA 1942 als »On Art and Connoisseurship«) das vergleichende Sehen als Methode zu beschreiben und so Sammlern und Wissenschaftlern einen methodischen Leitfaden zur stilkritischen Beurteilung von Gemälden an die Hand zu geben.⁷⁰⁶ Letztlich reflektierten Friedländers Ausführungen zu Intuition und dem *period eye* in »Kunst und Kennerschaft« seine Forschungspraxis aus seiner Zeit als enger Mitarbeiter Wilhelm von Bode ab 1896.⁷⁰⁷

7.5.1.1 *Intuition und das »period eye«*

Der Kenner ist bei der Interpretation von Kunstwerken darauf angewiesen, häufig widersprüchliche Seheindrücke zu einer abschließenden Zuschreibung miteinander zu verbinden. Dafür benötigt er sowohl ein visuelles Gedächtnis als auch Intuition beziehungsweise eine Fähigkeit zur ästhetischen Einfühlung, beides beschreibt Friedländer als angeborene Talente.⁷⁰⁸ Das Werkzeug des Kenners ist ein Modus eines intensiven Sehens, das mit einer Gedächtnisleistung verbunden ist. Der Kenner

⁷⁰⁴ Liebermann 1907, S. 89–90.

⁷⁰⁵ Friedländer 1946, S. 127–131, S. 150–155.

⁷⁰⁶ Friedländer 1946, S. 7–9; Panofsky 1967, S. 9.

⁷⁰⁷ Ausst. Kat. Berlin 2008, S. 13–14, S. 37–38.

⁷⁰⁸ Friedländer 1946, S. 137–138, S. 154, »Vielleicht ist jedes rein stilkritisch gefaßtes Urteil nichts als Vermutung, vielleicht ist nur Wahrscheinlichkeit auf diesem Wege zu erreichen.«, S. 158; Friedländer in Beth 1915, S. 9: »Wenn er [Wilhelm von Bode, Anm.] nie den Maßstab gemessen, sich nie über die Gültigkeit seiner Eindrücke und die Richtigkeit der aus den Eindrücken gefolgerten Bestimmungen Skrupel gemacht, deshalb bei der metaphysisch oder naturwissenschaftlich gerichteten Theorie nicht Hilfe zu suchen brauchte (wo niemand Hilfe gefunden hat), so zeugt diese gesunde Sicherheit von jener Begabung, die fühlend dort entscheidet, wo jede wissenschaftliche Beweisführung versagt.«, Schwartz 1998, S. 201. König 2009, S. 3.

selektiert, ordnet, ergänzt und reduziert seine Seheindrücke.⁷⁰⁹ Diese bewußte Sehen bezeichnen Lorrain Daston und Peter Gallison als »kontrollierten Blick«. Dieser besitzt eine historische Dimension: während des 19. Jahrhunderts wurde die Selbstkontrolle des Auges als eine epistemische Tugend des Wissenschaftlers angesehen.⁷¹⁰ In Bezug auf das vergleichende Sehen in der kunstgeschichtlichen Stilkritik zählt dazu die unbewusste Beeinflussung durch den Zeitgeschmack zu verhindern.⁷¹¹ Dennoch kann das so genannte »period eye« nie vollständig ausgeblendet werden und ist – dem »Optisch-Unbewussten« bei Walter Benjamin vergleichbar – im kennerschaftlichen Urteil greifbar. Aufgrund der Konzentration auf die »Qualität« des Kunstwerks bleibt der Zeitgeschmack daher ein unbewusster Teil der (wissenschaftlichen) Interpretation.⁷¹²

Aus dem Urteil der Zeitgenossen Wilhelm von Bodes wird deutlich, daß er als »Kenner«⁷¹³ angesprochen wurde, dessen Talent darin bestand, ästhetische Sensibilität mit einer Blickkontrolle zu kombinieren. Beschreibungen von Bodes kennerschaftlichen Sehens weisen darauf hin, dass er nach dem wissenschaftlichen Maßstäben seiner Zeit dazu imstande war, »objektiv« zu sehen⁷¹⁴; sein Blick wurde als unbestechlich, fotografisch präzise, seriell beschrieben.⁷¹⁵ Bode selbst schilderte in seinen Lebenserinnerungen, wie er die Bronzestatuetten zuhause intensiv betrachtete und auch restaurierte.⁷¹⁶

⁷⁰⁹ Friedländer 1946, S. 9–16.

⁷¹⁰ Daston/Gallison 2007, S. 325, S. 347, S. 357, S. 368–378.

⁷¹¹ Berenson 1962, S. 126 und S. 144–145; Friedländer 1946, S. 165–177.

⁷¹² Friedländer 1946, S. 138–140, S. 209–210, S. 215; Bloch 1976/77, S. 10–11; Meager 1985, S. 137–138; Jones 1990, S. 11–12; Opperman 1990, S. 10; Bal 1991, S. 40; Krahn 1995e, S. 107; Locher 2001, S. 54; Goodman 2004, S. 18–19; Daston/Gallison 2007, S. 52.

⁷¹³ Friedländer 1946, S. 127–131, S. 137–139.

⁷¹⁴ Daston/Gallison 2007, S. 15–17.

⁷¹⁵ Waetzoldt 1921–1924, Bd. II, S. 33; Maclagan 1929, S. 165–166; Kaiser-Friedrich-Museums-Verein 1929, Wilhelm Waetzold, S. 6, »Er war ein Bilderjäger und Menschenfänger. (...) In allen Bereichen der via activa fühlte er sich wohler als am Schreibtisch des Gelehrten.«; Max Friedländer, S. 9, »... seine Tat war uns Unterweisung, seine intuitive Kennerschaft unerreichbar hohes Vorbild.«; Adolf Goldschmidt, S. 11, »Er neigte nicht zu theoretischer Systematik, sondern im Einzelfall lag für ihn das Bedeutsame. Das Einzelwerk war für ihn das Erzeugnis eines Künstlers, in dessen Wesen er sofort so tief eindrang, daß er auch in ganz anders gearteten Schöpfungen der Jugend- oder Altersperiode die Persönlichkeit wiedererkannte, und damit die Gestalt eines Meisters erst vollendete. (...) Aus der ungeordneten Masse überlieferter Werke löste er künstlerische wertvolle Gruppen von bis dahin unbeachteten Dingen heraus, und gab der Forschung damit feste Ausgangspunkte. Sein erstaunliches Gedächtnis, das jedes Stück, das er je in einer privaten oder öffentlichen Sammlung gesehen hatte, im entscheidenden Moment vor seinem inneren Auge wieder auftauchen ließ, war dabei sein großer Helfer ...«; Schlosser 1930, S. 158–159.

⁷¹⁶ Bode 1997, S. 249.

Im Kontext einer wissenschaftsphilosophisch orientierten Wissenschaftsgeschichte wird an der Praxis der »Kennerschaft« vor allem die induktive Herleitung der kennerschaftlichen Schlußfolgerung kritisiert.⁷¹⁷ Da die stilkritische Kennerschaft andererseits empirisch arbeitet, bestand an der Frage nach dem Zustandekommen von Zuschreibungen laut Nelson Goodman ein wissenschaftsgeschichtliches Interesse. Das Urteil über das Kunstwerk als Original ist durch die Regeln der Kennerschaft prädisponiert, zeitgebunden und damit historischen Veränderungen unterworfen.⁷¹⁸ Eine Untersuchung der historisch-kritischen Methode und ihrer Urteile kann damit Teil einer Geschichte des Geschmacks gesehen werden.⁷¹⁹ In diesem Zusammenhang wurde von mehreren Autoren festgestellt, dass Wilhelm von Bodes Interesse an der belebten Oberfläche der Bronzestatuetten eine Parallele zu der ästhetischen Wertschätzung von Rodin-Skulpturen durch die Berliner Secession bildete, der Bode nahestand.⁷²⁰ Anhand von Bodes stilkritischer These und der Anordnung der Abbildungen wird darüber hinaus seine geschlossene Konstruktion von Stilgeschichte sichtbar. Diese produziert eine Erwartungshaltung hinsichtlich der formalen Entwicklung von Skulptur, die Fehlurteile begünstigt.⁷²¹

Mit dem Ideal vom »wissenschaftlichen Selbst«, dessen Auge sich selbst beschränken und selbst beherrschen sollte, ging laut Daston und Gallison in der Wissenschaft des 19. Jahrhunderts die Nutzung mechanischer Hilfsmittel, wie der Fotokamera, einher.⁷²² Die Abbildungen, die beispielsweise von Wilhelm von Bode in seinen Bestandskatalogen der Berliner Kleinbronzen-Sammlungen oder in »IBSR« publizierte, gehen nach W. J. T. Mitchell über ihre Funktion als Illustrationen des

⁷¹⁷ Althöfer 1987/88, S. 487; Betzler 1998, S. 326; Ernst 2010, S. 23–25.

⁷¹⁸ Schwartz 1998, S. 204; Carrier 2003, S. 159–160; Goodman 2004, S. 18–20; Blunck 2011, S. 16–19; Kulenkampff 2011, S. 40–41.

⁷¹⁹ Opperman 1990, S. 12–13; Beck 1998, S. 10–13; Meager 1985, S. 137–138.

⁷²⁰ Brüne 2010, S. 149; Dorn 1999, S. 63–64; Gabler 2007, S. 28; Krahn 1995, S. 107.

⁷²¹ Jones 1990, S. 11–12; Krahn 1995, S. 107.

⁷²² Daston/Gallison 2007, S. 129.

geschriebenen Textes hinaus. Lena Bader beschrieb aufgrund widersprüchlicher Urteile über das vergleichende Sehen verschiedene Funktionen der Methode.⁷²³

Im folgenden soll daher in Bodes »Die Italienischen Bronzestatuetten der Renaissance« (1907 – 1912) die Bedeutung des Bildes, das stilkritische Schlußfolgerungen untermauert, in seiner Wechselwirkung mit dem »kontrollierten Blick« des Kenners untersucht werden.

7.5.2 Die fotografische Abbildung von Bronzestatuetten

In »Kunstgeschichte als Institution« (1979) bemerkte Heinrich Dilly, daß Wilhelm von Bode

*» Deutlicher als andere [...] aber auch auf[zeigte], daß es neben der diskursiven Kunstgeschichte eine präsentative gibt, Formen der Kunstgeschichte, die sich gegenseitig stark beeinflussen, die aber nicht immer übereinstimmen müssen.«.*⁷²⁴

Dilly bezog sich hier mit dem Begriff »präsentativ« auf das von Foucault beschriebene »Auseinandertreten von Wörtern und Dingen« innerhalb der Wissenschaft der Moderne. Im Kontext der Geschichte der Kunstgeschichte des späten 19. Jahrhunderts beschrieb Dilly damit Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den Institutionen Museum und Wissenschaft.⁷²⁵ Dilly stellte einen »epistemologischen Bruch« für die Zeit um 1800 fest, den er in der Entwicklung des Kunstmarktes begründete, aus der eine Entfremdung von Kunst und Kunstgeschichte

⁷²³ Mitchell 1997, S. 18–19: »Was immer der pictorial turn also ist, so sollte doch klar sein, daß er keine Rückkehr zu naiven Mimesis-, Abbild- oder Korrespondenztheorien von Repräsentation oder eine erneuerte Metaphysik von piktorialer 'Präsenz' darstellt: Er ist eher eine postlinguistische, postsemiotische Wiederentdeckung des Bildes als komplexes Wechselspiel von Visualität, Apparat, Institutionen, Diskurs, Körpern und Figurativität. Er ist die Erkenntnis, daß die Formen des Betrachtens (das Sehen, der Blick, der flüchtige Blick, die Praktiken der Beobachtung, Überwachung und visuelle Lust) ebenso tiefgreifende Probleme wie die verschiedenen Formen der Lektüre (das Entziffern, Dekodieren, Interpretieren etc.) darstellen, und daß visuelle Erfahrung oder »die visuelle Fähigkeit zu lesen« nicht zur Gänze nach dem Modell der Textualität erklärbar sein dürften.«; Bader 2010a, S. 22–23.

⁷²⁴ Dilly 1979, S. 24–25, »Daß Tatsachen und Methoden der Kunstgeschichte nicht alles sind, sondern daß das wendige Einvernehmen zwischen den Vertretern kunsthistorischer Einrichtungen und den Repräsentanten des Staates für die Entwicklung des Faches ausschlaggebend werden können, demonstrierte Wilhelm von Bode in seiner Autobiographie »Mein Leben« (1930). Deutlicher als andere zeigte er aber auch auf, daß es neben der diskursiven Kunstgeschichte eine präsentative gibt, Formen der Kunstgeschichte, die sich gegenseitig stark beeinflussen, die aber nicht immer übereinstimmen müssen.«, S. 136–141.

⁷²⁵ Dilly 1979, S. 133–160; S. 140, »Mit dieser Veränderung wurde im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts jene Differenzierung sichtbar vollzogen, die Michel Foucault als ein Auseinandertreten von Wörtern und Dingen beschrieben hat. Folgte bis ins 18. Jahrhundert die diskursive Praxis der präsentativen, so suchte nun die präsentative die diskursive einzuholen. Auf den großen Wandflächen der Galerien wurde nicht allein Reichtum mehr oder minder dekorativ zur Schau, vielmehr wurde der Prozeßcharakter der Kunst in verschiedenen einzelnen Räumen zur Diskussion gestellt.«; Foucault 1990, S. 24–26.

folgte. Unter anderem äußerte sich dies darin, dass die wissenschaftlichen Thesen nicht am Kunstgegenstand selbst, sondern mit Hilfe der technischen Reproduktionsverfahren sichtbar gemacht werden. Dilly zeigte dies am Beispiel der Fotografie, wobei der mediale Charakter der Kunst als Fotografie den kunsthistorischen Diskurs bestimmte. Im Anschluß an Thomas F. Kuhn übertrug Dilly zugleich den Begriff der »Arbeitsorganisation« auch auf die wissenschaftliche Praxis, der Anwendung von Theorie und Methode.⁷²⁶

In der Betrachtung ausgewählter Abbildungen aus »IBRS« soll untersucht werden, auf welche Art und Weise die Fotografien der Bronzestatuetten sich auf die Texte der Publikation beziehen und welche ästhetischen oder stilkritischen Kriterien bei der Anfertigung der Abbildungen und deren Kombination zum Tragen kommen.

Nikolaus Himmelmann hat zur Verwendung von Fotografien für das vergleichende Sehen zur Zuschreibung und Datierung von Skulpturen in der Archäologie angeführt, dass Fotografien das Material, die Plastizität sowie den Maßstab von Skulpturen verfälschen. Durch den zeitgenössischen Stil der Fotografie wirke sich diese auf die wissenschaftliche Rezeption eines Objekts aus.⁷²⁷ Eine vergleichbare Kritik wurde von Peter C. Bol zur Verwendung der Fotografie zur archäologischen Grabungsdokumentation geäußert.⁷²⁸ Diese Kritik am Medium geht letztlich zurück auf das 19. Jahrhundert, damals wurden von Archäologen ähnliche

⁷²⁶ Kuhn 1967, S. 77–78 (Verwendung von (Mess-)Apparaten in der Forschung, Aufspüren von Anomalien), S. 89 (Verwendung neuer Apparaturen); Dilly 1979, S. 44–45, S. 136–137, S. 150–157.

⁷²⁷ Himmelmann 1996a, S. 248–249, »Eine grundsätzliche Schwäche der photographischen Aufnahme liegt schon darin, daß sie zufälligen Verfärbungen die gleiche Bedeutung gibt wie den künstlerische aussagekräftigen, strukturell bestimmenden Formen. Photographien von antiken Skulpturen geben daher in der Regel viel von deren Korrosion, von Flecken und Schmutz wieder, die plastische Dimension hingegen wird häufig genug bis zur Unkenntlichkeit verschleiert. Hinzu kommt die Verfälschung der Größenverhältnisse und die Willkür der Perspektive und der Beleuchtung, Dinge, die Photographien nach Plastik ebenso subjektiv erscheinen lassen wie die nach Architektur. Bezeichnenderweise sind Photographie aufgrund ihres eigenen Stils datierbar. In der gleichen impressionistischen Richtung liegt die Neigung, die antiken Skulpturen durch überraschende Effekte 'interessant' zu machen. Eine besondere Rolle spielt dabei das Detail, das im Sinne der Großaufnahme im Film eingesetzt wird. Kleine Objekte wie Münzen erscheinen in riesiger Vergrößerung und werden in Vorlesungen und Büchern mit entsprechend verkleinerten Werken der Großplastik verglichen. Damit geht etwas verloren, was gerade in der antiken Kunst von größter Wichtigkeit ist, nämlich das Gefühl für das Angemessene, wie etwas das Wechselverhältnis von Größe und Proportionen. Z. B. gilt in der griechischen Plastik die Regel, daß bei kleiner werdendem Format der ganzen Figur der Kopf proportional größer wird und am Kopf selbst wieder die Augen als die am meisten sprechenden Teile. (...) Die Problematik, die sich hier bei dem modernen Umgang mit antiken Kunstwerken auftut, ist natürlich nicht auf diesen Fall beschränkt, sondern nur Symptom einer allgemeinen Verkümmern plastischen Sehens.«

⁷²⁸ Ausst. Kat. Frankfurt 1976, S. 19, » Die Erfahrung ... gelehrt [hat], daß allein die Zeichnung bei zerfressenen und korrodierten Objekten aber auch bei solchen mit einer sehr reichen und empfindlich gestalteten Oberfläche Details zu einem überschaubaren und charakteristischen Bilde zusammenfassen kann, während die Photographie eine von dem jeweiligen Lichteinfall abhängige Auswahl der Einzelheiten zeigt.«

Argumente gegen die Verwendung von Fotografien geäußert.⁷²⁹ Auch in der Kunstgeschichte wurde über die Verwendung der Fotografien in der Forschung diskutiert, zum Teil sehr kontrovers, wie die Auseinandersetzung zwischen Wilhelm von Bode und Hermann Grimm zeigte,⁷³⁰ zum Teil in Form von kritischen Artikeln über richtige fotografische Aufnahme von Skulpturen durch Heinrich Wölfflin.⁷³¹ Max Friedländer hielt zur Verwendung von Fotografien für die Stilkritik fest, dass diese einerseits als eine brauchbare Gedankenstütze dienen konnten, andererseits aber die Betrachtung einer Fotografie mit einem Verlust von Aufmerksamkeit verbunden sei, während die Betrachtung eines Originals immer an einen Zeitpunkt und einen Ort verknüpft wäre.⁷³²

Wilhelm von Bode trug wie viele Wissenschaftler des 19. Jahrhunderts an die Fotografie die Erwartung heran, dass diese durch den vorgeblichen Ausschluss menschlicher Eingriffe als ein geeignetes Dokumentationsmedium dienen könnten.⁷³³

»Allein um ein treues Bild zu geben für den Genuß wie für das Studium, erschien uns die direkte Wiedergabe weit vorzuziehen. Auch sind im Interesse des Studiums alle Gegenstände aufgenommen worden. Die Tafeln sind nicht alle gleich gut ausgefallen, die leidige Gewohnheit der Photographen, alle Aufnahmen im Atelier bei Oberlicht zu machen oder ihnen ein zu scharfes Seitenlicht zu geben, hat Dr. Knapp [Mitverfasser des Katalog Berlin 1904, Anm.] erst allmählich überwinden können.«⁷³⁴

Stefanie Klamm hat in ihrer Untersuchung von Fotografien aus der archäologischen Forschung zur Zeit der Olympia-Grabung von 1875 Strategien der Bildmanipulation zur Herstellung einer vermeintlichen Objektivität der Bilder festgestellt.⁷³⁵ Auch bei der Aufnahme zeitgenössischer Skulpturen, wie den Plastiken Rodins durch Eugène Druet, wurde bei der Aufnahme mit verschiedenen Techniken

⁷²⁹ Klamm 2017, S. 338–339.

⁷³⁰ Dilly 1979, S. 244–247; Bode 1997, Bd. I, S. 128;

⁷³¹ Wölfflin 1896; Wölfflin 1897; Wölfflin 1915.

⁷³² Friedländer 1946, S. 178, S. 180.

⁷³³ Bode 1905, S. 123–124; Daston/Gallison 2007, S. 67, S. 80–83.

⁷³⁴ Bode 1905, S. 124.

⁷³⁵ Klamm 2010a, S. 56–57; Klamm 2017, S. 221–233 über den Einsatz von Zeichnung, Fotografie und Gipsabgüssen zur Dokumentation der Grabung; S. 265–276, S. 296–306 über die Aufnahmesituation und Nachbearbeitung der fotografischen Aufnahmen für die Publikation.

die Wirkung der Skulpturen verändert.⁷³⁶ Für die Abbildungen der Bronzestatuetten in »IBSR« wäre daher nicht nur eine an Bodes stilgeschichtlichem Diskurs ausgerichtete Anordnung der Statuetten zu erwarten sondern auch ein fotografische Darstellung, die analog zu den stilgeschichtlichen Texten Wilhelm von Bodes die Wirkung des Gesamteindrucks und der Oberflächendetails ins Bild setzt.

Wie Lorrain Daston und Peter Gallison gezeigt haben, gewinnt im 19. Jahrhundert die Auffassung Raum, dass eine Hervorbringung objektiver Forschungsergebnisse am besten durch mechanische Instrumente erzeugt werden könnte. Die Fotografie zählte dabei zu diesen Instrumenten. Dass das Ziel des »Klarsehens«, ohne Einwirkung eines externen Autors oder Künstlers dennoch mit Manipulationen am Forschungsgegenstand selbst erreicht wurde – beispielsweise durch Beleuchtung, Einfärbung oder andere Hilfsmittel – wurde verschwiegen.⁷³⁷

In kunstgeschichtlichen Publikationen sind fotografische Reproduktionen seit Beginn der 1850er Jahre verbreitet.⁷³⁸ Zunächst wurden Heliogravüren eingesetzt, um Kunstwerke und Architektur wiederzugeben. Das Verfahren der Heliogravüre, die ein Tiefdruck-Verfahren ist, bei der eine lichtempfindlich beschichtete Druckplatte belichtet und dann geätzt wurde, hatten William Fox Talbot (*1800 Melbury – †1877 Lacock Abbey) sowie der Franzose Louis-Alphonse Poitevin (*1819 Saint-Calais – †1822 Conflans-sur-Anille) entwickelt. Doch erst zu Beginn der 1870er Jahre gelang es, auch Halbtonvorlagen zu drucken. Für die Verbreitung von Kunstfotografien war dies besonders wichtig.⁷³⁹

Ab 1885 war es möglich, Fotografien für den Buchdruck zu rastern.⁷⁴⁰ Bernard Maaz führt an, dass um 1900 die Verwendung von Fotografien in der

⁷³⁶ Maaz 2005, S. 16–19; Harich-Hamburger 2005.

⁷³⁷ Daston/Gallison 2007, S. 126–128.

⁷³⁸ Dilly 1979, S. 153–155, nennt eine Raffael-Monographie, 1851 herausgegeben von Prinz Albert von England.

⁷³⁹ Schuldes/Sprang 1981, S. 15–18, S. 64–66.

⁷⁴⁰ Kauffmann 1993, S. 37–39, nennt Eugène Piots »Italie monumental« (1851) als eine der ersten Publikationen mit fotografischen Abbildungen.

kunsthistorischen Forschung etabliert war.⁷⁴¹ Wilhelm von Bode selbst gab an, dass er die Verwendung von Fotografien für die Publikationen der Berliner Sammlungen aus England übernommen hatte, Vorbild war für ihn der Skulpturenkatalog des South Kensington Museum von 1862.⁷⁴² Die Abbildung von Bronzestatuetten wurde in C. D. E. Fortnums Handbuch »Bronzes« (1877) jedoch über Holzschnitte vorgenommen. (s. Abb. 66 und Abb. 67) Wilhelm von Bode selbst nutzte in seinen Sammlungskatalogen 1888 und 1904 sowie in »Die italienische Plastik« ab 1891 bis hin zu »IBSR« die Fotografie für die Darstellung von Bronzestatuetten und anderen Werken der Sammlung, wobei diese als Heliogravüren gedruckt wurden. Dabei wurden im Textteil des Katalogs von 1888 großformatige Kunstwerke als Hochätzungen wiedergegeben, der extra Tafelteil enthält die Heliogravüren. In »Die italienische Plastik« (1891) werden sowohl Heliogravüren und Hochätzungen nebeneinander gezeigt. Wie Wilhelm von Bode im Vorwort der Sammlungskataloge 1888 und 1904 angibt, wurde das Verfahren der Heliogravüre zur Abbildung der Werke im Tafelteil verwendet. Die verkleinerten Abbildungen dienen der Dokumentation der Sammlung.⁷⁴³ Die Fotoaufnahmen für den Sammlungskatalog von 1904 aus dem Verlag Georg Reimer wurden von einem Fotografen im Atelier angefertigt.⁷⁴⁴ Für Wilhelm von Bode lagen die Vorteile, aber auch die Nachteile der Fotografie auf der Hand: einerseits konnte durch eine fotografische Reproduktion ein Kunstwerk am authentischsten wiedergegeben werden, andererseits benannte er die Grenzen der Technik, die beispielsweise spiegelnde oder transparente Oberflächen nur unzureichend wiedergeben konnte. Für die Wiedergabe der Fotografien bot das Verfahren der Heliogravüre dabei die beste Qualität, allerdings nur bei entsprechend kompetenter Bearbeitung der Druckplatte. In dem Artikel, der 1901 publiziert wurde, offenbarte Wilhelm von Bode ein fundiertes Wissen zur Aufnahmetechnik und

⁷⁴¹ Maaz 2005, S. 10–13.

⁷⁴² Bode 1891a, S. 590–510; Bode 1901, S. 132. Es handelte sich dabei um den Katalog »South Kensington Museum. Italian Sculpture of the Middle Ages and period of the revival of Art.« verfaßt 1862 von J. C. Robinson. Das Museum publizierte dazu eine Mappe mit fünfzig Albumin-Abzügen, s. https://www.liveauctioneers.com/item/5235619_4976-robinson-j-c-italian-sculpture, nachgeprüft am 6.11.2017.

⁷⁴³ Kat. Berlin 1888, Vorwort; Kat. Berlin 1904 Vorwort.

⁷⁴⁴ Bode 1905, S. 124.,

Druckverfahren.⁷⁴⁵ Wie Stefanie Klamm gezeigt hat, bot die Heliogravüre den Vorteil, bei der Übertragung der fotografischen Negativs auf die Druckplatte die Skulpturen freizustellen sowie durch die Tiefe der Ätzung auf der Druckplatte den Schwarz-Weiß-Kontrast beim Abdruck zu erhöhen.⁷⁴⁶ (s. Abb. 68)

7.5.3 »Die Italienischen Bronzestatuetten der Renaissance« (1907 – 1912)

Mit die »Italienischen Bronzestatuetten der Renaissance« legte Wilhelm von Bode kurz nach der Eröffnung des Kaiser Friedrich-Museums 1907 eine Zusammenfassung seiner Forschungen über die Bronzestatuetten vor. Seine Monographie, die im Verlag Bruno Cassirer in Berlin erschien, umfasste zunächst zwei Bände und einen Abbildungsteil mit insgesamt 180 Bildtafeln.⁷⁴⁷ Eine zweite Auflage, die durch einen dritten Band ergänzt wurde, erschien 1912. Der dritte Band ist den »Meister[n] der Spätrenaissance« gewidmet und enthält weitere 85 Tafeln mit einer oder mehreren Abbildungen.⁷⁴⁸ Im Unterschied zu den Bestandskatalogen der Berliner Sammlung und anderen Publikationen Wilhelm von Bodes wurde der Einband sowie das Titelblatt der Monographie künstlerisch gestaltet. Auf dem Einband wurde der Schattenriss von Bertoldo di Giovannis »Bellerophon-Pegasus-Gruppe« aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien in Gold geprägt. Das mit den Initialen »ERW« signierte Titelblatt wiederholte das Motiv, das zwischen den Titel in Kapitalchen gesetzt wurde. Im Gegensatz zum Verlag Paul Cassirer (*1871 Görlitz – †1926 Berlin)⁷⁴⁹ liegt bisher keine Verlagsgeschichte oder -bibliographie zum Verlag seines Cousins Bruno Cassirer (*1872 Breslau – †1941 Oxford) vor, es muss daher offen bleiben, welcher Künstler die Gestaltung von »IBSR« mit verantwortete.

In »IBSR« leistete Wilhelm von Bode die umfangreiche Darstellung der verschiedenen Bronzemodelleure und ihrer Werkstätten. Gleichzeitig stellte er die

⁷⁴⁵ Bode 1901, S. 131, S. 134–135.

⁷⁴⁶ Sprang/Schuldes 1981, S. 13–15; Klamm 2017, S. 272–276.

⁷⁴⁷ IBSR, Bd. II, S. 32–42.

⁷⁴⁸ IBSR, Bd. III, S. 44ff. (unpag.); Bode 1997, Bd. I, S. 249.

⁷⁴⁹ Brandis/Feilchenfeldt 2005.

bedeutendsten Werke der Gattung aus den verschiedenen europäischen Sammlungen vor. Vor dem Hintergrund seiner umfangreichen Erwerbungen für die Berliner Sammlung, die er in dem Bestandskatalog 1904 vorstellte, lieferte er mit »IBSR« den wissenschaftlichen Kontext. Viele Werke von Künstlern, die der modernen Forschung gar nicht oder nur in einzelnen Aufsätzen bearbeitet worden waren, vor allem venezianische und oberitalienische Meister, wie beispielsweise Bartolommeo Bellano und Andrea Briosco, gen. Riccio, erfuhren durch Bodes Forschungen eine umfangreiche Würdigung und Darstellung.

Die Abbildungen in »IBSR« wurden als Heliogravüre (Lichtdruck) vervielfältigt, wie Wilhelm von Bode 1906 an den Privatsekretär des Fürsten von Liechtenstein schreibt.⁷⁵⁰ In »IBSR« sind sowohl Fotografien in den Fließtext eingebettet und jeweils am Ende eines Bandes folgt der Tafelteil mit einzelnen oder mehreren Abbildungen pro Tafel. Für seine Kleinbronzenmonographie wurde Wilhelm von Bode in England von Murray Marks (*1840 – †1918)⁷⁵¹ und in Paris von Gustave Dreyfus (*1837 Paris – †1914 ebd.)⁷⁵² unterstützt, möglicherweise bezog sich diese Hilfe auch auf die Anfertigung von Fotografien der verschiedenen Statuetten.⁷⁵³ Die Aufnahmequalität der Abbildungen konnte von Bode damit nicht persönlich kontrolliert werden. Im folgenden soll beschrieben werden, wie Abbildungen von Statuetten in den Fließtext gesetzt wurden und wie der Tafelteil gestaltet wurde.

7.5.3.1 Abbildungen im Textteil

Im Textteil von »IBSR« wurde pro Seite meistens nur eine einzelne Abbildung gesetzt. In einigen Fällen handelt es sich um bedeutende Bronzeskulpturen oder -reliefs, auf die sich erhaltene Statuetten formal beziehen, wie das Schlachtenrelief

⁷⁵⁰ S. Anhang 1.5.1.8

⁷⁵¹ Biographie online verfügbar unter: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/m/murray-marks/>, geprüft am 23.10.2017.

⁷⁵² Biographische Notiz, online verfügbar unter: <http://cths.fr/an/prosopo.php?id=105849>, geprüft am 23.10.2017.

⁷⁵³ IBSR, Bd. I, Vorwort, »Die Aufnahmen sämtlicher in Betracht kommenden Stücke war nur möglich durch das Entgegenkommen der Vorstände der öffentlichen Sammlungen und der zahlreichen Besitzer der Bronzen, denen ich meinen Dank dafür hier wiederhole. Insbesondere bin ich Herrn Murray Marks, durch dessen Hand so manches schöne Stück gegangen ist, für seine Beihilfe, namentlich in England, und Gustave Dreyfus für freundliche Nachweisung wertvoller Bronzen in Pariser Privatbesitz verpflichtet.«.

Bertoldo di Giovannis aus dem Bargello in Florenz⁷⁵⁴ oder das Bronzegitter von Pasquino da Montepulciano.⁷⁵⁵ Auch Vergleichswerke aus anderen Materialien, wie Francesco da Sant'Agatas »Herkules« aus Buchsbaum oder Benvenuto Cellinis »Saliera« werden abgebildet.⁷⁵⁶ Weiterhin werden einzelne Statuetten gezeigt, die im Text benannt oder beschrieben werden, so zum Beispiel ein kleiner Putto, zu Beginn des Abschnitts über Bertoldo di Giovanni. Die Abbildung wird als »Statuette nach Donatello« bezeichnet, sodass hier ein Bezug zum vorherigen Abschnitt über Donatello, dessen Werkstatt und dessen Schüler, hergestellt wird. Wilhelm von Bode führt an dieser Stelle aus - und legt dies durch eine weitere Abbildung eines Putto auf einer Bronzeglocke nahe - daß Werkstatt und Schüler die Modelle Donatellos kopierten, variieren oder abformten und anhand von Bronzestatuetten weiterverbreiteten.⁷⁵⁷

Der Abschnitt über Bartolommeo Bellano enthält mehrere Textabbildungen, auf die Bode im Verlauf des Textes Bezug nimmt. Diese markieren Stilbrüche beziehungsweise Übergänge wie der »Tragöde« oder die »Judith«⁷⁵⁸ An anderer Stelle wird eine Variante der Statuette eines Jünglings mit über dem Kopf verschränkten Armen abgebildet, die Bode als eine Variante der gleichen Statuetten von Francesco da Sant'Agata beschreibt.⁷⁵⁹ Der Frage der Überlieferung von Kleinbronzen als Werke Leonardos und Michelangelos geht Wilhelm von Bode in dem Abschnitt »Die Hochrenaissance« nach. Zu Michelangelo zeigt Bode mehrere Abbildungen im Text. Zunächst eine Kreuzigung mit Schächern aus dem Museo del Castello in Mailand, den Bozzetto der Samsongruppe sowie die Statuetten eines »David« und zwei Statuetten, die den »Sterbenden Sklaven« variieren, die Bode der durch seine Bildunterschrift dem Umkreis des Künstlers zuschreibt.⁷⁶⁰ Die Statuetten, die formale Gemeinsamkeiten den Werken Michelangelos teilen, beschreibt Bode vor allem als

⁷⁵⁴ IBSR, Bd. I, S. 14.

⁷⁵⁵ IBSR, Bd. I, S. 12.

⁷⁵⁶ IBSR, Bd. I, S. 8, S. 40; IBSR, Bd. II, S. 18.

⁷⁵⁷ IBSR, Bd. I, S. 10–13, S. 10, Abb. 6, S. 13, Abb. 8.

⁷⁵⁸ IBSR, Bd. I, S. 22–23.

⁷⁵⁹ IBSR, Bd. I, S. 42.

⁷⁶⁰ IBSR, Bd. II, S. 15–17, Abb. 17–21.

Abgüsse seiner Bozzetti oder als Werke der Michelangelo-Rezeption. Daraus folgt für Bode, dass die Werke Michelangelos wie antike Werke wertgeschätzt wurden.⁷⁶¹

7.5.3.2 *Abbildungen der Statuetten im Tafelteil*

Mit einer Auswahl von Tafeln so Wilhelm von Bodes Methode der Stilkritik beschrieben werden. Dazu zählen Tafel V, die drei Donatello zugeschriebene Statuetten zeigt, darunter einen »David« aus der Berliner Sammlung, den Volker Krahn als ein Pastiche oder sogar Fälschung des Martelli-David, der um 1900 noch Donatello zugeschrieben wurde,⁷⁶² durch den Bildhauer Medardo Rosso (1858–1928) identifizierte.⁷⁶³ Allerdings hat sich diese Zuschreibung Krahns bislang nicht durchgesetzt, wie Rowley in seinem Überblick über die Zuschreibungsdiskussion der Kleinbronze ausführt.⁷⁶⁴

Tafel XII und Tafel XIII zeigen Bertoldo di Giovannis »Schildhalter« und »Herkules zu Pferd«. Tafel XVI vergleicht zwei verschiedene Herkules-Statuetten Antonio Pollaiuolos. Mit Tafel CXXXIV-CXXXVII soll die von Wilhelm von Bode dargestellte Michelangelo-Rezeption betrachtet werden.(s. Abb. 70 – 72)

Alle in »IBSR« abgebildeten Statuetten wurden vor hellem Hintergrund freigestellt. Eine Ausnahme stellt die Reiterstatuette aus Madrid dar.⁷⁶⁵ Die verwendete Lichtsituation lässt bei den Werken aus der Berliner Sammlung auf die von Bode beschriebene Aufnahmesituation schließen. An der Statuette des David sowie der Abundantia oder Flora mit Fackel (oder Füllhorn)⁷⁶⁶ sind Lichtreflexionen

⁷⁶¹ IBSR, Bd. II, S. 15–17, S. 17, »Wie jüngere Künstler die Schöpfungen Michelangelos benutzten, zeigen die kleinen freien Repliken in den nebenstehenden Abbildungen. Die jugendliche Figur mit der abgebrochenen Hand ... ist wohl freie Nachbildung eines Modells zum David; Haltung wie Formgebung und der Typus beweisen jedoch, dass sie nicht von Michelangelo selbst herrühren kann. Die grössere Bleifigur einer nackten weiblichen Figur im Museum zu Braunschweigerinnert an die Sklaven des Juius-Grabmals. Diese Nachbildungen, die sich noch um solche nach der Pietà in St. Peter (Museum zu Crefeld und sonst), die besonders häufig vorkommenden Gestalten der Mediceergräber ... haben ein besonderes Interesse dadurch, dass sie uns zeigen, wie Michelangelos Schöpfungen damals schon den Meisterwerken der Antike gleich geachtet wurden.«.

⁷⁶² Heute Bernardo oder Antonio Rossellino zugeschrieben, Webseite National Gallery of Art, Washington, Inv. Nr. 1942.9.115, online verfügbar unter: <https://www.nga.gov/Collection/art-object-page.1254.html>, zuletzt geprüft am 25.10.2017.

⁷⁶³ Krahn 2009.

⁷⁶⁴ Rowley 2016.

⁷⁶⁵ IBSR, Bd. III, Tafel XXCLVI; Heute als »Hektor zu Pferd« Filarete zugeschrieben, Madrid, Museo Archeológico Madrid, online verfügbar unter: <http://www.man.es/man/en/coleccion/catalogo-cronologico/edad-moderna/hector.html>, zuletzt geprüft am 25.10.2017.

⁷⁶⁶ Kat. Berlin 1904, S. 3, Nr. 235 und. S. 4, Nr. 236.

von rechts oben sowie von der linken Seite zu beobachten. Sowohl die dadurch entstehenden hellen Lichtpunkte als auch die verschatteten Bereiche erschweren es, die Oberflächenbearbeitung der Bronzen sowie deren Kontur aus der Fotografie genau zu beurteilen. Daher wird auch noch heute die Fotografie für die Betrachtung von Bronzestatuetten als ein ungeeignetes Reproduktionsmedium angesehen.⁷⁶⁷

Die Statuetten werden von ihrer Hauptansicht gezeigt, dies bedeutet beispielsweise bei den Statuetten Donatellos, dass alle Körperteile zu sehen sind, die Figuren werden in ihrer Bildaussage vollständig gezeigt. Dadurch werden jedoch die Sockel, deren Ausrichtung durch Details wie den Kopf des Goliath oder eine Muschel festgelegt ist, diagonal gedreht. Bei der dargestellten Ansicht handelt es sich somit nicht um die intendierte Vorderansicht, wie sie durch das Attribut am Sockel festgelegt wird. Wie die moderne Aufnahme der David-Statuette zeigt, handelt es sich bei Wilhelm von Bodes Fotografie um eine aus ästhetischen und methodischen Gründen ausgewählte Dreiviertelansicht. Auch die Höhe, in der das Objektiv zur Aufnahme platziert wurde, trägt dazu bei, ob die Proportionen und damit die Bewegung der Figur im Bild gesehen werden kann. Ein Vergleich mit der Aufnahme des David aus dem Bestandskatalog 1904 sowie mit der modernen Aufnahme zeigt nicht nur eine andere Lichtsituation sondern auch, dass sich das Objektiv in gleicher Höhe zum Rumpf der Statuette befinden muss, während die Aufnahme von 1904 eine leichte Aufsicht vermittelt, wie an der Plinthe beobachtet werden kann. Wilhelm von Bode beschreibt beide David-Statuetten als ausdrucksstärker und in ihrer Pose deutlicher gestaltet als die überlieferte Großplastik. Seine Schlussfolgerung, es handele um Entwürfe der Skulptur, vermittelt sich über die Reihung der drei Statuetten sowie in Zusammenhang mit Tafel VI über den Vergleich der Posen und der organischen, weil gegenläufigen Bewegung in der Darstellung des menschlichen Körpers im Werk Donatellos.⁷⁶⁸ Bode setzt die Pariser Statuette, die der Skulptur des Martelli-David hinsichtlich Arm- und Beinhaltung am ähnlichsten ist, in das Zentrum

⁷⁶⁷ Pope-Hennessy 1963, S. 14.

⁷⁶⁸ IBSR, Bd. I, S. 9.

der Tafel, die Statuette des David und der Abundantia aus der Berliner Sammlung variieren diese Pose in der Drehung des Kopfes und der Bewegung des Oberkörpers.

Zu den Abbildungen der Statuetten Bertoldo di Giovannis ist Bodes Beschreibung von dessen Figurenstil sowie die über den Ausdruck vermittelte formale Nähe zum Frühwerk Michelangelos zu erwähnen, was Wilhelm von Bode vor allem auf die Herkules-Statuette aus der Berliner Skulpturensammlung sowie der Bellerophon-Pegasus-Gruppe bezieht.⁷⁶⁹ (s. Abb. 73) Bei der Abbildung des »Schildhalters« Bertoldo di Giovannis aus der Frick Collection in New York⁷⁷⁰ zeigt die Statuette einmal schräg von vorn und einmal aus der Frontalansicht. Die Figur aus dem Besitz John Pierpont-Morgans war zum Zeitpunkt der Publikation von »IBSR« erst seit 1906 bekannt. Vor dem Hintergrund der Zuschreibungsdiskussion zielt die zweifache Abbildung offenbar darauf ab, die Statuette als Pendant und nicht als Variante der bekannten Liechtensteiner Statuetten vorzustellen. Beide Abbildungen flankieren den »Schildhalter« aus der Sammlung Liechtenstein, dabei wurden die Abbildungen möglichst maßstabsgetreu abgebildet, da sie beide bis auf wenige Abweichungen gleich groß sind.⁷⁷¹ Der dazugehörige »Herkules zu Pferd«, der mit den beiden Schildhaltern ein Ensemble bildet, wird auf einer weiteren Tafel in Vorder- und Rückansicht gezeigt.⁷⁷² (s. Abb. 69)

Ein ähnliches Layout zeigt Tafel XVI, in denen Wilhelm von Bode zwei Herkules-Statuetten Antonio Pollaiuolos miteinander vergleicht. Der Herkules aus der Sammlung des Kaiser-Friedrich-Museums⁷⁷³ wird in Rück- und Vorderansicht gezeigt. Die zentrale Abbildung zeigt eine Herkules-Statuette aus der Sammlung J. Pierpont-Morgans.⁷⁷⁴ Die darauffolgende Tafel XVII ist ähnlich gestaltet, hier rahmen

⁷⁶⁹ IBSR, Bd. I, S. 13–14; Tafel IX, X.

⁷⁷⁰ Heute Frick Collection, New York, Inv. Nr. 1916.2.03, Maße 22.4 × 9.5 × 7 cm, online verfügbar unter: <https://collections.frick.org/objects/41/heraldic-wild-man?ctx=fa930c21-c978-45dc-93f1-5e02f19a7bac&idx=0>, zuletzt geprüft am 25.10.2017.

⁷⁷¹ Draper 1992, S. 146.

⁷⁷² IBSR, S. 15, Tafel XXII und XXIII.

⁷⁷³ Kat. Berlin 1914, S. 8, Nr. 29, Inv. Nr. 3043.

⁷⁷⁴ Heute Frick Collection, New York, Inv. Nr. 1916.2.05, 44.8 x 29.8 cm, online verfügbar unter: <https://collections.frick.org/objects/233/hercules?ctx=282be779-5b76-441a-8090-22b7676cfd87&idx=0>, zuletzt geprüft am 25.10.2017.

zwei Paris-Statuetten, eine Herkules-Statuette aus der Berliner Skulpturensammlung ein.⁷⁷⁵ Bode hebt in seinem Text über Antonio Pollaiuolo hervor, dass dessen Werke durch »wichtige Körperbildung, hervorragende anatomische Kenntnisse und starke Bewegung ausgezeichnet [sind].«⁷⁷⁶ Für Bode stellt dabei die Herkules-Antäus-Gruppe aus dem Bargello in Florenz die Statuette dar, die den Maßstab für Zuschreibungen an Pollaiuolo bildet.⁷⁷⁷ Die Abbildungen stellen damit eine Reihung formal voneinander abhängiger Statuetten dar, an denen anhand des Motivs der männlichen Aktfigur die Gestaltung von Anatomie und Körperbewegung verdeutlicht wird. (s. Abb. 64)

Unter den Abbildungen der vier Tafeln CXXXIV bis CXXXVII, die Kleinbronzen nach Werken Michelangelos zeigen, stammt nur das Schächerfragment aus der Sammlung des Kaiser-Friedrich-Museums.⁷⁷⁸ Die Kreuzigung, die sich auf dieses Fragment bezieht, wurde im Textteil abgebildet. Bode stellt es neben den Abguss eines Bozzetto des Flussgottes aus dem Bargello, um im Vergleich und Rückschluss auf das Wachsmo­dell seine These zu belegen, dass beide Kleinbronzen auf eigenhändige Wachsmo­delle Michelangelos zurückgehen.⁷⁷⁹ Auch bei den kleinplastischen Repliken der Samson-Philister-Gruppen auf Tafel CXXXV geht es Bode um die formale Abhängigkeit zwischen den Bozzetti des Künstlers und dessen Rezeption durch Dritte, die sich in der Kleinbronze ausdrückt. Tafel CXXXVI vereinigt fünf Abbildungen, die Repliken und Varianten der Skulpturen in der Neuen Sakristei von San Lorenzo zeigen. Wie an der Reihung verschiedener Venusfiguren in Tafel CIV und CV demonstriert Bode an der Abbildung einer Replik nach dem Sklaven vom Juliusgrabmal, dass der Prozess der Reproduktion eine künstlerische Interpretation bedeutet, die sich auf Form und Motiv auswirkt.⁷⁸⁰ (s. Abb. 70–72, Abb. 74–75)

⁷⁷⁵ Kat. Berlin 1914, S. 9, Nr. 13, Inv. Nr. 2339.

⁷⁷⁶ IBSR, Bd. I, S. 16.

⁷⁷⁷ IBSR, Bd. I, S. 16–17.

⁷⁷⁸ IBSR, Bd. II, Tafel CXXXIV; Kat. Berlin 1914, S. 23, Nr. 103, Inv. Nr. 2798.

⁷⁷⁹ IBSR, Bd. II, S. 16.

⁷⁸⁰ IBSR, Bd. II, S. 9, »Als Beispiele, wie in freier Weise antike Motive von den italienischen Künstlern um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert ausgestaltet wurden, geben wir unter den zahlreichen Statuetten dieser Art einige

7.5.3.3 Die stilgeschichtliche Argumentation anhand der Abbildungen

Die Abbildungen im Text und Tafelteil setzen Wilhelm von Bodes Thesen zur Stilgeschichte der Renaissancestatuetten ins Bild. Sie dienen als Beweismittel von Bodes stilkritischem Urteil, wie auch viele andere kunsthistorische Abbildungen in der Zeit um 1900.⁷⁸¹ In der Abfolge der Bilder werden unterschiedliche Gestaltungsmittel angewandt, um seine Aussagen zur Stilkritik zu verdeutlichen. An der Zusammenstellung der Abbildungen wird deutlich, auf welche Weise Wilhelm von Bode seine Kennerschaft vermittelte. Wilhelm von Bode legte Wert darauf, alle Werke vor gleichem Hintergrund zu zeigen und eine kontrastreiche Beleuchtung zu vermeiden, um auch die Oberflächenbearbeitung abzubilden. Vergleichbare Statuetten wurden aus dem gleichen Winkel und schräg vorne abgebildet, um den vollständigen Ausdruck der Figuren zu erfassen und den formalen Bezug der Werke untereinander zu betonen. Einerseits geschah dies über die vergleichenden Abbildungen, die an die um 1900 eingeführte Doppelbildprojektion erinnern, andererseits über den »kontrollierten Blick«, der formale Details betonte.

In der Reihung der Aufnahmen verdeutlichte sich Bodes These, dass er den Ursprung und die genuine Werkeigenschaft der Bronzestatuetten als Repliken großplastischer Werke und damit als Medien künstlerischer Rezeption beschrieb. In seinem Text und den Abbildungen thematisierte Bode die von Burckhardt beschriebenen verschiedenen Modi der Rezeption: Bronzestatuetten werden als Werke der Antikenrezeption, als Medien, die vom Studium der Werke und Modelle einflussreicher Künstler wie Donatello oder Michelangelo zeugen sowie Statuetten, die als häufig reproduzierte Erinnerungsbilder unbestimmten Ursprungs gelten.

tüchtige Arbeiten ... Die beiden Venusstatuetten in Wien zeigen, wie die Künstler Wiederholungen ihrer Kompositionen durch leichte Aenderungen in feiner Weise umzubilden suchten.«, IBSR, Bd. II, S. 17. »Diese Nachbildungen [...] haben ein besonderes Interesse dadurch, dass sie uns zeigen, wie Michelangelos Schöpfungen damals schon den Meisterwerken der Antike gleich geachtet wurden. [...] Die Nachfolger Michelangelos sind unter den kleinen Bronzefiguren, die auf uns gekommen sind, zwar keineswegs zahlreich, aber in einigen vorzüglichen Arbeiten vertreten, die man erst richtig würdigt, wenn man sie nicht, wie mehrfach geschieht, als Werke des grossen Meisters selbst hinstellt. «.

⁷⁸¹ Bader 2010a, S. 31.

Reihung und mehrfache Darstellung der Statuetten stellte Bode nicht nur die formalen Abhängigkeiten der Werke untereinander dar, er verdeutlichte auch die stilkritische Differenzierung zwischen den Werken. Bei den Repliken wird die Variation von Formen gezeigt. Diese verweist unter anderem darauf, dass Kopien und Repliken dem Zeitstil unterliegen. Die mehrfache Abbildung eines Werks bedeutete dabei, dass Bode an dieser Stelle eine Zuschreibung betonte. Eine Ausnahme stellen dabei die Statuetten Bertoldo di Giovannis dar, die offenbar Einzelstücke bleiben und über das Medium Bronze keine breitere Rezeption erfuhren. Bertoldos Werk bietet zudem mit den beiden Schildhaltern (Sammlung Liechtenstein, Wien/Frick Collection, New York) und dem Reitenden Herkules (Museo Estense, Modena) einen weiteren Sonderfall eines überlieferten Ensembles mehrerer Statuetten. Die doppelte Darstellung des Schildhalters aus der Sammlung Pierpont-Morgan aus zwei verschiedenen Blickwinkeln unterstreicht auch hier die Gemeinsamkeiten und Unterschiede mit dem bereits zugeschriebenen Schildhalter der Sammlung Liechtenstein. Eine vergleichbare Darstellungsstrategie nutzt Wilhelm von Bode bei der Abbildung des Pollaiuolo-Herkules aus Berlin, dessen Vorder- und Rückansicht die Statuette aus London (heute Frick Collection, New York) rahmen. In der Betrachtung der Vorderansichten lassen sich die formalen Abhängigkeit entdecken. Die Rückansicht des Berliner Herkules erscheint als ein visuelles Argument für Bodes Zuschreibung, die er im Text nicht weiter ausführt, obwohl die Bronze erst 1907 für die Berliner Sammlung erworben wurde.⁷⁸²

Die Wiederholung und Reihung der Statuetten mit dem Zweck des Formenvergleichs begründet zudem eine Typologie der Motive. Die Werke des florentiner Quattrocento gruppiert Bode nach den Motiven Putto (Donatello) und männliche Aktfigur. Im Kontext von Bodes Thesen zur Naturnachahmung in der Körperdarstellung in den Skulpturen des Quattrocento weist diese Typologie auf das Frühwerk Michelangelos.

⁷⁸² Kat. Berlin 1914, S. 8.

7.5.3.4 Die Methode des vergleichenden Sehens im Bild

Wilhelm von Bodes »Die Italienischen Bronzestatuetten der Renaissance« (1907 – 1912) ist als eine der frühesten kunstgeschichtlichen Monographien anzusehen, der ein umfangreicher fotografischer Tafelteil beigegeben wurde. Einem naturwissenschaftlichen Atlas vergleichbar, führte Wilhelm von Bode an dieser Stelle die stilgeschichtliche Entwicklung von ihm neu begründeten Forschungsgebiets anhand seiner Auswahl der Werke und unter Vermittlung seiner stilkritischen Methode vor.⁷⁸³

Wilhelm von Bode setzte das vergleichende Sehen auch in seinen Katalogabbildungen ein, um innerhalb der eigenen Sammlung eine Kausalität der Formenentwicklung ausgehend von Antikenrezeption und Nachfolge der Meisterschaft zu demonstrieren.⁷⁸⁴ Wilhelm von Bode wählte seine Vergleiche willkürlich aus.⁷⁸⁵ Anhand der Abbildungen demonstrierte er durch den Vergleich der Bilder das vergleichende Sehen, das in der Tradition der Kennerschaft seit der Renaissance praktiziert wurde, um eine Händescheidung vorzunehmen. Falk Wolf hat dazu bemerkt, dass darin sowohl die Vorführung wissenschaftlicher Erkenntnis, als auch deren Bestätigung liegt.⁷⁸⁶ Bezieht sich die hergebrachte Händescheidung auf die Differenzierung von Original und Kopie, vergleicht Wilhelm von Bode kleinplastische Repliken miteinander. Ziel seiner Forschung ist an diesen das großplastische Vorbild aus der antiken oder der zeitgenössischen Skulptur zu erkennen.

Die Reihung der Abbildungen, der Darstellung von Vorder- und Rückansichten sowie der Vereinzelung von Statuetten ist dabei ein Mittel, um ein Narrativ zu erzeugen, dass eine Stilentwicklung ausgehend von der Rezeption großplastischer Werke zu beinhaltet. Gaier hat dabei auf die notwendige Imaginationsleistung des

⁷⁸³ Daston/Gallison 2007, S. 52, S. 59–69, S. 327–337.

⁷⁸⁴ Geimer 2010, S. 50–51.

⁷⁸⁵ Geimer 2010, S. 48–50.

⁷⁸⁶ Wolf 2010, S. 264; Blunck 2011, S. 11–13; Gibson-Wood 1984, S. 43–47.

Betrachters hingewiesen,⁷⁸⁷ die an die von Friedländer beschriebene Intuition des Kenners erinnert. (s. Abschnitt 7.5) Demgegenüber folgt aus dem vergleichenden Sehen eine Kombination der Gemeinsamkeiten und der jeweiligen Eigenheiten eines Bildes zu einem »hyperimage« welches Felix Thürlemann als Endprodukt einer intellektuellen Operation gilt.⁷⁸⁸ Die Imagination eines inneren Bildes durch die Bildbetrachtung⁷⁸⁹ wird nicht allein als eine Konsequenz des vergleichenden Sehens, sondern der Bildbetrachtung überhaupt verstanden. Doch die Bronzestatuetten weisen dabei Eigenschaften auf, die ein von Bode angelegtes Narrativ der Stilgeschichte besonders begünstigen. Zum einen können die Statuetten als Repliken großplastischer Originale als »Modelle« im Sinne der »Erinnerungsbilder« verstanden werden. Diese führen hin zu einem Bildakt, das heißt zur Verlebendigung oder Neuschöpfung eines Bildes im Geist des Betrachters.⁷⁹⁰ In der Verkleinerung wird zugleich die Problematik der Statuetten sichtbar, die als historisch vermittelte Originale gelten. Indem die Abbildungen der Statuetten Erzählung provozieren, sprechen diese – minimalistischen Skulpturen vergleichbar – die »Höhlung« an. Die Bronzestatuetten erinnern an das von Didi-Huberman beschriebene minimalistische Parallelepid, das wie ein negativer Körper den Betrachter dazu auffordert, dem Objekt ein »Schicksal« zu verleihen. Die Replik regt also dazu an, vor dem inneren Auge weitere »Abdrücke« anzufertigen. Daraus resultiert schließlich eine Spaltung des Blicks und eine Fixierung von Tautologien, ein Vorgang, der dem »kontrollierten Blick« des Kenners ähnlich ist.⁷⁹¹

Max Friedländer beschrieb in »Kunst und Kennerschaft« (1946) Stilinterpretation als ein »Nebeneinanderdenken« von Gesamteindruck und einzelnen Details. Diese gelten ihm als Faktoren, die eine Einreihung des (noch) nicht zugeschriebenen Werks in die Reihe bekannter Werke ermöglicht.⁷⁹² Dieser Modus des Sehens trifft für die Abbildungen der Statuetten in »IBSR« zu, die von Friedländer betonten Vergleiche

⁷⁸⁷ Gaier 2010, S. 120.

⁷⁸⁸ Thürlemann 2005, S. 167, zitiert nach Geimer 2010, S. 46.

⁷⁸⁹ Geimer 2010, S. 46.

⁷⁹⁰ Bredekamp 2010, S. 285, S. 288–293.

⁷⁹¹ Didi-Huberman 1999, S. 34, S. 37–39, S. 51–53, S. 61–62.

⁷⁹² Friedländer 1946, S. 155, S. 165–167.

zwischen Individual- und Epochenstil, des Abgleichs von Gesamteindruck und stilistischen Details spricht für die Schulung des kennerschaftlichen Blicks anhand der Möglichkeit, fotografische Abzüge nebeneinander zu betrachten. Wie aus Wilhelm von Bodes Autobiographie bekannt ist, ließ er sich auch Fotografien von Werken zur Begutachtung zuschicken.⁷⁹³ In der Kunstgeschichte gilt der Dresdner Holbein-Streit beziehungsweise die Holbein-Retrospektive in Dresden, bei dem Holbeins Madonnenbild und das spätere Bild nebeneinander ausgestellt wurden, als Beginn des vergleichenden Sehens in Verbindung mit der historisch-kritischen Methode. Lena Bader hat in der Zuschreibungsdiskussion dazu die »umfassende Bildorientierung«⁷⁹⁴ der Kunstgeschichte festgestellt.⁷⁹⁵ Der Holbein-Streit und die Verwendung von Fotografien als Medien der historisch-kritischen Methode erinnert weiterhin an die in der kunsthistorischen Vermittlung seit 1873 eingesetzten Doppelbildprojektion.⁷⁹⁶

Innerhalb der Kunstgeschichte, die von der Diskussion um die Zuschreibung von Original und Kopie beherrscht wurde, stellte die vergleichende Abbildung zur Stilkritik der Bronzestatuetten, bei denen es sich um Repliken handelte, eine Neuheit dar. Im Unterschied zur Kunstgeschichte war es jedoch innerhalb der Klassischen Archäologie, auf die sich Wilhelm von Bode in »IBSR« in Hinsicht auf die Stilgeschichte der Bronzestatuetten immer wieder als Impulsgeber bezog, üblich, ein Original ausgehend von Kopien zu rekonstruieren. Dies soll abschließend betrachtet werden.

7.6 Archäologische Kopienkritik und die Stilkritik der Bronzestatuetten

Die Archäologie hatte bereits vor Bodes Kleinbronzenforschung eine Methode des vergleichenden Sehens speziell für die Stilkritik von Skulptur entwickelt. Schon bevor am Ende des 19. Jahrhunderts die Methode der »Kopienkritik« entwickelt worden

⁷⁹³ Bode 1997, Bd. I, S. 279.

⁷⁹⁴ Bader 2010a, S. 32; Bader 2011, S. 159–160.

⁷⁹⁵ Bättschmann 1996; Kultermann 1981, S. 252.

⁷⁹⁶ Bader 2010a, S. 20–21, S. 26–27.

war, bei der Kopien und Kopienfragmente aus der römischen Kaiserzeit in Hinsicht auf die Rekonstruktion verlorener griechischer Originale untersucht wurden, war die Qualität von Gipsabgüssen stilkritisch beurteilt worden. In »IBSR« und anderen Publikationen (s. Abschnitt 7.2) betonte Wilhelm von Bode die Wechselwirkung zwischen der klassischen Archäologie und der stilgeschichtlichen Erforschung nachantiker Bronzestatuetten. Diese Wechselwirkung betraf einen analogen Ablauf der Stilgeschichte, aber auch die Rezeption von antiken Skulpturen über die Bronzestatuetten sowie die Rolle der Kleinbronzen als Quelle für die Klassische Archäologie.⁷⁹⁷

Bode gab in seinen Lebenserinnerungen an, dass er von der archäologischen Forschung vielfach profitiert hatte, unter anderem, indem er Adolf Furtwänglers Monographie über die antiken Gemmen nutzte,⁷⁹⁸ um die Ikonographie von Plaketten zu bestimmen.⁷⁹⁹ Ernst Curtius (1840–1896) seit 1873 Leiter des Antiquariums und Erzieher Friedrich Wilhelm IV. sowie Wilhelm II., hatte von 1875 – 1881 die so genannte »alte« Grabung in Olympia geleitet.⁸⁰⁰ Peter C. Bol beschreibt die Grabung als ein Forschungsprojekt, bei dem erstmals historisch-kritisch gearbeitet wurde, das heißt, die überlieferten antiken Quellen miteinbezogen wurden.⁸⁰¹ Neben seinem Studium bei Ernst Curtius in Berlin hatte Wilhelm von Bode auch in Wien 1870/71 Kontakt zu Alexander Conze (1831 – 1914), der 1877 Leiter der Berliner Skulpturensammlung wurde. Conze ist die Trennung der Abgusssammlung von der Skulpturensammlung zu verdanken sowie die Fokussierung auf das Sammeln von Originalen.⁸⁰² Adolf Furtwängler wird in der Autobiographie Wilhelm von Bodes nicht genannt, es ist aber denkbar, dass Bode zumindest Kenntnis über dessen

⁷⁹⁷ IBSR, Bd. II, S. 5–6, »Auf die verschiedenen Fragen, die sich für die Archäologen aus diesen Nachbildungen ergeben, indem sie Anhalt für die Zeit der Funde gewisser antiker Statuen bieten und gelegentlich auch Aufklärung geben über Antiken, die jetzt nicht mehr bekannt sind, können wir hier nicht eingehen, da sie unser Thema nicht näher betreffen. Es soll nur bei den einzelnen Gruppen dieser Nachbildungen kurz erwähnt werden, ob und wie weit dabei die Antike benutzt worden ist, welchen künstlerischen Wert sie haben, und welcher Richtung sie angehören.«

⁷⁹⁸ Furtwängler Gemmen.

⁷⁹⁹ Bode 1905, S. 125; Bode 1997, Bd. I, S. 23, »Dagegen suchte ich mich [während des Studiums, Anm.] um so mehr in den Hilfsfächern zu orientieren, namentlich in Archäologie und Geschichte. Die Vorlesungen von Ernst Curtius, die ich hörte, regten mich mehr an als seine Übungen ...«.

⁸⁰⁰ Knopp 1988, S. 9–10; Lullies 1988a; Bode 1997, Bd. I, S. 113–114.

⁸⁰¹ Ausst. Kat. Frankfurt 1976, S. 17.

⁸⁰² Borbein 1988; Bode 1997, Bd. I, S. 26–30, S. 127–129.

Forschung als Kurator an der Antikensammlung und am Antiquarium besaß. Adolf Furtwängler (1853 – 1907) hatte als Doktorand an der Olympia-Grabung teilgenommen und war 1880 Direktorialassistent an der Berliner Antikensammlung, 1882 Direktorialassistent am Berliner Antiquarium geworden.⁸⁰³ In seiner Funktion als Kustos des Antiquariums veröffentlichte Furtwängler 1896 den Katalog der Sammlung. Dieser bildete die Grundlage für seinen umfangreichen Gemmenkorpus sowie die Darstellung der Sammlung antiker Kleinkunst, die 1907 im Alten Museum der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde.⁸⁰⁴ Die Auseinandersetzung der klassischen Archäologie über die Methode der Stilkritik⁸⁰⁵ sowie die Erschließung neuer Forschungsfelder innerhalb der Archäologie, unter anderem antiker Kleinplastiken, zeigt, dass die Kleinbronzenforschung Wilhelm von Bodes einen direkten Bezugspunkt in der Berliner Antikensammlung besaß.

7.6.1 Adolf Furtwängler,

»Meisterwerke der griechischen Plastik« (1893)

Das Standardwerk der archäologischen Kopienkritik, Furtwänglers »Die Meisterwerke der griechischen Plastik« (1893) entstand allerdings in München, wo Furtwängler ab 1893 als Professor berufen worden war.⁸⁰⁶ Ausgehend von antiken Quellen und römischen Kopien rekonstruierte er die Meisterwerke der klassischen griechischen Kunst und wandte dafür laut Barbanera und Klamm die von Giovanni Morelli praktizierte Spielart des vergleichenden Sehens an, indem er Details genau studierte.⁸⁰⁷

Furtwängler arbeitete für »Die Meisterwerke der antiken Plastik« (1893) mit Fotografien, Abgüssen und Rekonstruktionen. Unter anderem fotografierte er seine Tochter aber auch Mitarbeiter vor der Kamera, um Posen zu studieren.⁸⁰⁸ Stefanie Klamm, die Furtwänglers Umgang mit den antiken Werken sowie seine fotografischen

⁸⁰³ Lullies 1988b, S. 110; Flashar 2003, S. 22.

⁸⁰⁴ Platz-Horster 2009, S. 42–43, S. 48.

⁸⁰⁵ Borbein 1988, S. 60, nennt Conzes Antrittsvorlesung 1869, »Über die Bedeutung der Klass. Archäologie«.

⁸⁰⁶ Lullies 1988b, S. 110.

⁸⁰⁷ Barbanera 2006, S. 22–23; Klamm 2010a, S. 54–55, Klamm 2017, S. 348.

⁸⁰⁸ Flashar 2003, S. 23; Tauscher 2003, S. 52.

Aufnahmen untersucht hat, stellte fest, dass dieser römischen Skulpturen visuell in Details zerlegte um ein verlorenes griechisches Original zu rekonstruieren⁸⁰⁹ sowie durch die Abfolge der Abbildungen Reihen erzeugte.⁸¹⁰

In Bezug auf den Vergleich und die Reihung von Abbildungen demonstrierte Furtwängler einen Bildvergleich, der auf Wilhelm von Bodes Abbildungen zur Zuschreibung verschiedener Bronzestatuetten in »IBSR« vorausweist. Auch die Gliederung des Textteils nach Künstlern konnte Bode als Vorbild dienen, nur Furtwänglers Methode des Bildvergleichs, seine Beschreibung des vergleichende Sehens im Text umfasst eine stärkere Fokussierung auf formale Details. Innerhalb der stilgeschichtlichen Rekonstruktion eines Werks führte Furtwängler Werkvergleiche an, die er mit Textabbildungen illustrierte, ein Vorgehen, das Bode übernahm. Auf Tafel XXVIII zeigte er drei Bronzestatuetten, die er auf den so genannten »Diadumenos« des antiken Bildhauers Polyklet bezog. (s. Abb. 76) In der Mitte zeigt er die Statuette eines Merkus, die heute als Umbildung des »Doryphoros«, einer anderen Siegerstatue Polyklets beschrieben wird.⁸¹¹ Im Text wird deutlich, dass die flankierenden Abbildungen zwei Varianten der mittleren Figur darstellen und deren Bedeutung so hervorheben.⁸¹² (s. Abb. 77) Obwohl die Statuette als eine Variante und ein Schülerwerk nach einem Meisterwerk Polyklets gezeigt wird, stellt diese den Beweis für Furtwänglers Methode der Rekonstruktion des verlorenen Diadumenos und regt den Betrachter zugleich an, diese gedanklich in die vorgestellten Werke Polyklets einzureihen.

7.6.2 Theorie- und Methodentransformation

Wie bereits ausgeführt wurde, erreichte Wilhelm von Bode mit seiner Darstellung der Stilgeschichte in »IBSR« die Parallelisierung der Kleinbronzenforschung mit der

⁸⁰⁹ Klamm 2010a, S. 56–57; Klamm 2010b, S. 395–400; Klamm 2017, S. 318, S. 350–356, S. 370, »Nur mit medialen Zwischenschritten konnten also Abhängigkeiten verschiedener Skulpturen untereinander ermittelt werden, die kombinierte Verwendung von Gipsabguss und Fotografie und ihrer Präparierung war dafür entscheidend.«

⁸¹⁰ Klamm 2010b, S. 390.

⁸¹¹ Leibundgut 1990, S. 404, und Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1990, S. 654, Nr. 186.

⁸¹² Furtwängler Meisterwerke online, S. 492–493.

»großen Erzählung der Stilgeschichte«, ⁸¹³ in die Burckhardts inhaltsästhetischer Zugang zu den Kunstwerken der Renaissance sowie seine Gliederung nach »Aufgaben« aufgehoben war. Die Gleichrangigkeit der Bronzestatuetten zu den Großplastiken bezeichnete Bode dabei als seinen »größten Genuß und schönsten Lohn«. ⁸¹⁴ Der Kern seines Forschungsinteresses stellte die Rezeption antiker Kunst sowie die Vermittlung von Donatellos Stil in Padua und Florenz dar. Hierzu fokussierte sich Bodes Arbeit zu Beginn auf die Werke der beiden Kleinbronzenmodelleure Andrea Briosco, genannt Riccio, und Bertoldo di Giovanni. Wie gezeigt wurde, wählte Bode aus Jacob Burckhardts »Kunstgeschichte nach Aufgaben« den Aspekt der Antikenrezeption aus. Hier fand er sowohl im Werk Riccios als auch im Werk Bertoldo di Giovannis zahlreiche Belege für Burckhardts These, die den Bronzestatuetten als »Originalkopien« ⁸¹⁵ anzusehen. (s. Abschnitt 4.2.2 und 5.2.3) Wurden vor der Forschung Wilhelm von Bode die neuzeitlichen Kleinbronzen als Antikenkopien gewertet, leistete dieser eine ästhetische Transkription der Antikenrezeption. Diese wurde im Anschluss an Jacob Burckhardts »Kunstgeschichte nach Aufgaben« zu einem Merkmal von Authentizität umgewertet. Indem Wilhelm von Bode die kulturgeschichtliche These Burckhardts in eine stilgeschichtliche These transformierte, wurde die »Antikenkopie« in Verbindung mit dem Regional- und Individualstil zu einem historischen Artefakt.

Nach Böhme gilt diese stilgeschichtliche Untersuchung der Bronzestatuetten als ein Transformationsprozess zweiter Ordnung, weil diese den Standards der Überprüfbarkeit gehorchen müssen. ⁸¹⁶ Diese folgt auf eine historische Transformation der Kultur durch die Rezeption antiker Fragmente. »Antike« und »Antikenkenntnis« stehen in einer gegenseitigen Wechselwirkung, was Böhme als eine allelopoietische Transformation, als eine gegenseitige Wechselwirkung beschreibt ⁸¹⁷ und in den

⁸¹³ Locher 2001, S. 24–25; Bal 1991, S. 6.

⁸¹⁴ Bode 1997, Bd. I, S. 249.

⁸¹⁵ Barbanera 2006, S. 29–30; Fehrmann/Linz/Schumacher/Weingart 2004, S. 8–9;

⁸¹⁶ Böhme 2011, S. 21.

⁸¹⁷ Böhme 2011, S. 13, S. 15, S. 32–33.

archäologischen Entdeckungen durch die Olympia-Grabung einen Anhaltspunkt findet. Die Auseinandersetzung mit der Antike fand innerhalb der zeitgenössischen Skulptur im Anschluss an den Klassizismus auch auf einer ästhetischen Ebene statt. Sowohl der Stil antiker Kunst galt weiterhin als ein Ideal, Antikenrezeption fand jedoch auch in Bezug auf die Etablierung der Bronzestatuetten als Genre zeitgenössischer Skulptur statt.⁸¹⁸ Ein Phänomen des Interesses an der Wertschätzung antiker Formen in der zeitgenössischen Kunstproduktion stellte der so genannte »Kaiserpreis« dar, der 1894 von Wilhelm II. gestiftet wurde. Wie Johannsen schildert, sollte damit das Studium antiker Kunst gefördert werden. Dahinter stand die Abneigung Wilhelm II. gegenüber dem Stil der Berliner Secession, beziehungsweise seine Wertschätzung historistischer Bildhauer wie Reinhold Begas. Ziel des Kaiserpreises war es, den besten Entwurf ausgehend von der Rezeption eines Antikenfragments aus den Berliner Sammlungen zu küren.⁸¹⁹

Wilhelm von Bodes Übernahme der archäologischen Kopienkritik für seine Stilgeschichte der Bronzestatuetten stellt folglich die Transformation zweiter Ordnung nach Böhme dar. Wie bei Furtwängler zeigen die von ihm verwendeten Abbildungen die Differenzierung verschiedener Formen voneinander. Sowohl bei Furtwängler als auch bei Bode werden die Abbildungen im Kontext des klassisch griechischen Vorbilds gezeigt, bei Bode kommt zudem die Rezeption der Werke Donatellos hinzu.

⁸¹⁸ Maaz 2010, Bd. I, S. 50–56, S. 76ff., S. 186–192.

⁸¹⁹ Johannsen 2010, S. 153–156; Lehnert 2010, S. 116–118.

8 *Resümee*

Die Ausgangsfrage dieser Arbeit, worin ein Sonderstatus der Kleinbronzenforschung besteht, wie in kunstgeschichtlichen Publikationen behauptet wird, führte zu den Forschungen Wilhelm von Bodes am Ende des 19. Jahrhunderts. Auf ihn geht die Kanonisierung des Forschungsfeldes für die Kunstgeschichte zurück und seine Zuschreibungen gelten der heutigen Forschung weiterhin als aktuell und beispielgebend. Bodes stilkritische Methode der Bronzestatuetten geht mit einer besonderen Praxis des vergleichenden Sehens einher. Innerhalb der Bronzestatuetten-Forschung wird diese als »Kennerschaft« – das heißt als eine komplexe Expertise – verstanden und trägt wesentlich zum behaupteten exklusiven Status des Forschungsfeldes bei. Sowohl bei dieser Vorstellung einer exklusiven Forschungspraxis als einer ununterbrochen gültigen wissenschaftlichen Tradition ist ein Narrativ, wie an der Rückführung auf die Epistemologie der Bronzestatuetten, allen voran deren Präsentation als Sammlungsobjekte der Berliner Skulpturensammlung sowie auf den Stilbegriff und die stilkritische Methode Wilhelm von Bodes gezeigt werden konnte.

Wilhelm von Bodes Forschung ist das Ergebnis einer Transformation von wissenschaftlicher Theorie und stilgeschichtlicher Methode. Jacob Burckhardt hatte um 1860 mit seiner »Kunstgeschichte nach Aufgaben« die Antikenrezeption in einen kunst- und kulturgeschichtlichen Kontext gesetzt und löste damit die vorherige Perspektive auf die neuzeitlichen Bronzestatuetten als mehr oder weniger qualitätvolle Kopien antiker Vorbilder ab. Seine Beschreibung der Statuetten als »Erinnerungsbilder« wertete die Statuetten als kunsthistorische Artefakte auf, deren Formen sowohl Auskunft über die Rezeption antiker Werke während ihrer Entstehungszeit und damit zugleich über den zeitgenössischen Stil geben konnten. Im Bereich der Skulpturenforschung stellen die Statuetten so genannte »Originalkopien«

dar, da sie über den Bronzeuß als Reproduktionsverfahren mit hohem technischen Einsatz hergestellt werden.

Die Sammlungspraxis der Berliner Skulpturensammlung, die nach dem Deutsch-Französischen Krieg 1870–1871 als ein Abgussmuseum aufgebaut werden sollte, blieb von dieser Erweiterung der Stilgeschichte jedoch zunächst weitgehend unbeeinflusst. Trotz verschiedener Erwerbungen Wilhelm von Bodes, wie beispielweise der Replik des »Schreienden Reiters« von Andrea Briosco, wurden Gipsabgüsse gegenüber zeitgenössischen Originalen höher wertgeschätzt, da diese den Zeitstil vermeintlich besser darstellen. 1883 wurde dieser Vermittlungsgedanke durch die Neuformulierung des Sammlungskonzepts als »Renaissancemuseum« abgelöst. Hier lässt sich die Institutionalisierung der »Kunstgeschichte nach Aufgaben« beobachten. Mit dem Ziel, dem Besucher das Museum sowohl als »Bildungsschule« als auch zum Kunstgenuss vorzustellen, beginnt ein von Volker Rehberg so bezeichnetes »Sammeln als Institution«, das sich unter anderem in der Erwerbung von Bronzestatuetten ausdrückte. Für die Erweiterung der Berliner Kunstsammlung nutzte Wilhelm von Bode die Unterstützung vermöglicher Privatsammler. Für die Erwerbung von Bronzestatuetten setzte er seine Kenntnisse der formalen Eigenschaften der verschiedenen Künstlerpersönlichkeiten ein, die er der Medaillen- und Plakettenforschung sowie seinem Besuch zahlreicher Sammlungen verdankte. Weiterhin profitierte Wilhelm von Bode bei seinen Erwerbungen im europäischen Ausland von einem Netzwerk erfahrener Sammler und so genannter Gentleman-Connaisseure, wie Oscar Hainauer, Graf Wilhelm von Pourtalès oder dem Kunsthändler, Sammler und Restaurator Stefano Bardini. Die bereits dazu bekannten Quellen wurden hier ergänzt, indem Wilhelm von Bodes Korrespondenz mit den Kuratoren Louis Courajod und Theodor von Frimmel, die beide Anteil der Zuschreibung der Bellerophon-Pegasus-Gruppe an Bertoldo di Giovanni hatten sowie mit dem Sammler Fürst Johann II. von und zu Liechtenstein, der eine Statuette von Bertoldo di Giovanni sein eigen nannte, untersucht wurde. Aus diesen wird deutlich,

dass das Medium der Bronzestatuette für Bode als ein bedeutender Baustein seiner Erforschung italienischer Kunstgeschichte fungierte. Die Konzentration auf die Werke Bertoldo di Giovannis äußerte sich erstmals in einem 1895 publizierten monographischen Aufsatz zum Werk des Künstlers. In der Zeit um 1900 galt Bertoldo di Giovanni als eine Künstlerpersönlichkeit der florentinischen Kunstgeschichte, deren Wirken als Modelleur von Bronzestatuetten nur durch kunsttheoretische Quellen überliefert war. Erst im Verlauf der 1880er Jahre konnte seine Kleinbronzen nachgewiesen werden, als seine Künstlersignaturen auf der Bellerophon-Pegasus-Gruppe gefunden wurde. Für Wilhelm von Bode war der Künstler Bertoldo di Giovanni, den er in seinen Briefen an Johann II. von und zu Liechtenstein immer wieder als »Schüler Donatellos und Lehrer Michelangelos« hervorhob, ein wichtiges Bindeglied in der Stilentwicklung von Donatello zu Michelangelo. Im Kontext des kulturpolitischen Anspruchs, dass die Berliner Sammlung vor allem hochrangige Werke bedeutender Künstler zeigen sollte, waren Donatello und Michelangelo die beiden Künstler, auf die sich die Forschung zur italienischen Skulptur der Renaissance fokussierte. Beispielhaft dafür ist Wilhelm von Bodes stilkritische Bewertung des von ihm erworbenen »Giovannino«. Er hatte die Skulptur des jugendlichen Johannes des Täufers Michelangelo zugeschrieben und führte Skulpturen des späten Quattrocento als Vergleich an, darunter die Werke Bertoldos, wie er unter anderem in seinem Handbuch »Die Italienische Plastik« (1891) nahelegte.

Insgesamt erforschte Wilhelm von Bode die Bronzestatuetten der Renaissance umfassend monographisch, wie an der Erwerbungsstatistik der Berliner Skulpturensammlung sowie an seiner Monographie und Bildatlas »Die Italienischen Bronzestatuetten der Renaissance« (1907 – 1912) abzulesen ist. Beide zeigen ein ausgeglichenes Verhältnis in der Darstellung beziehungsweise der Anzahl der erworbenen florentinischen und oberitalienischen Kleinbronzen festzustellen. Seine Publikationen, aber auch die Präsentation der Statuetten in den Sammlungsräumen des Alten Museums, den Ausstellungen von Kunstwerken aus Privatbesitz sowie in den

Kabinetten des Kaiser-Friedrich-Museums vermittelt die Identifikation von Individualstilen und Meisternamen einerseits, andererseits eine allgemeine Darstellung von Regionalstilen in Verbindung mit der Rezeption antiker Vorbilder. In den Ausstellungsräumen der Berliner Sammlung führte seine doppelte kulturgeschichtliche Perspektive auf die Statuetten als Vermittlungsmedien formaler Merkmale und Anschauungsobjekte antiker Inhalte zu unterschiedlichen Präsentationsformen, die Parallelen zu Sammlungsräumen um 1800 erkennen lassen. Dies ist der Fall bei einer vereinzelter Aufstellung einer Statuette im Dialog mit Gemälden sowie bei einer horizontalen und vertikalen Gruppierung der Statuetten in einer Vitrine oder auf Wandkonsolen, was eine hierarchisch-diagrammatische Zusammenschau zur Folge hatte. Weiterhin hob Bode in der Präsentation den Replikencharakter der Werke hervor, indem er nahezu identische Statuetten als Pendants aufstellte.

Diese Präsentation im Sammlungsraum findet Parallelen in dem Tafelband von »Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance«, sodass vor allem die Strategie der visuellen Verdoppelung auf mediale Gewohnheiten in der Zeit um 1900 zurückgehen mag und mit der »Doppelbildprojektion« vergleichbar ist, die innerhalb der akademischen Kunstgeschichte üblich wurde. Schließlich ist festzuhalten, dass die Kleinbronzen-Monographie »ISBR« zeigt, dass Wilhelm von Bode als einer der ersten Kunsthistoriker seine Arbeit in großem Umfang auf fotografische Abbildungen zur Vermittlung seiner stilkritischen Zuschreibungen stützte. Bode bemühte sich nicht nur um eine objektivierte fotografische Abbildungen der Statuetten, beispielsweise indem er versuchte, starke Lichtreflektionen der Metalloberflächen zu eliminieren und diese vor hellem Hintergrund freigestellt abbildete, sondern auch um eine Optimierung der Darstellung im Druck durch das Verfahren der Heliogravüre. An den Fotografien wird deutlich, dass es Wilhelm von Bode darum ging, sowohl die Kontur der Statuetten als auch – soweit möglich – deren Oberflächenbearbeitung abzubilden. Die Präsentation der Statuetten im Bild zielte auf eine möglichst hohe Vergleichbarkeit der einzelnen

Werke ab, um Gemeinsamkeiten hervorzuheben. Werke, deren Provenienz beziehungsweise Zuschreibung in Frage stand, bildete er dabei in mehrfachen Ansichten ab. Darin weisen die fotografischen Aufnahmen zahlreiche Parallelen zu archäologischen Bildatlanten auf, wie beispielsweise zu Adolf Furtwänglers »Meisterwerke der griechischen Plastik« (1893). Bode selbst hatte in seiner Autobiographie den Einfluss der klassischen Archäologie auf seine Forschung betont und wie Furtwängler beschäftigte ihn bei der Erforschung der Bronzestatuetten eine zweifache Formenanalyse der Rezeption antiker Vorbilder und deren Transformation in zeitgenössische Formen. Furtwänglers Methode der »Kopienkritik«, die dazu diente, ein verlorenes antikes Meisterwerk zu rekonstruieren, nutzte Wilhelm von Bode für den Entwurf einer Entwicklung der Form in der Nachfolge Donatellos. Durch ihre Menge bildeten die Abbildungen der Statuetten in den zahlreichen Publikationen Wilhelm von Bodes, darunter den Bestandskatalogen der Berliner Skulpturensammlung, aber vor allem in dem Tafelband von »Die Italienischen Bronzestatuetten der Renaissance« ein von den beschreibenden Texten unabhängiges Medium. Folgerichtig beschränkte Wilhelm von Bode seine Werkbeschreibungen auf die nötigsten Angaben, sodass sich die Darstellung von Stil und Zuschreibung vom Text auf die Abbildungen verlagerte.

I. Abbildungen

- Abbildung 1 Bertoldo di Giovanni (*nach 1420 Florenz – †1491 Poggio a Caiano),
Bellerophon zähmt Pegasus, um 1480, Bronze, H. 32,5 cm, Wien,
Kunsthistorisches Museum, aus: Ausst. Kat. Florenz 1992, S. 35.234
- Abbildung 2 Arbeitsschritte beim indirekten Bronzeguss, in: Ausst. Kat. Paris
2009, S. 30. 234
- Abbildung 3 Andrea Briosco, gen. Riccio (*1470 Padua – †1532 ebd.), Satyrpaar,
um 1510 – 1520, Bronze, H. 24 cm, London, Victoria and Albert
Museum, aus: Ausst. Kat. New York/London 2008, S. 98. 235
- Abbildung 4 Nach Andrea Briosco, gen. Riccio (*1470 Padua – †1532 ebd.),
Satyrpaar, um 1520 – 1550, Bronze, H. 26cm, Budapest,
Szépművészeti Múzeum, aus: Ausst. Kat. Frankfurt 1985, S. 466.
235
- Abbildung 5 Italienisch oder Niederländisch, nach Andrea Briosco, gen. Riccio
(*1470 Padua – †1532 ebd.), Satyressa, um 1520 – 1530, Bronze, H.
26cm, Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich Museum, aus: Kat.
Braunschweig 1994, S. 33. 235
- Abbildung 6 Andrea Briosco, gen. Riccio (*1470 Padua – †1532 ebd.), Trinkender
Satyr, um 1515 – 1520, Bronze, H. 21,7cm, Wien, Kunsthistorisches
Museum, aus: Ausst. Kat. New York/London 2008, S. 159. 236
- Abbildung 7 Andrea Briosco, gen. Riccio (*1470 Padua – †1532 ebd.), Trinkender
Satyr, 1520, Bronze, H. 19,5 cm, Padua, Musei Civici, Museo d'Arte
Medievale e Moderna, aus: Ausst. Kat. New York/London 2008, S.
165. 236

- Abbildung 8 Andrea Briosco, gen. Riccio (*1470 Padua – †1532 ebd.), Trinkender Satyr, Bronze, H. 20,2cm, Paris, Musée du Louvre, aus: Ausst. Kat. New York/London 2008, S. 171. 236
- Abbildung 9 Pier Jacopo Alari Bonacolsi, gen. Antico (*Mantua – †1528 Gazzuolo), Apoll vom Belvedere, um 1490, Bronze, H. 41,3cm, Frankfurt a. M., Liebieghaus Skulpturensammlung, aus: Ausst. Kat. Washington/New York 2011, Tafel 13. 237
- Abbildung 10 Pier Jacopo Alari Bonacolsi, gen. Antico (*Mantua – †1528 Gazzuolo), Apoll vom Belvedere, Röntgenaufnahme, Frankfurt a. M. Liebieghaus Skulpturensammlung, aus: Ausst. Kat. Washington/New York 2011, S. 166, Abb. 42. 237
- Abbildung 11 Pier Jacopo Alari Bonacolsi, gen. Antico (*Mantua – †1528 Gazzuolo), Apoll vom Belvedere, um 1498 – 1499, Bronze, H. 40,8cm, Venedig, Ca' d'Oro, aus: Ausst. Kat. Washington/New York 2011, Tafel 15. 237
- Abbildung 12 Pier Jacopo Alari Bonacolsi, gen. Antico (*Mantua – †1528 Gazzuolo), Apoll vom Belvedere, um 1498 - 1499, Bronze, H. 41,2cm, Privatsammlung, aus: Ausst. Kat. Washington/New York 2011, Tafel 14. 237
- Abbildung 13 Max Liebermann (*1848 Berlin – †1935 ebd.), Porträt Wilhelm von Bodes, 1890, Kohlezeichnung, weiß gehöht, aus: Otto 1995, S. 27. 238
- Abbildung 14 Lorenz Beger (*1653 Heidelberg – †1705 Berlin), Thesaurus Brandenburgicus Selectus, 1701, Titelblatt, Bd. 3, ©Universitätsbibliothek Heidelberg. 238
- Abbildung 15 Lorenz Beger (*1653 Heidelberg – †1705 Berlin), Thesaurus Brandenburgicus Selectus, 1701, Detail Titelblatt, Bd. 3, ©Universitätsbibliothek Heidelberg. 238

- Abbildung 16 Andrea Briosco, gen. Riccio (*1470 Padua – †1532 ebd.),
Schreiender Reiter, um 1510 – 1515, Bronze, H. 33cm, London,
Victoria&Albert Museum, aus: Ausst. Kat. New York/London 2008,
S. 217. 239
- Abbildung 17 Nach Andrea Briosco, gen. Riccio (*1470 Padua – †1532 ebd.),
Schreiender Reiter, um 1505 – 1510, Bronze, H. 30,5cm, Wien,
Palais Liechtenstein, aus: Ausst. Kat. Frankfurt 1986, S. 255. 239
- Abbildung 18 Nach Andrea Briosco, gen. Riccio (*1470 Padua – †1532 ebd.),
Schreiender Reiter, Bronze, H. 30cm, Inv. Nr. 207, Berlin, SMB,
Bode-Museum, © Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer
Kulturbesitz, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische
Kunst, Foto: Archiv, vor 1945. 239
- Abbildung 19 Raimund von Stillfried von Rathenitz (*1839 Komotau – †1911
Wien), Ansicht des Rubenssaals im Palais Liechtenstein, 1902,
Aquarell, Vaduz, Privatbesitz, aus: Ausst. Kat. Frankfurt 1986, S. 36.
240
- Abbildung 20 Josef Braun, Wandaufriss des Rubenessaals im Gartenpalais
Liechtenstein in Wien mit Soldanis Bronzekopie des Bacchus von
Michelangelo, Zeichnung 1815, Vaduz, Privatbesitz, aus: Ausst. Kat.
Frankfurt 1896, S. 105. 240
- Abbildung 21 Massimiliano Soldani Benzi (*1656 Florenz – †1740 ebd.), Bacchus,
nach Michelangelo (*1475 Florenz – †1564 Rom), Florenz 1699 –
1701, Bronze H. 198cm, Wien, Palais Liechtenstein., aus: Ausst. Kat.
Frankfurt 1986, S. 227. 240
- Abbildung 22 Bertoldo di Giovanni (*nach 1420 Florenz – †1491 Poggio a
Caiano), Schlachtenrelief, 1480, Bronze, H. 45cm, B. 99cm, Florenz,
Museo Nazionale del Bargello, aus: Ausst. Kat. Florenz 1999, S. 209.
241

- Abbildung 23 Bertoldo di Giovanni (*nach 1420 Florenz – †1491 Poggio a Caiano), Schildhalter, um 1470, Bronze, H. 22,4cm, New York, Frick Collection, aus: Ausst. Kat. Frankfurt 1986, S. 251. 241
- Abbildung 24 Bertoldo di Giovanni (*nach 1420 Florenz – †1491 Poggio a Caiano), Schildhalter, um 1470 – 1475, Bronze, H. 22,5cm, Wien, Palais Liechtenstein, aus: Ausst. Kat. Frankfurt 1994, S. 106. 241
- Abbildung 25 Bertoldo di Giovanni (*nach 1420 Florenz – †1491 Poggio a Caiano), Wilder Mann zu Pferd, um 1470, Bronze, H. 27,5cm, Modena, Galleria d'Estense, aus: Draper 1992. 242
- Abbildung 26 Jacopo Sansovino (*1486 Florenz – †1570 Venedig), Meleager, ehem. Berlin, Sammlung Pourtalès, Heliogravüre aus: Bode/Dohme 1883, S. 31. 242
- Abbildung 27 Anton Kaiser (*1863 – †1944), Rokoko-Tisch mit Kleinplastiken in der Fürstlich-liechtensteinischen Galerie, aus: Bode 1896c, S. 62.243
- Abbildung 28 Anton Kaiser (*1863 – †1944), Kabinettschrank mit Majoliken und einer Heiligenbüste in der Fürstlich-liechtensteinischen Galerie, aus: Bode 1896c, S. 124. 243
- Abbildung 29 Anton Kaiser (*1863 – †1944), Rubenssaal der Fürstlich-liechtensteinischen Galerie, aus: Bode 1896c, S. 131. 243
- Abbildung 30 Neptunfigur aus der Sammlung Hainauer: aus: Ausst. Kat. Berlin 1898, Tafel XXVI. 244
- Abbildung 31 Kleinbronzen des 15. und 16. Jahrhunderts, aus: Ausst. Kat. Berlin 1898, Tafel XXX. 244
- Abbildung 32 Kleinbronzen des 15. und 16. Jahrhunderts, aus: Ausst. Kat. Berlin 1898, Tafel XXXI. 244
- Abbildung 33 Kleinbronzen des 16. Jahrhunderts, aus: Ausst. Kat. Berlin 1898, Tafel XXXII. 245

- Abbildung 34 Kleinbronzen Giambolognas (*1529 Douai – †1608 Florenz), aus:
Ausst. Kat. 1898, Tafel XXXIII. 245
- Abbildung 35 Kleinbronzen Giambolognas (*1529 Douai – †1608 Florenz), aus:
Ausst. Kat. Berlin 1898, Tafel XXXIV. 245
- Abbildung 36 Illustration, Einleitung, aus: Ausst. Kat. Berlin 1898. 246
- Abbildung 37 Donatello (*1386 Florenz – †1466 ebd.), Genius mit Füllhorn, 1.
Viertel 15. Jahrhundert, Bronze, H. 46cm, Berlin, Kaiser-Friedrich-
Museum. © Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz,
Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Foto:
Archiv, vor 1945. 246
- Abbildung 38 Ernst von Ihne (*1848 Elberfeld - †1917 Berlin), Raumplan des
Kaiser-Friedrich-Museums, 1904, aus:
[https://blog.smb.museum/verloren-oder-nicht-ideale-erinnerungen-
und-neue-chancen-im-bode-museum/](https://blog.smb.museum/verloren-oder-nicht-ideale-erinnerungen-und-neue-chancen-im-bode-museum/) , abgerufen am 14.9.2019.247
- Abbildung 39 Aufstellung der Gemäldegalerie und der Skulpturensammlung im
Kaiser-Friedrich-Museum 1904, Raum 36, Italienische
Bronzebildwerke. © Foto: Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu
Berlin - Preußischer Kulturbesitz. 247
- Abbildung 40 Aufstellung der Gemäldegalerie und der Skulpturensammlung im
Kaiser-Friedrich-Museum, Raum 39, Kabinett James Simon,
Fotografie 1904, © Foto: Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu
Berlin - Preußischer Kulturbesitz. 248
- Abbildung 41 Aufstellung der Gemäldegalerie und der Skulpturensammlung im
Kaiser-Friedrich-Museum, Raum 39, Kabinett James Simon,
Fotografie, 1904-1909, © Foto: Zentralarchiv der Staatlichen Museen
zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz. 248

- Abbildung 42 Aufstellung der Gemäldegalerie und der Skulpturensammlung im Kaiser-Friedrich-Museum, Raum 45, Italienische Gemälde und Bildwerke des 16. Jhd., Fotografie 1904 – 1910, © Foto: Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz. 249
- Abbildung 43 Aufstellung der Gemäldegalerie und der Skulpturensammlung im Kaiser-Friedrich-Museum, Raum 47, Venezianische Gemälde des 16. bis 18. Jhd., Fotografie 1917, © Foto: Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz. 249
- Abbildung 44 Louis Cherbuin (*1810 Basel – †1875 Mailand) (zugeschrieben), mailändisch, um 1842/1870, Ansicht der Tribuna, Lithographie, 220 x 258 mm, Florenz, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut, Photothek, Inv.-Nr. 94816. © Kunsthistorisches Institut in Florenz. 250
- Abbildung 45 Storffer-Inventar, Bd. II, 1730, Das »Schwarze Cabinet« in der Stallburg, Wien, Kunsthistorisches Museum, aus: Meijers 1995, S. 23. 250
- Abbildung 46 Braunschweig, Skulpturensammlung im Paulinerkloster 1883, aus: Schuster 1995, S. 7, Abb. 8. 250
- Abbildung 47 Vitrine mit Bronzestatuetten im Alten Museum, Berlin, um 1892. © Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Foto: Archiv. 251
- Abbildung 48 Altes Museum, Oberlichtsaal, um 1892. © Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Foto: Archiv. 251

- Abbildung 49 Italienische Skulptur im Alten Museum, um 1884. © Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Foto: Archiv. 252
- Abbildung 50 Bronzenkabinett im Neuen Museum, um 1896. © Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Foto: Archiv. 252
- Abbildung 51 Bronzestatuetten, aus: Bode 1893, S. 123. 253
- Abbildung 52 Bronzestatuetten, aus: Bode 1893, S. 125. 253
- Abbildung 53 Raimund Stillfried von Rathenitz (*1839 Komotau – †1911 Wien), Fürstlich Liechtenstein'sche Gemäldegalerie (Wandaufnahme), 1901, © LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz–Vienna, FO 314. 253
- Abbildung 54 Raimund Stillfried von Rathenitz (*1839 Komotau – †1911 Wien), Fürstlich Liechtenstein'sche Gemäldegalerie (Wandaufnahme), 1901, © LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz–Vienna, FO 314. Inv. Nr. FO 315. 253
- Abbildung 55 Hainauer-Kabinett, Ausstellung von Kunstwerken aus Privatbesitz, Berlin 1898, aus: Niemeyer Chini 2009, S. 180, Abb. 62. 254
- Abbildung 56 Zentraler Ausstellungsraum der Ausstellung von Kunstwerken aus Privatbesitz Berlin 1898, aus: Niemeyer Chini 2009, S. 180, Abb. 61. 254
- Abbildung 57 Zentraler Ausstellungsraum der Ausstellung von Kunstwerken aus Privatbesitz Berlin 1898, aus: Schuster 1895, S. 9. 254
- Abbildung 58 Donatello (*1386 Florenz – †1466 ebd.), Johannes der Täufer, 1423, Bronze, H. 84cm, Berlin, SMB, Skulpturensammlung, Inv. Nr. 50, aus: Ausst. Kat. Berlin 2015, S. 119. 255
- Abbildung 59 Donatello (*1386 Florenz – †1466 ebd.), Putto mit Tamburin, 1426 – 1428, Bronze mit Vergoldung, H. 36,8cm, Berlin, SMB, Bode-

- Museum, Inv. Nr. 2653, © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin, Fotografin: Antje Voigt. 255
- Abbildung 60 Nicolò di Giovanni Baroncelli (†1453 Ferrara), Büste eines Soldaten, vermutlich Ludovico III. Gonzaga, 15. Jhd., Bronze, H. 37cm, Berlin, SMB, Bode-Museum, Inv. Nr. 52, © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin, Fotografin: Antje Voigt. 255
- Abbildung 61 Dornauszieher, Padua, Anfang 16. Jahrhundert, Terrakotta, Berlin, SMB, Bode-Museum, Inv. Nr. 204, © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin, Fotografin: Antje Voigt. 256
- Abbildung 62 Weibliche Aktfigur (Schreiende Frau), mantuanisch, Anfang 16. Jahrhundert, Bronze, H. 26,7cm, New York, Frick Collection, aus: Kat. New York 1970. 256
- Abbildung 63 Andrea Briosco, gen. Riccio (*1470 Padua – †1532 ebd.), Büßender Hl. Hieronymus, um 1525, Bronze, H. 30cm, Berlin, SMB, Bode-Museum, Inv. Nr. 2337, © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin, Fotograf: Jörg P. Anders. 256
- Abbildung 64 IBSR, Tafel XVI und XVII, Vergleich verschiedener Herkules- und Paris-Statuetten von Antonio Pollaiuolo (*1431 Florenz – †1498 Rom), aus: Bode/Draper 1980. 257
- Abbildung 65 Jugendlicher Johannes d. T., so genannter »Giovannino«, Marmor, H. 143cm, Berlin, SMB, Bode-Museum (Kriegsverlust). aus: Bode 1891, S. 149, Florentiner Bildhauer des 16. Jh., © Universitätsbibliothek Heidelberg 257

- Abbildung 66 Tintenfass mit der Züchtigung Pans, Bronze, Frankreich oder Italien,
17.-19. Jhd., Oxford, Ashmolean Museum, Sammlung C. D. E.
Fortnums, Holzschnitt aus: Fortnum 1877, S. 100. 258
- Abbildung 67 Tintenfass mit der Züchtigung Pans, Bronze, Frankreich oder Italien,
17.-19. Jhd., Oxford, Ashmolean Museum, Sammlung C. D. E.
Fortnums, aus: Ausst. Kat. Frankfurt 1985, S. 474. 258
- Abbildung 68 Heliogravüre (links, Tafelband Olympia-Werke 1894) und Albumin-
Abzug (Olympia-Grabung 1886/87) im Vergleich, aus: Klamm
2017, S. 452, Taf. 7-25 und 7-26. 259
- Abbildung 69 IBSR, Tafel XII und XIII, aus: Bode/Draper 1980. 259
- Abbildung 70 IBSR, Tafel CXXXIV und CXXXV, aus: Bode/Draper 1980. 260
- Abbildung 71 IBSR, Tafel CXXXVI, aus: Bode/Draper 1980. 260
- Abbildung 72 IBSR, Tafel CXXXVII, aus: Bode/Draper 1980. 260
- Abbildung 73 IBSR, Tafel X, aus: Bode/Draper 1980. 261
- Abbildung 74 IBSR, Tafel CIV, aus: Bode/Draper 1980. 261
- Abbildung 75 IBSR, Tafel CV, aus: Bode/Draper 1980. 261
- Abbildung 76 Polyklet (*um 480 v. Chr. – †Ende 5. Jh. v. Chr.), Diadoumenos,
röm. Kopie des 1. Jh. v. Chr., nach einem griechischen Vorbild um
um 450 – 425 v. Chr., Marmor, H. 195cm, Athen, Nationalmuseum,
aus: Karouzou 1994, S. 69. 262
- Abbildung 77 Kleinplastische Diadoumenos-Varianten, aus: Furtwängler 1893,
Tafel XXVIII, © Universitätsbibliothek Heidelberg. 262

Abbildungen



Abbildung 1

Bertoldo di Giovanni (*nach 1420 Florenz – †1491 Poggio a Caiano), Bellerophon zähmt Pegasus, um 1480, Bronze, H. 32,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, aus: Ausst. Kat. Florenz 1992, S. 35.



Abbildung 2

Arbeitsschritte beim indirekten Bronzeguss, aus: Ausst. Kat. Paris 2009, S. 30.



Abbildung 3

Andrea Briosco, gen. Riccio (*1470 Padua – †1532 ebd.), Satyrpaar, um 1510 – 1520, Bronze, H. 24 cm, London, Victoria and Albert Museum, aus: Ausst. Kat. New York/London 2008, S. 98.



Abbildung 4

Nach Andrea Briosco, gen. Riccio (*1470 Padua – †1532 ebd.), Satyrpaar, um 1520 – 1550, Bronze, H. 26cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum, aus: Ausst. Kat. Frankfurt 1985, S. 466.



Abbildung 5

Italienisch oder Niederländisch, nach Andrea Briosco, gen. Riccio (*1470 Padua – †1532 ebd.), Satyressa, um 1520 – 1530, Bronze, H. 26cm, Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich Museum, aus: Kat. Braunschweig 1994, S. 33.



Abbildung 6

Andrea Briosco, gen. Riccio (*1470 Padua – †1532 ebd.),
Trinkender Satyr, um 1515 – 1520,
Bronze, H. 21,7cm,
Wien, Kunsthistorisches Museum,
aus: Ausst. Kat. New York/London 2008, S. 159.

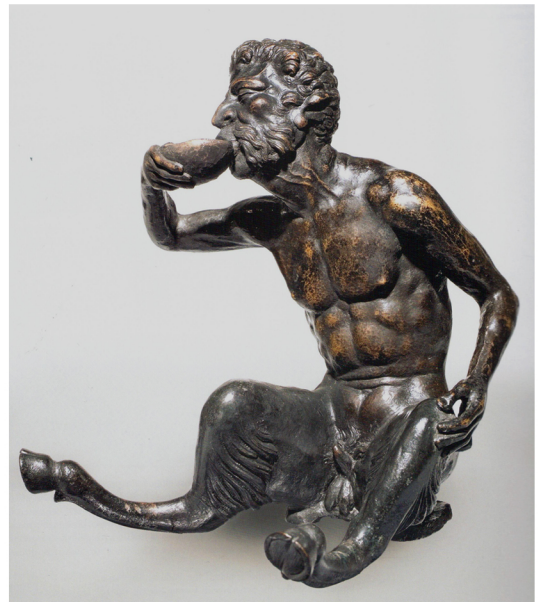


Abbildung 7

Andrea Briosco,
gen. Riccio (*1470 Padua – †1532 ebd.),
Trinkender Satyr, 1520,
Bronze, H. 19,5 cm,
Padua, Musei Civici,
aus: Ausst. Kat. New York/London 2008, S. 165.



Abbildung 8

Andrea Briosco, gen. Riccio (*1470 Padua – †1532 ebd.),
Trinkender Satyr,
Bronze, H. 20,2cm,
Paris, Musée du Louvre,
aus: Ausst. Kat. New York/London 2008, S. 171.



Abbildung 9
Pier Jacopo Alari Bonacolsi,
gen. Antico (*Mantua – †1528 Gazzuolo),
Apoll vom Belvedere, um 1490,
Bronze, H. 41,3cm,
Frankfurt a. M., Liebieghaus Skulpturensammlung,
aus: Ausst. Kat. Washington/New York 2011, Tafel 13.

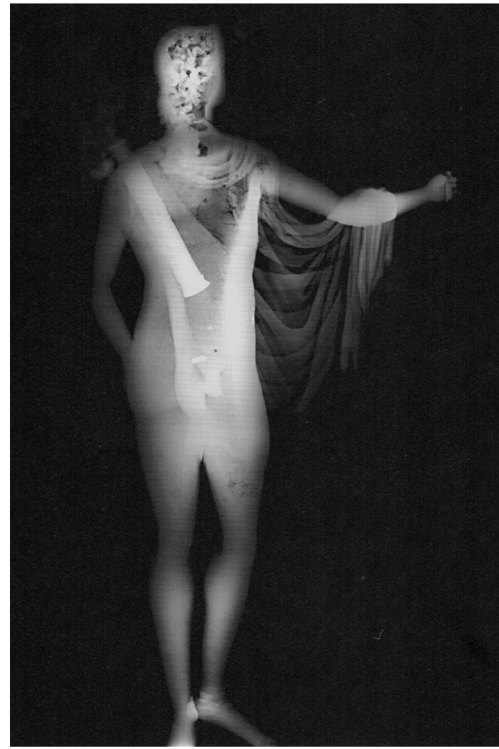


Abbildung 10
Pier Jacopo Alari Bonacolsi,
gen. Antico (*Mantua – †1528 Gazzuolo),
Apoll vom Belvedere,
Röntgenaufnahme,
Frankfurt a. M., Liebieghaus Skulpturensammlung,
aus: Ausst. Kat. Washington/New York 2011, S. 166, Abb. 42.



Abbildung 11
Pier Jacopo Alari Bonacolsi,
gen. Antico (*Mantua – †1528 Gazzuolo),
Apoll vom Belvedere, um 1498 – 1499,
Bronze, H. 40,8cm,
Venedig, Ca' d'Oro,
aus: Ausst. Kat. Washington/New York 2011, Tafel 15.



Abbildung 12
Pier Jacopo Alari Bonacolsi,
gen. Antico (*Mantua – †1528 Gazzuolo),
Apoll vom Belvedere, um 1498 - 1499,
Bronze, H. 41,2cm,
Privatsammlung,
aus: Ausst. Kat. Washington/New York 2011, Tafel 14.



Abbildung 13
Max Liebermann (*1848 Berlin – †1935 ebd.),
Porträt Wilhelm von Bodes, 1890,
Kohlezeichnung, weiß gehöht,
aus: Otto 1995, S. 27.

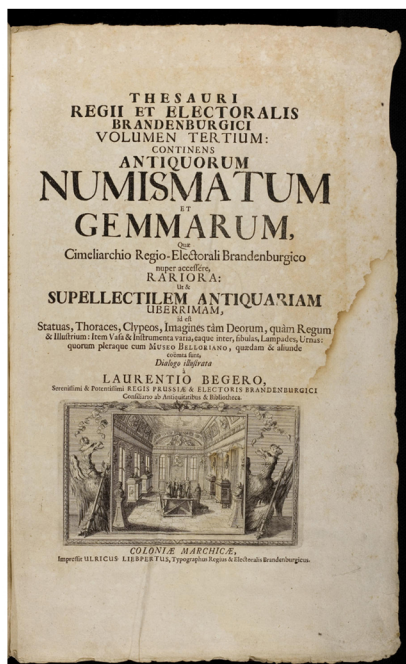


Abbildung 14
Lorenz Beger
(*1653 Heidelberg – †1705 Berlin),
Thesaurus Brandenburgicus Selectus, 1701,
Titelblatt, Bd. 3,
©Universitätsbibliothek Heidelberg,
<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/beger1696ga>,
abgerufen am 29.8.2019.



Abbildung 15
Lorenz Beger
(*1653 Heidelberg – †1705 Berlin),
Thesaurus Brandenburgicus Selectus, 1701,
Detail Titelblatt, Bd. 3,
©Universitätsbibliothek Heidelberg,
<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/beger1696ga>,
abgerufen am 29.8.2019.



Abbildung 16

Andrea Briosco,
gen. Riccio (*1470 Padua – †1532 ebd.),
Schreiender Reiter, um 1510 – 1515,
Bronze, H. 33cm,
London, Victoria&Albert Museum,
aus: Ausst. Kat. New York/London 2008, S. 217.



Abbildung 17

Nach Andrea Briosco,
gen. Riccio (*1470 Padua – †1532 ebd.),
Schreiender Reiter, um 1505 – 1510,
Bronze, H. 30,5cm,
Wien, Palais Liechtenstein,
aus: Ausst. Kat. Frankfurt 1986, S. 255.



Abbildung 18

Nach Andrea Briosco,
gen. Riccio (*1470 Padua – †1532 ebd.),
Schreiender Reiter,
Bronze, H. 30cm, Inv. Nr. 207,
Berlin, SMB, Bode-Museum,
© Staatliche Museen zu Berlin –
Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung und
Museum für Byzantinische Kunst,
Foto: Archiv, vor 1945.



Abbildung 19

Raimund von Stillfried von Rathenitz (*1839 Komotau – †1911 Wien),
Ansicht des Rubenssaals im Palais Liechtenstein, 1902,
Aquarell, Vaduz, Privatbesitz, aus: Ausst. Kat. Frankfurt 1986, S. 36.

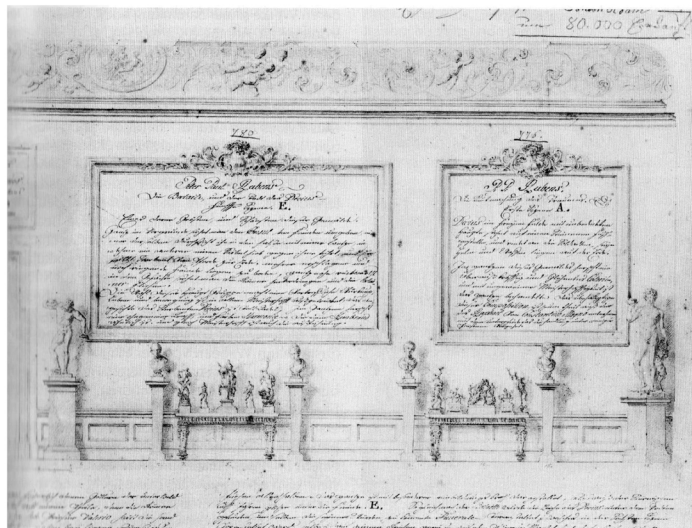


Abbildung 20

Josef Braun,
Wandaufsatz des Rubenssaals
im Gartenpalais Liechtenstein in Wien
mit Soldani Bronzekopie des Bacchus
von Michelangelo,
Zeichnung 1815, Vaduz, Privatbesitz,
aus: Ausst. Kat. Frankfurt 1896, S. 105.

Abbildung 21

Massimiliano Soldani Benzi
(*1656 Florenz – †1740 ebd.),
Bacchus, nach Michelangelo Buonarroti
(*1475 Florenz – †1564 Rom),
Florenz 1699 – 1701, Bronze H. 198cm,
Wien, Palais Liechtenstein.,
aus: Ausst. Kat. Frankfurt 1986, S. 227.





Abbildung 22

Bertoldo di Giovanni

(*nach 1420 Florenz – †1491 Poggio a Caiano), Schlachtenrelief, 1480, Bronze, H. 45cm, B. 99cm, Florenz, Museo Nazionale del Bargello, aus: Ausst. Kat. Florenz 1999, S. 209.



Abbildung 23

Bertoldo di Giovanni

(*nach 1420 Florenz – †1491 Poggio a Caiano), Schildhalter, um 1470, Bronze, H. 22,4cm, New York, Frick Collection, aus: Ausst. Kat. Frankfurt 1986, S. 251.



Abbildung 24

Bertoldo di Giovanni

(*nach 1420 Florenz – †1491 Poggio a Caiano), Schildhalter, um 1470 – 1475, Bronze, H. 22,5cm, Wien, Palais Liechtenstein, aus: Ausst. Kat. Frankfurt 1994, S. 106.



Abbildung 25
 Bertoldo di Giovanni
 (*nach 1420 Florenz – †1491 Poggio a Caiano),
 Wilder Mann zu Pferd, um 1470,
 Bronze, H. 27,5cm,
 Modena, Galleria d'Estense, aus: Draper 1992.

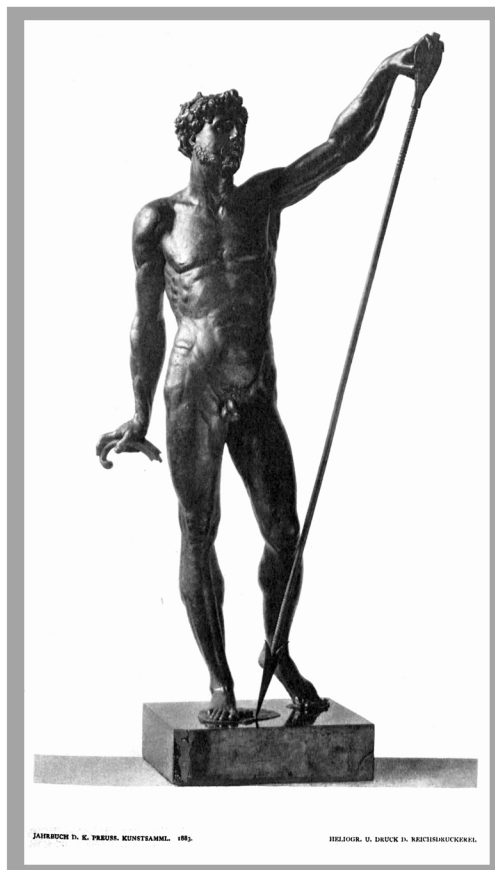


Abbildung 26
 Jacopo Sansovino (*1486 Florenz – †1570 Venedig),
 Meleager, ehem. Berlin, Sammlung Pourtalès,
 aus: Bode/Dohme 1883, S. 31.

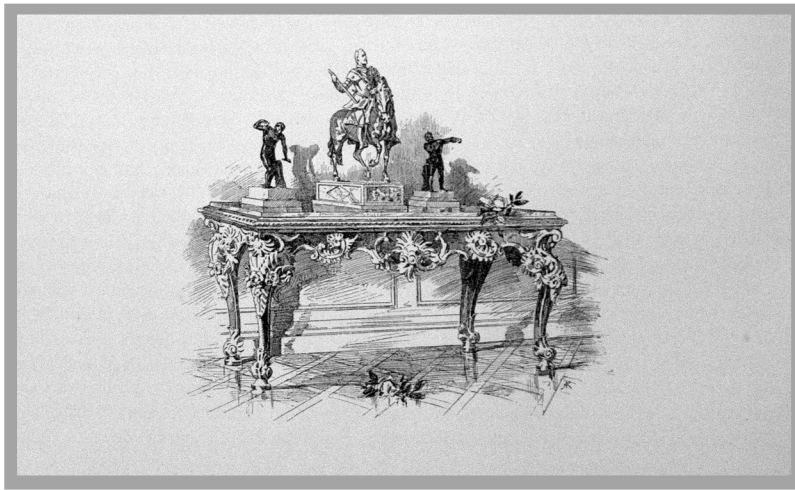


Abbildung 27

Anton Kaiser (*Wien 1863 – † ebd. 1944),
Rokoko-Tisch mit Kleinplastiken in der Fürstlich-liechtensteinischen Galerie,
aus: Bode 1896c, S. 62.

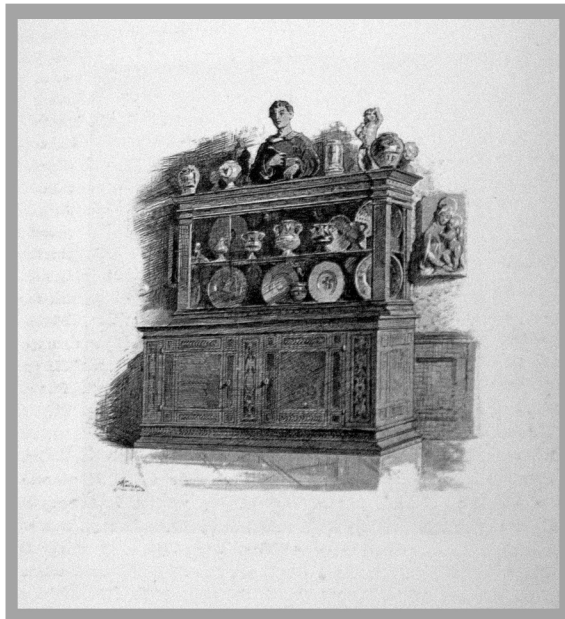


Abbildung 28

Anton Kaiser (*Wien 1863 – † ebd. 1944),
Kabinettschrank mit Majoliken und einer
Heiligenbüste in der
Fürstlich-liechtensteinischen Galerie,
aus: Bode 1896c, S. 124.



Abbildung 29

Anton Kaiser (*Wien 1863 – † ebd. 1944),
Rubenssaal der Fürstlich-liechtensteinischen
Galerie, aus: Bode 1896c, S. 131.

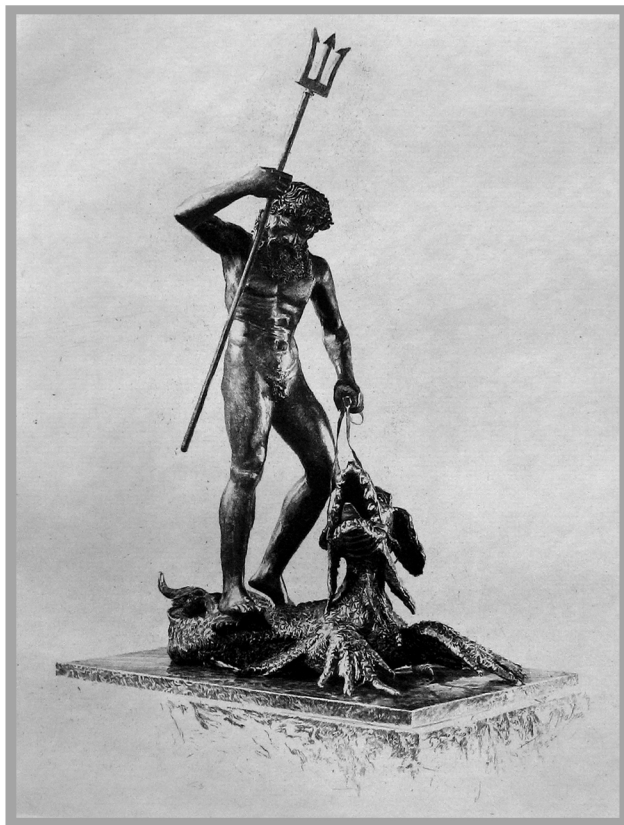


Abbildung 30
Neptunfigur aus der Sammlung Hainauer, aus:
Ausst. Kat. Berlin 1898, Tafel XXVI.



Abbildung 31
Kleinbronzen des 15. und 16.
Jahrhunderts.
aus: Ausst. Kat. Berlin 1898,
Tafel XXX.



Abbildung 32
Kleinbronzen des 15. und 16.
Jahrhunderts.
aus: Ausst. Kat. Berlin 1898,
Tafel XXXI.

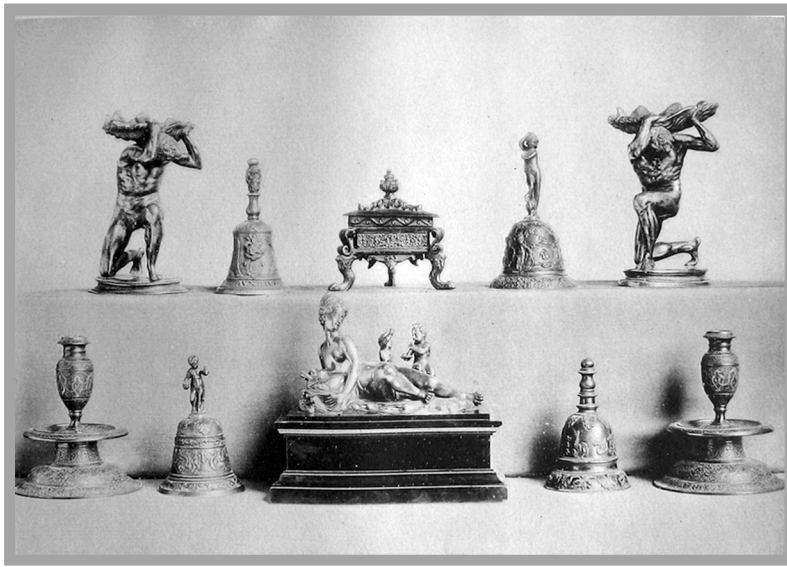


Abbildung 33

Kleinbronzen des 16. Jahrhunderts, aus: Ausst. Kat. Berlin 1898, Tafel XXXII.



Abbildung 34

Kleinbronzen Giambolognas (*1529 Douai – †1608 Florenz), aus: Ausst. Kat. 1898, Tafel XXXIII, .



Abbildung 35

Kleinbronzen Giambolognas (*1529 Douai – †1608 Florenz), Ausst. Kat. Berlin 1898, Tafel XXXIV.



Abbildung 36
Illustration, Einleitung,
aus: Ausst. Kat. Berlin 1898.

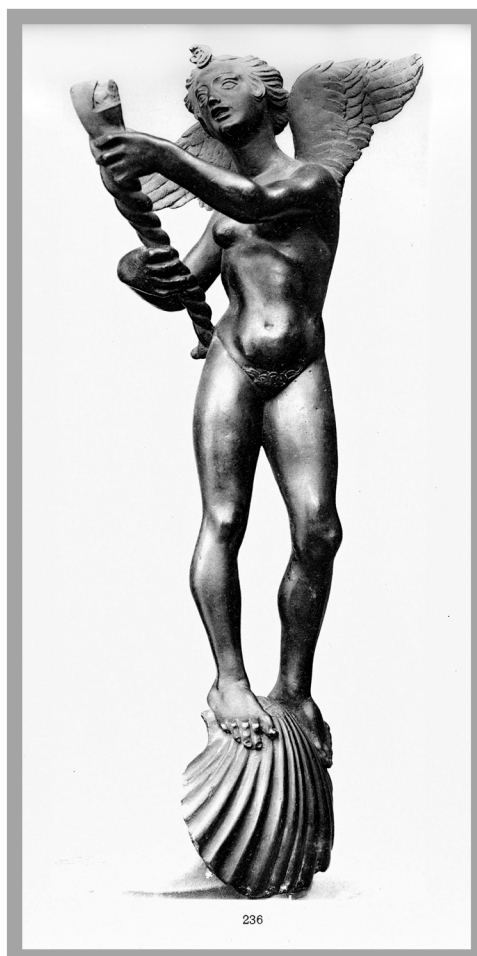


Abbildung 37
Donatello (*1386 Florenz – †1466 ebd.),
Genius mit Füllhorn
1. Viertel 15. Jahrhundert, Bronze, H. 46cm,
© Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz,
Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst,
Foto: Archiv, vor 1945.

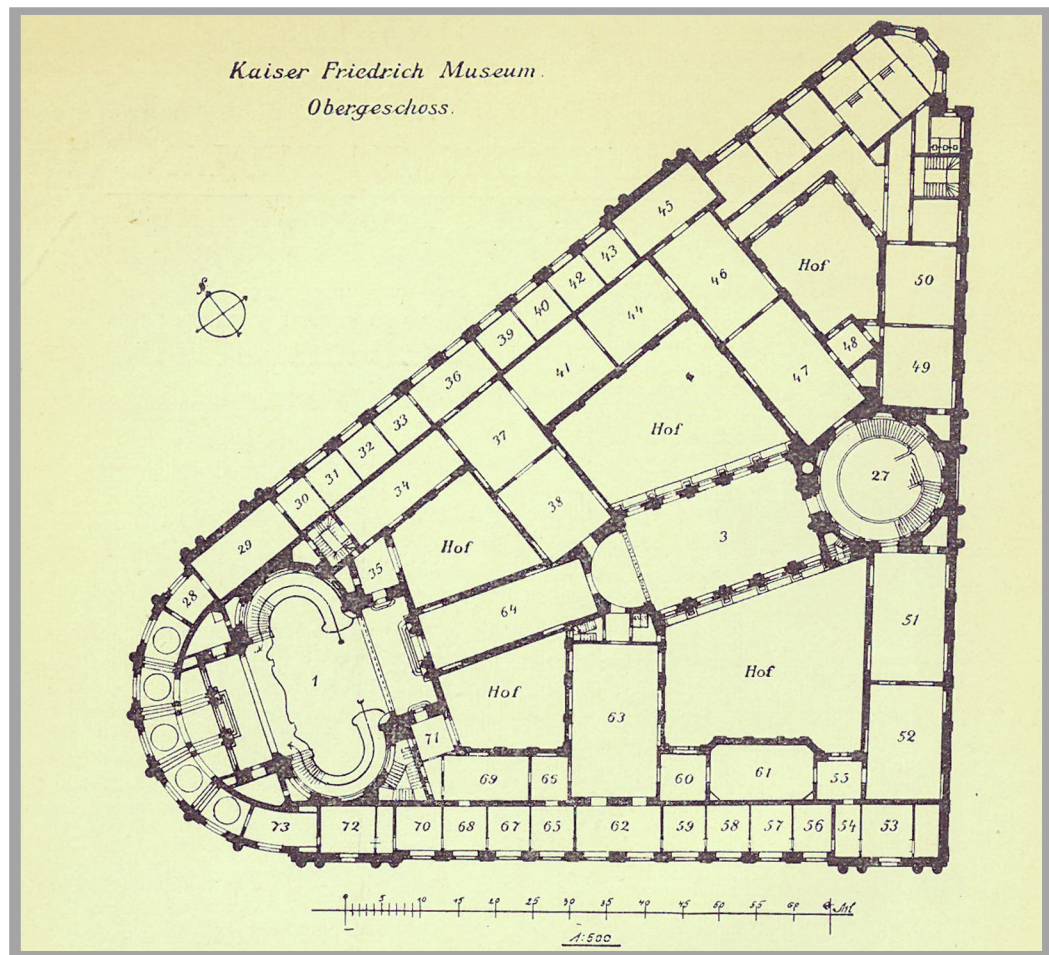


Abbildung 38

Ernst von Ihne (*1848 Elberfeld - †1917 Berlin), Raumplan des Kaiser-Friedrich-Museums, 1904, aus: <https://blog.smb.museum/verloren-oder-nicht-ideale-erinnerungen-und-neue-chancen-im-bode-museum/>, abgerufen am 14.9.2019.



Abbildung 39

Aufstellung der Gemäldegalerie und der Skulpturensammlung im Kaiser-Friedrich-Museum 1904, Raum 36, Italienische Bronzebildwerke.

© Foto: Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz.

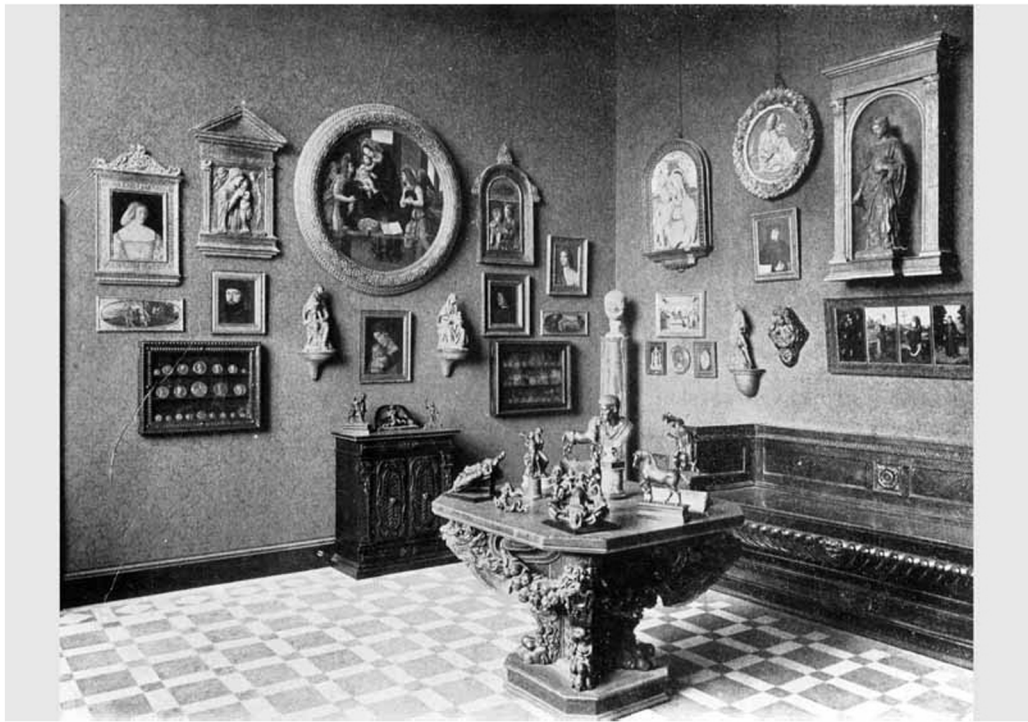


Abbildung 40

Aufstellung der Gemäldegalerie und der Skulpturensammlung im Kaiser-Friedrich-Museum, Raum 39, Kabinett James Simon, Fotografie 1904,

© Foto: Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz.



Abbildung 41

Aufstellung der Gemäldegalerie und der Skulpturensammlung im Kaiser-Friedrich-Museum, Raum 39, Kabinett James Simon, Fotografie, 1904-1909,

© Foto: Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz.



Abbildung 42

Aufstellung der Gemäldegalerie und der Skulpturensammlung im Kaiser-Friedrich-Museum, Raum 45, Italienische Gemälde und Bildwerke des 16. Jhd., Fotografie 1904 – 1910,

© Foto: Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz.



Abbildung 43

Aufstellung der Gemäldegalerie und der Skulpturensammlung im Kaiser-Friedrich-Museum, Raum 47, Venezianische Gemälde des 16. bis 18. Jhd., Fotografie 1917,

© Foto: Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz.



Abbildung 44

Louis Cherbuin (*1810 Basel – †1875 Mailand) (zugeschrieben), mailändisch, um 1842/1870, Ansicht der Tribuna, Lithographie, 220 x 258 mm, Florenz, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut, Photothek, Inv.-Nr. 94816. © Kunsthistorisches Institut in Florenz.

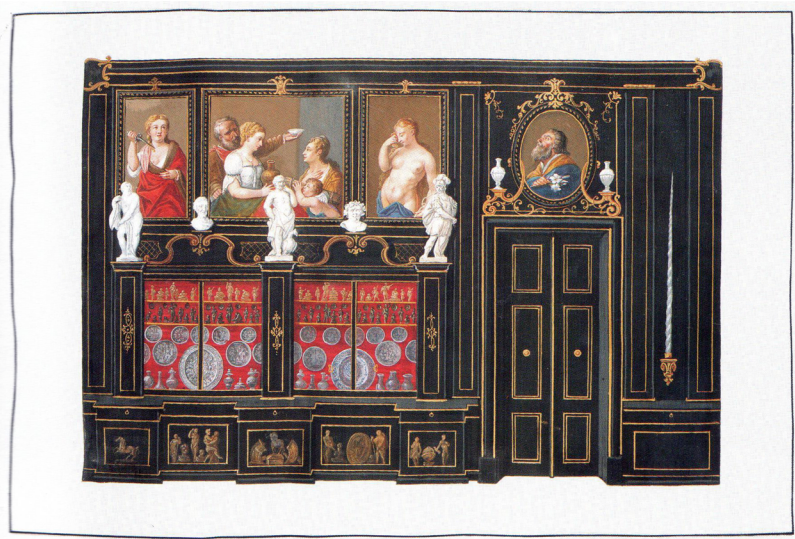


Abbildung 45

Storffer-Inventar, Bd. II, 1730, Das »Schwarze Cabinet« in der Stallburg, Wien, Kunsthistorisches Museum, aus: Meijers 1995, S. 23.



Abbildung 46

Braunschweig, Skulpturensammlung im Paulinerkloster 1883, aus: Schuster 1995, S. 7, Abb. 8.

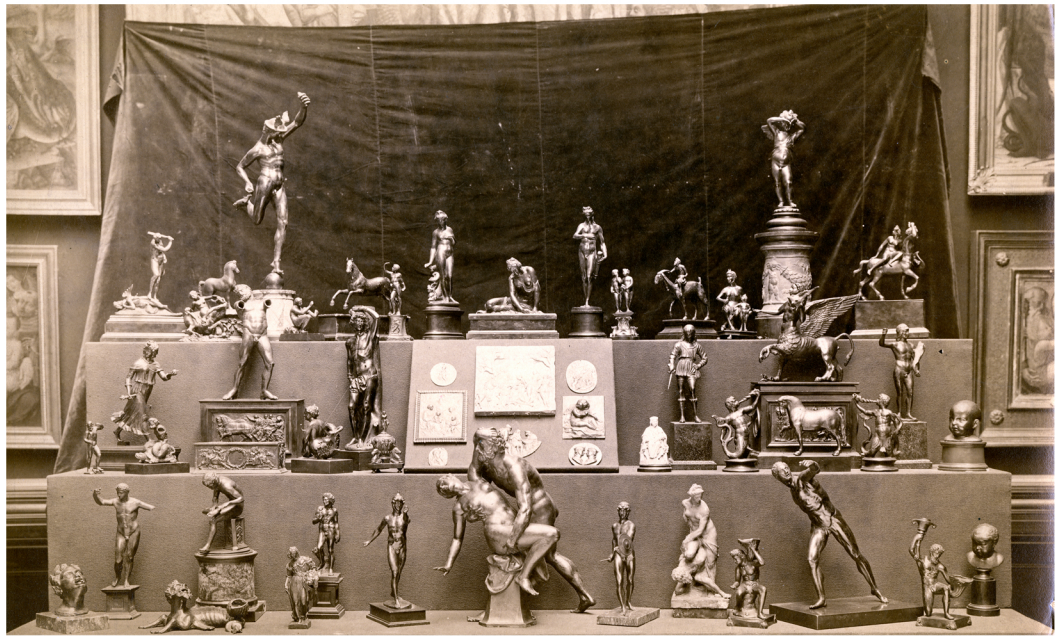


Abbildung 47
Vitrine mit Bronzestatuetten im Alten Museum, Berlin, um 1892. © Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Foto: Archiv.



Abbildung 48
Altes Museum, Oberlichtsaal, um 1892. © Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Foto: Archiv.



Abbildung 49

Italienische Skulptur im Alten Museum, um 1884. © Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Foto: Archiv.



Abbildung 50

Bronzenkabinett im Neuen Museum, um 1896. © Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Foto: Archiv.

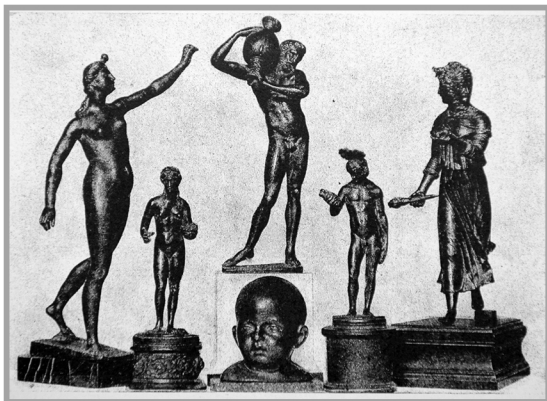


Abbildung 51
Bronzestatuetten, aus: Bode 1893, S. 123.

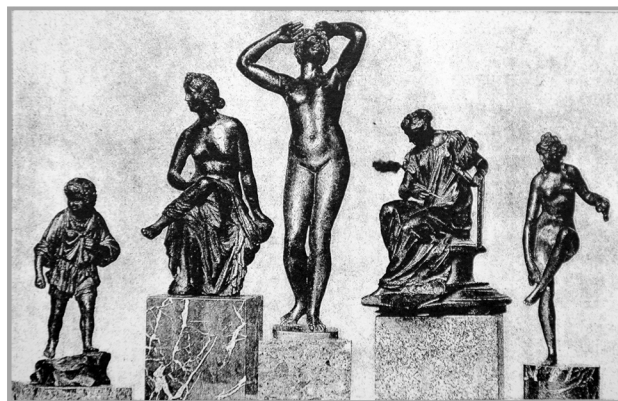


Abbildung 52
Bronzestatuetten, aus: Bode 1893, S. 125.



Abbildung 53
Raimund Stillfried von Rathenitz
(*1839 Komotau – †1911 Wien),
Fürstlich Liechtenstein'sche Gemäldegalerie
(Wandaufnahme), 1901, © LIECHTENSTEIN.
The Princely Collections, Vaduz–Vienna, FO 314.



Abbildung 54
Raimund Stillfried von Rathenitz (*1839 Komotau – †1911 Wien),
Fürstlich Liechtenstein'sche Gemäldegalerie (Wandaufnahme), 1901,
© LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz–Vienna, FO 314. Inv. Nr. FO 315.



Abbildung 55

Hainauer-Kabinet, Ausstellung von Kunstwerken aus Privatbesitz, Berlin 1898, aus: Niemeyer Chini 2009, S. 180, Abb. 62.



Abbildung 56

Zentraler Ausstellungsraum der Ausstellung von Kunstwerken aus Privatbesitz Berlin 1898, aus: Niemeyer Chini 2009, S. 180, Abb. 61.



Abbildung 57

Zentraler Ausstellungsraum der Ausstellung von Kunstwerken aus Privatbesitz Berlin 1898, aus: Schuster 1895, S. 9.



Abbildung 58

Donatello (*1386 Florenz – †1466 ebd.),
Johannes der Täufer, 1423, Bronze,
H. 84cm, Berlin, SMB, Skulpturensammlung,
Inv. Nr. 50, aus: Ausst. Kat. Berlin 2015, S. 119.



Abbildung 59

Donatello (*1386 Florenz – †1466 ebd.),
Putto mit Tamburin, 1426 – 1428,
Bronze mit Vergoldung, H. 36,8cm,
Berlin, SMB, Bode-Museum. Ident. Nr.2653,
© Skulpturensammlung und Museum für
Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin,
Fotografin: Antje Voigt.



Abbildung 60

Nicolò di Giovanni Baroncelli (†1453 Ferrara),
Büste eines Soldaten, vermutlich Ludovico III. Gonzaga,
15. Jhd., Bronze, H. 37cm,
Berlin, SMB, Bode-Museum, Inv. Nr. 52,
© Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst,
Staatliche Museen zu Berlin, Fotografin: Antje Voigt.



Abbildung 61
 Dornauszieher, Padua,
 Anfang 16. Jahrhundert, Terrakotta,
 Berlin, SMB, Bode-Museum, Inv. Nr. 204,
 © Skulpturensammlung und Museum für
 Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin,
 Fotografin: Antje Voigt.

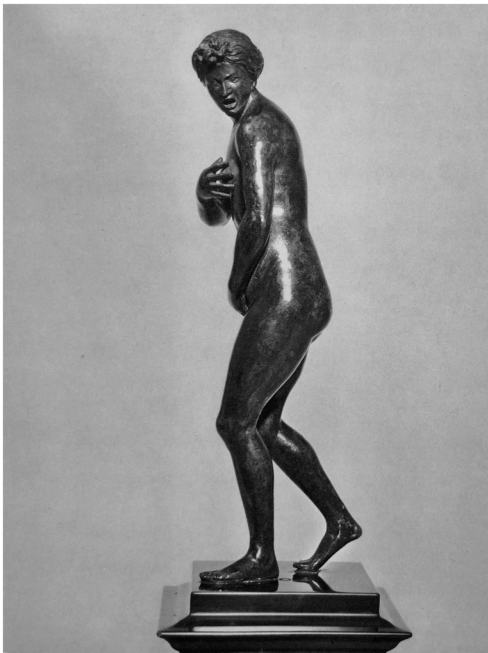


Abbildung 62
 Weibliche Aktfigur (Schreiende Frau), mantuanisch,
 Anfang 16. Jahrhundert, Bronze, H. 26,7cm,
 New York, Frick Collection, aus: Kat. New York 1970.



Abbildung 63
 Andrea Briosco, gen. Riccio (*1470 Padua – †1532 ebd.),
 Büssender Hl. Hieronymus, um 1525, Bronze, H. 30cm,
 Berlin, SMB, Bode-Museum, Inv. Nr. 2337,
 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische
 Kunst, Staatliche Museen zu Berlin,
 Fotograf: Jörg P. Anders.



Abbildung 64

IBSR, Tafel XVI und XVII, Vergleich verschiedener Herkules- und Paris-Statuetten von Antonio Pollaiuolo (*1431 Florenz – †1498 Rom), aus: Bode/Draper 1980.

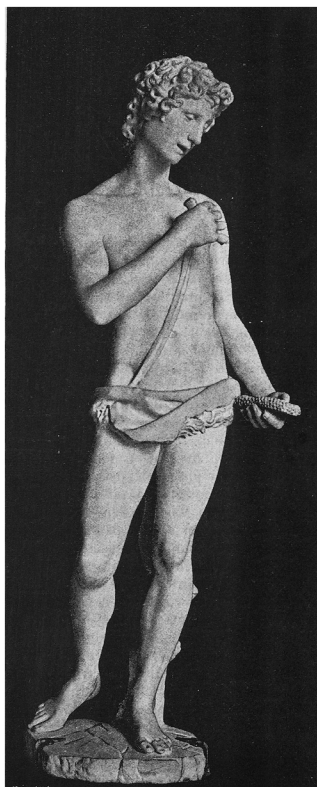


Abbildung 65

Jugendlicher Johannes d. T., so genannter »Giovannino«, Marmor, H. 143cm, Berlin, SMB, Bode-Museum (Kriegsverlust). aus: Bode 1891, S. 149, Florentiner Bildhauer des 16. Jh., © Universitätsbibliothek Heidelberg



Abbildung 66

Tintenfass mit der Züchtigung Pans, Bronze,
Frankreich oder Italien, 17.-19. Jhd.,
Oxford, Ashmolean Museum, Sammlung C. D. E. Fortnums,
Holzschnitt aus: Fortnum 1877, S. 100.

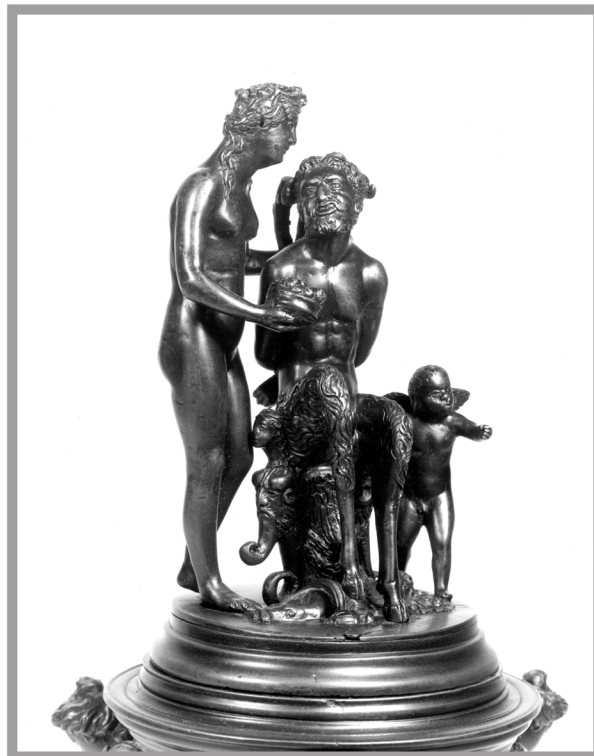


Abbildung 67

Tintenfass mit der Züchtigung Pans, Bronze, Frankreich oder Italien, 17.-19. Jhd.,
Oxford, Ashmolean Museum, Sammlung C. D. E. Fortnums,
aus: Ausst. Kat. Frankfurt 1985, S. 474.

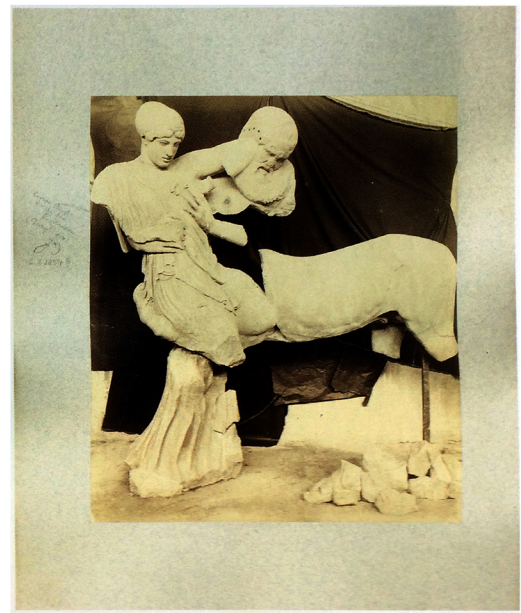


Abbildung 68

Heliogravüre (links, Tafelband Olympia-Werke 1894)

und Albumin-Abzug (Olympia-Grabung 1886/87) im Vergleich, aus: Klamm 2017, S. 452, Taf. 7-25 und 7-26,

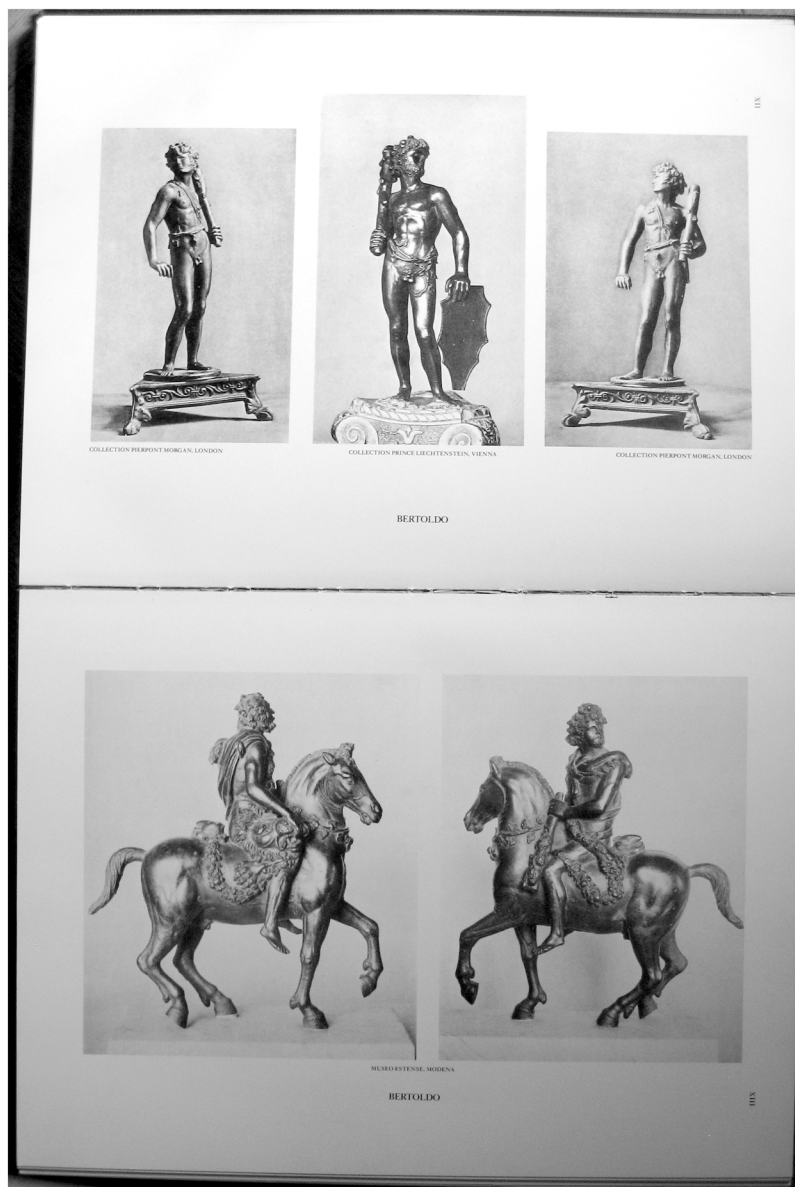


Abbildung 69

IBSR, Tafel XII und XIII,
aus: Bode/Draper 1980.

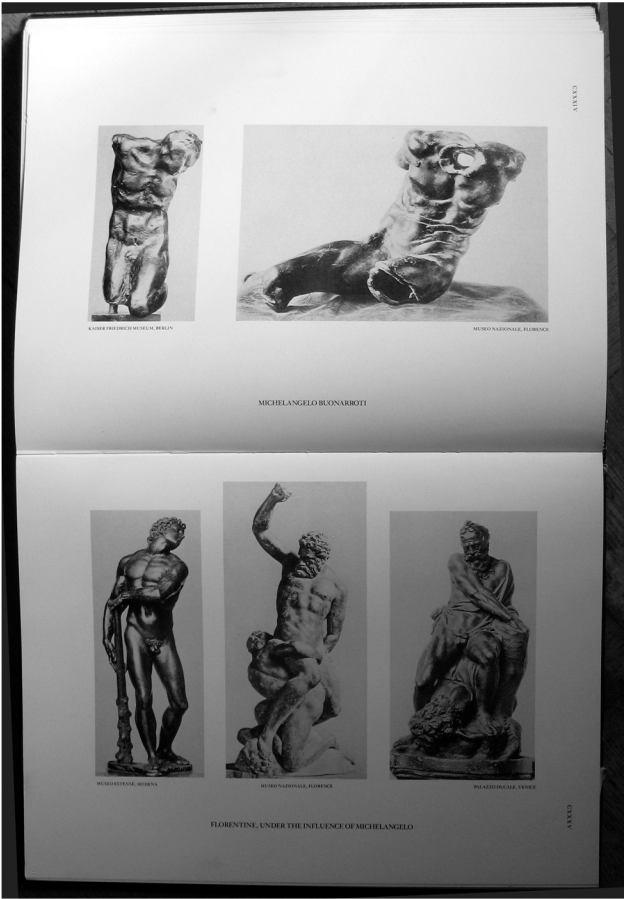


Abbildung 70
IBSR, Tafel CXXXIV und CXXXV,
aus: Bode/Draper 1980.

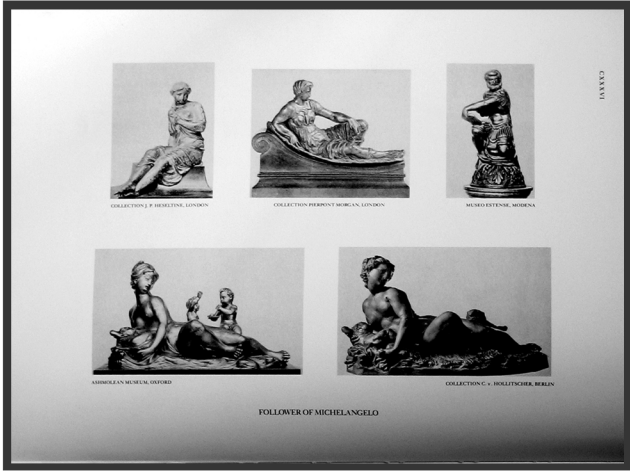


Abbildung 71
IBSR, Tafel CXXXVI,
aus: Bode/Draper 1980



Abbildung 72
IBSR, Tafel CXXXVII, aus: Bode/Draper 1980.



Abbildung 73
IBSR, Tafel X,
aus: Bode/Draper 1980.

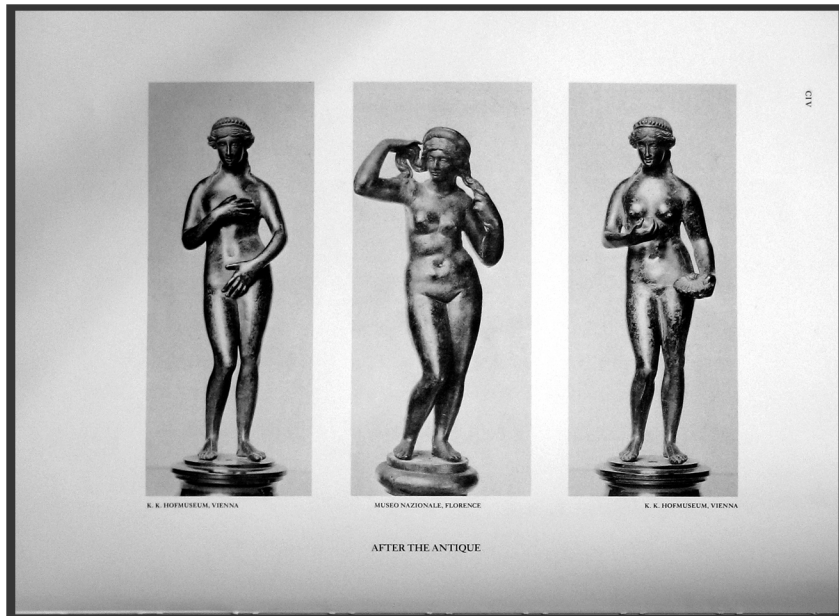


Abbildung 74
IBSR, Tafel CIV,
aus: Bode/Draper 1980.

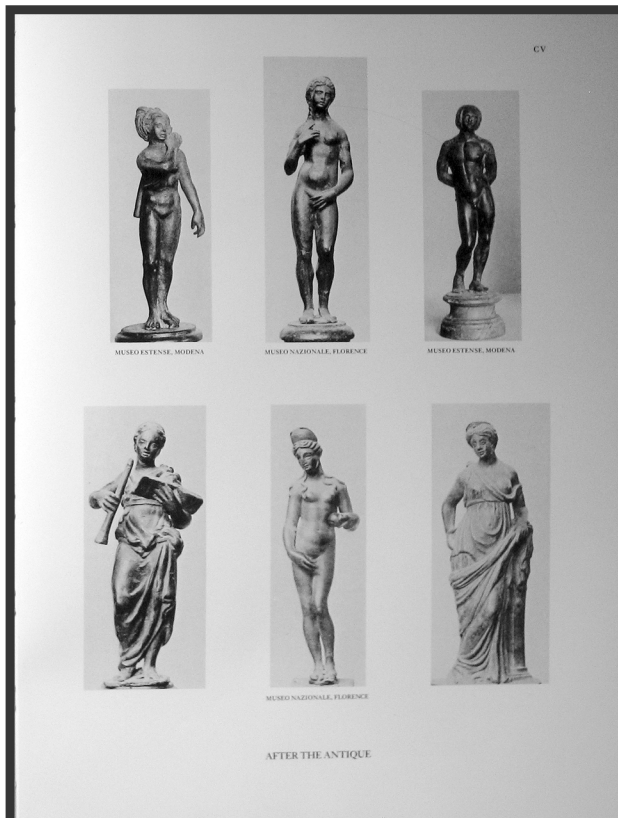


Abbildung 75
IBSR, Tafel CV,
aus: Bode/Draper 1980.



Abbildung 76
 Polyklet (*um 480 v. Chr. – †Ende 5. Jh. v. Chr.), Diadoumenos, röm. Kopie des 1. Jh. v. Chr.,
 nach einem griechischen Vorbild um um 450 – 425 v. Chr., Marmor, H. 195cm,
 Athen, Nationalmuseum, aus: Karouzou 1994, S. 69.



Abbildung 77
 Kleinplastische Diadoumenos-Varianten, aus: Furtwängler 1893, Tafel XXVIII,
 © Universitätsbibliothek Heidelberg.

II. Anhang

1.1 Objekte aus der Kunstkammer

1.1.1 Bronzestatuetten

Statuetten aus der Kunstkammer, s. Kat. Berlin 1904

Lfd. Nr.	Kat. Nr.	Beschreibung	Datierung	erworben
1	221	Büste Lodovico Gonzagas, Inv. Nr. 172	15. Jhd.	Anf. 19. Jhd. erworben
2	296	Giambologna, Vogelsteller, Inv. Str. 842	Florenz, um 1600	1847 erworben
3	297	Giambologna, Vogelsteller, Inv. Nr. 843	Florenz, um 1600	1847 erworben
4	300	nach Giambologna, Löwe, einen Stier zerreisend, Inv. Nr. 338	Florenz, um 1600	1868 erworben durch König Friedrich Wilhelm III.
5	315	Riccio, Wasserträger, Inv. Nr. 312	Padua, um 1520	
6	334	nach der Antike, Vasenträger, Inv. Nr. 880	Padua, um 1520	
7	363	Tullio Lombardo, Mädchenbüste, Inv. Nr. 298	Venedig, um 1520	aus den königl. Schlössern stammend
8	382	Venus und Amor, Inv. Nr. 524	Venedig, um 1600	1844 in Dresden erworben
9	407	Venus Medici, Inv. Nr. 337	Italienisch, 17. Jhd.	in der Kunstkammer seit 1689
10	409	Neoptolemos und Astyanax, Inv. Nr. 336	Italienisch, 17. Jhd.	
11	414	Bildnis eines Mädchens, Inv. Nr. 301	Frankreich, 1. H. 17. Jhd.	
12	419	Tanzender Satyr, Inv. Nr. 357	Frankreich, um 1780	1848 Slg. Graf Ross erworben
13	420	Tanzende Bacchantin, Inv. Nr. 358	Frankreich, um 1780	1848 Slg. Graf Ross erworben
14	422	Satyr und Bacchantin, Inv. Nr. 360	Frankreich um 1800, nach Clodion	
15	423	Houdon, Mädchenkopf, Inv. Nr. 361	Frankreich um 1800	1848 Slg. Graf Ross erworben
16	1414	Riccio, Tintenfass, Inv. Nr. 1175	Padua, um 1520	

1.1.2 Plaketten

Plaketten aus der Kunstkammer nach Kat. Berlin 1888, S. 162-240

Lfd. Nr.	Kat. Nr.	Beschreibung	erworben	Bemerkung
1	653	Vulkan in der Schmiede, nach antikem Vorbild		
2	655	Apollo und Marsyas, nach antikem Vorbild	1844	
3	659	Hochzeitszug von Amoretten, nach antikem Vorbild		
4	662	Kentaur, nach antikem Vorbild		
5	670	Meleager, nach antikem Vorbild		
6	672	Minerva, nach antikem Vorbild	1844	
7	686	Phaeton, nach antikem Vorbild		
	689	Maria mit dem Kind, italienisch, 15. Jhd.		Kunstkammer
8	699	Geißelung Christi, Donatello und Werkstatt		
9	703	Maria mit dem Kind, Donatello und Werkstatt	1828	Slg. Bartholdi
10	709	Judith mit dem Haupt des Holofernes, Riccio		
11	740	Geißelung Christi, Moderno		
12	766	Herkules, den nemäischen Löwen erwürgend, Moderno		
13	768	Herkules, den nemäischen Löwen erwürgend, Moderno		
14	776	Zwei antike Szenen, Moderno		
15	783	Zug von Kriegerern, Jagdszenen, Moderno		
16	784	Kaiserin Faustina, Moderno		
17	790	Mars und Victoria, Moderno		
18	797	Herkules und Antaeus, Moderno		
19	835	Vulkan schmiedet die Waffen Aeneas', Padua/Venedig 15. Jhd.		
20	842	Drei antike Darstellungen, Tintenfaß, Padua/Venedig 15. Jhd.		
21	843	Allegorie des Schicksals, Padua/Venedig 15. Jhd.		
22	846	Brustbild des Hl. Lorenzo Giustiniani, Padua/Venedig 15. Jhd.		
23	863	Amor schlafend, Frau Antonio da Brescia		
24	876	Die heilige Familie, oberitalienisch um 1500		
25	884	Allegorie, oberitalienisch Ende 15. Jhd.	1844	
26	911	Das Passahmahl, Valerio Belli		
27	912	Anbetung der Hirten, Valerio Belli		
28	917	Taufe Christi, Valerio Belli		
29	919	Christus im Tempel, Valerio Belli		
30	920	Grablegung Christi, Valerio Belli		
31	921	Auferweckung des Lazarus, Valerio Belli		
32	923	Gefangenenzug Christi, Valerio Belli		
34	936	Eine Ansprache, Valerio Belli		
33	935	Antike Hochzeitsszene, Valerio Belli	1844	
35	939	Antike Szene, Valerio Belli		
36	940	Opferszene, Valerio Belli		

37	941	Opferszene, Valerio Belli		
38	942	Opferszene, Valerio Belli		
39	943	Jagdszene, Valerio Belli		
40	945	Euterpe, Valerio Belli		
41	947	Judith, Valerio Belli		
42	949	Flora, Valerio Belli		
43	950	Die Mässigung, Valerio Belli		
44	953	Opferszene, Valerio Belli		
45	956	Andrea Doria unter Neptuns Führung, Leone Leoni		
46	962	Bacchusfest, Giovanni Bernardi		
47	963	Jupiter, Giovanni Bernardi		
48	964	Merkur, Giovanni Bernardi		
49	965	Apollo, Giovanni Bernardi		
50	966	Neptun, Giovanni Bernardi		
51	968	Mars, Venus und Amor, Giovanni Bernardi		
52	969	Mars und Venus, Giovanni Bernardi		
53	972	Raub des Ganymed, Giovanni Bernardi		
54	973	Raub der Deijanira, Giovanni Bernardi		
55	974	Raub der Sabinerinnen, Giovanni Bernardi		
56	975	Kampf der Horatier und Curiatier, Giovanni Bernardi		
57	976	Mucius Scaevola, Giovanni Bernardi		
58	977	Ermordung Caesars, Giovanni Bernardi		
59	978	Eine Frau vor dem Richter, Giovanni Bernardi		
60	979	Ein Reitergefecht, Giovanni Bernardi		
61	981	Mars und Venus, Giovanni Bernardi		
62	982	Leda mit dem Schwan, Giovanni Bernardi		
63	983	Die Gerechtigkeit des Brutus, Giovanni Bernardi		
64	989	Beweinung Christi, 1. H. 16. Jhd.		
65	1000	Maria mit dem Kind, 1. H. 16. Jhd.		
66	1001	Maria mit dem Kind, Mitte 16. Jhd.	1828	Slg. Bartholdi
67	1004	Maria mit dem Kind und Johannes, italienisch 16. Jhd.		
68	1006	Brustbild der Maria, Ende 16. Jhd.		
69	1007	Die Madonna von Loreto, Italienische Ende 16. Jhd.	1844	
70	1009	Krönung der Maria, 2. H. 16. Jhd.	1846	
71	1010	Der Evangelist Matthäus, Italienisch 16. Jh.		
72	1011	Der Evangelist Markus, italienisch 16. Jh.		
73	1033	Silen, von Satyrn umgeben, 2. H. 16. Jhd.		
74	1037	Juno, Venus und Minerva, Italienische Ende 16. Jhd.		
75	1038	Diana von Nymphen begleitet, italienisch 17. Jhd.		
76	1039	Allegorie auf die Bekämpfung der Ungläubigen, Italienisch 17. Jhd.		
77	1040	Bacchanal, Italienisch 17. Jhd.		
78	1041	Weiblicher Kopf, Italienisch 16. Jhd.		
79	1042	Maria mit dem Kind, deutsch 11. Jhd.		
80	1045	Auferstehung Christi, deutsch 1480	1841	
81	1048	Die Badende, Deutsch um 1515		
82	1049	Orpheus und Eurydike, Peter Vischer d. J.	1835	Sammlung Nagler

83	1050	Venus und Amor, deutsch um 1520-1530		
84	1055	Adam und Eva im Paradis, Deutsch Mitte 16. Jhd.		
85	1064	Triumph der Schwelgerei, deutsch 16. Jhd.		
86	1066	Triumph der Kirche, deutsch 16. Jhd.		
87	1070	Venus und Amor, deutsch Ende 16. Jhd.		
88	1071	Vulkan, die Pfeile Amors schmiedend, Deutsch Ende 16. Jhd.		
89	1072	Perseus und Andromeda, Deutsch 2. H. 16. Jhd.		
90	1074	ein Bauplatz, Deutsch Ende 16. Jhd.		
91	1079	Beweinung Christi, niederländisch um 1470		
92	1080	Salvator mundi, niederländisch Ende 15. Jhd.		
93	1081	Maria mit dem Kind, niederländisch Ende 15. Jhd.		
94	1082	Apostel Jacobus Maior, niederländisch Ende 15. Jhd.		
95	1083	Apostel Jacobus Maior, niederländisch Ende 15. Jhd.		
96	1084	Herodes und Salome, niederländisch um 1500		
97	1085	Legende des Königs vonb Mercia, niederländisch um 1500		

1.2 Erwerbung Renaissanceskulptur bis 1875

Erwerbungen Großplastiken der italienischen Renaissance bis 1875 nach Kat. Berlin 1913

Lfd. Nr.	Kat. Nr.	Inv. Nr.	Beschreibung	Erworben	Provenienz	Bemerkung
1	54	70	Christus am Ölberg, Agostino di Duccio	1828		Slg. Bartholdi
2	97	148	Madonna mit Engeln, Andrea della Robbia	1828		Slg. Bartholdi
3	107	155	Madonnenrelief, Umkreis Andrea della Robbia	1828		Slg. Bartholdi
4	108	154	Der englische Gruß, Umkreis Andrea della Robbia	1828		Slg. Bartholdi
5	109	153	Anbetung des Kindes, Umkreis Andrea della Robbia	1828		Slg. Bartholdi
6	110	164	Johannes der Täufer, Umkreis Andrea della Robbia	1828		Slg. Bartholdi
7	111	162	Auferstehung Christi, Umkreis Andrea della Robbia	1828		Slg. Bartholdi
8	117	169	David, Werkstatt della Robbia 16. Jhd.	1828		Slg. Bartholdi
9	119	156	Madonna mit dem Johannesknaben, Werkstatt della Robbia 16. Jhd.	1828		Slg. Bartholdi
10	122	170	Madonna della Porta, Werkstatt della Robbia 16. Jhd.	1828		Slg. Bartholdi
11	142	82	Maria mit dem fröstelnden Kind, Antonio Rossellino	1828		Slg. Bartholdi
12	344	234	Wanziborium, Luigi Capponi	1828		Slg. Bartholdi
13	358	272	Die heilige Familie, Pierino da Vinci	1828		Slg. Bartholdi
14	384	283	Der heilige Sebastian, Sansovino	1828		Slg. Bartholdi
15	390	288	Maria mit dem Kinde, Sansovino	1828		Slg. Bartholdi
16	235	183	Bildnis eines Florentiners, florentinisch 1475-1510	1839	Florenz	Geschenk des Malers Cesare Mussini
17	236	184	Bildnis des Lorenzo de' Medici, florentinisch 1475-1510	1839	Florenz	Geschenk des Malers Cesare Mussini
18	238	174	Bildnis eines Florentiners, florentinisch 1475-1510	1840	Florenz	
19	162	232	Madonnenrelief, florentinisch um 1470	1841	Venedig	Slg. Paiaro
20	265	210	Johannes der Evangelist, Bartolommeo Bellano	1841	Scuola di s. Giovanni Evangelista	Slg. Paiaro
21	289	226	Der segnende Gott-Vater, venezianisch um 1475	1841	Venedig	Slg. Paiaro
22	295	71	Mädchenbildnis, venezianisch nach 1500	1841	Italien	
23	297	230	Frauenbildnis, venezianisch nach 1500	1841	Venedig	Slg. Pajaro
24	298	221	Johannes der Evangelist, nach Piero Lombardi	1841	Venedig	Slg. Pajaro
25	299	227	Madonna mit zwei Donatoren, nach Piero Lombardi	1841	Venedig	Slg. Pajaro
26	300	212	Schildhalter, Lombardi-Werkstatt	1841	Venedig	Slg. Pajaro
27	301	213	Schildhalter, Lombardi-Werkstatt	1841	Venedig	Slg. Pajaro
28	302	233	Frauenbildnis, Umkreis Lombardi	1841	Venedig	Slg. Pajaro
29	304	219	Wandtabernakel, Lombardi-Werkstatt	1841	Venedig	Slg. Pajaro

30	309	299	Wappenhalter, venezianisch Ende 15. Jhd.	1841	Venedig	Slg. Pajaro
31	310	300	Wappenhalter, venezianisch Ende 15. Jhd.	1841	Venedig	Slg. Pajaro
32	391	286	Maria mit dem Kinde zwischen Heiligen, Sansovino	1841	Venedig	
33	399	303	Bildnis Ottaviano Grimani, Vittoria	1841	Venedig	Slg. Pajaro
34	400	304	Bildnis des Pietro Zeno, Vittoria	1841	Venedig	Slg. Pajaro
35	401	302	Selbstbildnis, Vittoria	1841	Venedig	Slg. Pajaro
36	402	305	Bildnis des Admirals Contarini, Vittoria	1841	Venedig	Slg. Pajaro
37	403	290	Leichnam Christi, nach Girolamo Campagna	1841	Venedig	Slg. Pajaro
38	31	55	Madonna Orlandini, Donatello	1842	Florenz	stammt aus Casa Orlandini, Medici-Erbschaft
39	34	57	Madonna mit zwei Cherubim, Donatello	1842	Florenz	
40	57	66	Maria mit dem Kinde, florentinisch um 1450	1842	Florenz	
41	106	150	Christus als Schmerzensmann, Umkreis Andrea della Robbia	1842	Florenz	
42	121	168	Der hl. Franziskus, Werkstatt della Robbia 16. Jhd.	1842	Italien	
43	123	77	Bildnis der Marietta Strozzi, Desiderio da Settignano	1842	Florenz	
44	128	88	Madonna, das vor ihr sitzende Kind anbetend, Desiderio da Settignano	1842	Italien	
45	165	97	Bildnis eines jungen Mädchens, Mino da Fiesole	1842	Florenz	
46	174	120	Bildnis eines Jünglings, Andrea del Verrocchio	1842	Florenz	
47	181	118	Bildnis des Matthias Corvinus, nach Verrocchio	1842	Florenz	Marchese Orlandini
48	182	119	Bildnis der Gattin des Matthias Corvinus, nach Verrocchio	1842	Florenz	Marchese Orlandini
49	183	124	Bildnis des Cosimo de'Medici, nach Verrocchio	1842	Florenz	Marchese Orlandini
50	192	123	Bildnis eines Jünglings, Verrocchio-Werkstatt	1842	Florenz	Baron Garriod
51	199	105	Vision Papst Innocenz III., Benedetto da Maiano	1842	Florenz	
52	217	186	Maria mit dem Kind, florentinisch um 1470	1842	Siena	
53	232	171	Der Hl. Hieronymus, florentinisch um 1500	1842	Florenz	
54	233	284	Der jugendliche Johannes d. T., florentinisch um 1500	1842	Florenz	
55	287	211	Der Heilige Hieronymus, Bartolomeo Buon	1842	Venedig	Slg. Paiaro
56	305	218	Altarvorsatz mit Engelgruppen, Meister von S. Trovaso	1842	Venedig	
57	354	976	Bildnis Cosimo I., florentinisch um 1537	1842	Florenz	
58	359	282	Sturz des Phaeton, Moschino	1842	Rom	
59	374	320	Christuskopf, Francavilla	1842	Italien	
60	379	277	Männerbildnis, florentinisch 2. Viertel 16. Jhd.	1842	Florenz	
61	413	315	Altargruppe, Begarelli	1842	Modena	
62	436	344	Bildnis des heiligen Filippo Neri, Guidi	1842	Rom	
63	113	161	Madonna mit zwei Heiligen, Giovanni della Robbia	1846	Rom	
64	116	161	Pomona, Werkstatt della Robbia 16. Jhd.	1846	Rom	
65	118	167	Der hl. Antonius, Einsiedler, Werkstatt della Robbia 16. Jhd.	1846	Florenz	
66	345	256	Bildnis Papst Alexanders VI., Pasquale da Caravaggio	1846	Berlin	
67	315	242	Reiterbildnis, lombardisch, um 1475	1854		Nachlass General

						Barfuß- Falkenberg
68	120	157	Madonna mit dem Johannesknaben und zwei Engeln, Werkstatt della Robbia 16. Jhd.	1858	Italien	
69	377	278	Christuskopf, florentinisch 1. Viertel 16. Jhd.	1858	Italien	
70	321	258	Die heilige Maria Magdalena, lombardisch um 1500	1861	Neapel	Slg. Minutoli
71	357	269	Flußgott, Tribolo	1861		Slg. Minutoli
72	369	270	Euphrat, Giambologna	1861		Slg. Minutoli
73	296	72	Bildnis einer jungen Frau, venezianisch nach 1500	1867	Italien	
74	316	240	Bildnis eines Mannes, lombardisch, um 1475	1867	Italien	
75	326	245	Kreuzigung Christi, lombarisch um 1500	1867		
76	441	318	Bildnis einer jungen Frau, italienische, 1. H. 17. Jhd.	1867		
77	351	266	Maria mit dem Kinde, Michelangelo	1869	Dresden	
78	307	214	Männerbildnis, venezianisch Ende 15. Jhd.	1873	Venedig	Geschenk Wilhelm Bode
79	411	313	Bildnis der Hyppolita Gonzaga, Leone Leoni	1873	Florenz	Marchese Quaratesi
80	438	346	Bildnis Carlo Maratti, Padovano	1873	Florenz	
81	440	345	Bildnis Papst Benedikt XIV, Pietro Bracci (?)	1873	Florenz	

1.3 Erwerbungen zwischen 1875 und 1904

1.3.1 Bronzestatuetten

Erwerbungen Bronzestatuetten für das Kaiser-Friedrich-Museum Berlin, nach Kat. Berlin 1914

Lfd. Nr.	Inv. Nr.	Beschreibung	Zuschreibung		Datierung	Erwerbung
1	172	Bildnis Ludovico Gonzaga III. v. Mantua	Oberitalien, 2. H. 15. Jhd.	Mantua	2. H. 15. Jhd.	1868
2	880	Vasenträger	Nachbildung n. d. Antike	Padua	1490	1875
3	298	Mädchenbüste	Lombardi	Venedig	1500	1875
4	312	Wasserträger	Riccio	Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1875
5	207	Krieger zu Pferde	Riccio	Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1875
6	1175	Dreiseitiges Tintenfass	Riccio	Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1875
7	336	Neoptolemos u. Astyanax		Mittelitalien	17. Jhd.	1875
8	524	Venus und Amor (Kaminbock)	Umkreis Vittoria	Venedig	2. H. 16. Jhd.	1875
9	842	Vogelsteller	Giambologna	Florenz	4. Viertel 16. Jhd.	1875
10	338	Löwe, einen Stier zerreisend	Giambologna	Florenz	4. Viertel 16. Jhd.	1875
11	52	Bildnis Ludovico Gonzaga III. v. Mantua	Donatello	Padua	1450	1877
12	50	Johannes d. T.	Donatello	Florenz	1423	1878
13	790	Priesterin (Angerona)	Nachbildung n. d. Antike	Padua	1500	1882
14	222	Apostel Petrus	nach Ant. Lombardi	Venedig	1510	1882
15	877	Schlafende Venus	Cellini Nachf.	Florenz/Rom	3. Viertel 16. Jhd.	1882
16	279	Pferd	Giambologna	Florenz	4. Viertel 16. Jhd.	1883
17	271	Bildnis Papst Gregors XIII.	Torrigiani	Rom	4. Viertel 16. Jhd.	1883
18	263	Narzissmus	Nachbildung n. d. Antike	Padua	1480	1886
19	196	Marsyas	Nachbildung n. d. Antike	Florenz	Mitte 15. Jhd.	1886
20	1555	Bildnis Giov. Batt. Spagnoli	Cavalli	Mantua	1. Viertel 15. Jhd.	1888

21	1782	Stier	Nachbildung n. d. Antike	Padua	1500	1890
22	1779	Flöte blasender Satyr	Francesca da Sant'Agata	Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1890
23	1780	Schreitende weibl. Figur	Maffeo Olivieri	Venedig	1. Viertel 16. Jhd.	1890
24	1715	Kleine Lampe	Riccio Nachf.	Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1890
25	1755	Evangelist Matthäus	Alessandro Vittoria	Venedig	2. H. 16. Jhd.	1890
26	1756	Evangelist Markus	Alessandro Vittoria	Venedig	2. H. 16. Jhd.	1890
27	1757	Evangelist Lukas	Alessandro Vittoria	Venedig	2. H. 16. Jhd.	1890
28	1758	Evangelist Johannes	Alessandro Vittoria	Venedig	2. H. 16. Jhd.	1890
29	1754	Badende		Niederl.- Italienisch	2. Hälfte 16. Jhd.	1890
30	1718	Herkules, Cerberus bändigend	Nachbildung n. d. Antike	Florenz	2. Viertel 16. Jhd.	1890
31	1827	Kinderköpfchen		Padua	1500	1891
32	1825	Judith	Bellano Nachf.	Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1891
33	1812	Venus mit Delphin	nach Antico	Mantua	1. Viertel 16. Jhd.	1891
34	1818	Kentaur, ein Weib raubend	nach J. Sansovino	Florenz	2. Viertel 16. Jhd.	1891
35	1802	Nessus und Deianeira	Bertoldo di Giovanni	Florenz	letztes Viertel 15. Jhd.	1891
36	1841	Neptun		Padua	Mitte 16. Jhd.	1891
37	1464	Amor	Donatello (?)	Florenz	1440	1892
38	1809	Dornauszieher	Nachbildung n. d. Antike	Padua	1510	1892
39	1811	Herkules und Antäus	Nachbildung n. d. Antike	Florenz	1550	1892
40	1714	Leda	Nachbildung n. d. Antike	Florenz	1550	1892
41	1814	Weinender Amor	Roccatagliata	Venedig	1600	1892
42	1821	Venus	Nachbildung n. d. Antike	Padua	1. H. 16. Jhd.	1892
43	1950	Judith	Bellano Nachf.	Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1892
44	1975	Frau mit Füllhorn	Bellano Nachf.	Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1892
45	1948	Tobias auf Reise	Riccio	Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1892
46	1804	Sitzendes Satyrweib mit Kind	Riccio	Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1892
47	1830	Sitzender Mann mit Muschel	Riccio	Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1892
48	1829	Kniender Satyr	Riccio	Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1892
49	1803	Satyr, auf einer Ziege reitend	Riccio	Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1892
50	1943	Schreitende Sphinx		Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1892

51	1972	Marsyas		Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1892
52	1808	Neptun		Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1892
53	1955	Sitzende Frau (Andromeda?)	nach Antico	Mantua	1. Viertel 16. Jhd.	1892
54	1813	David	Michelangelo Nachf.	Florenz/Rom	1. Viertel 16. Jhd.	1892
55	1996	Schutzflehende	Francesca da Sant'Agata	Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1892
56	1947	Pferd	Leonardo Werkstatt	Florenz/Mailand	1. Viertel 16. Jhd.	1892
57	1953	Laokoon	Nachbildung n. d. Antike	Rom	16. Jhd.	1892
58	2802	Hl. Sebastian		Mittelitalien	17. Jhd.	1892
59	1810	Borghesischer Fechter	Nachbildung n. d. Antike	Italien	17. Jhd.	1892
60	1965	Venus nach dem Bade	Nachbildung n. d. Antike	Florenz	2. H. 16. Jhd.	1892
61	1817	Apollo	Alessandro Vittoria	Venedig	2. H. 16. Jhd.	1892
62	1822	Lukrezia	Umkreis Vittoria	Venedig	2. H. 16. Jhd.	1892
63	1944	Wasserschöpfende Frau	Nachbildung n. d. Antike	Venedig	2. H. 16. Jhd.	1892
64	1971	Badende		Niederl.- Italienisch	2. Hälfte 16. Jhd.	1892
65	1970	Badende		Niederl.- Italienisch	2. Hälfte 16. Jhd.	1892
66	1807	David	Riccio Nachf.	Padua	2. Viertel 16. Jhd.	1892
67	1997	Allegorie der Geschichte (Tintenfass)	nach J. Sansovino	Florenz	2. Viertel 16. Jhd.	1892
68	1945	Perseus	Candido	Florenz	3. Viertel 16. Jhd.	1892
69	1824	Gladiator		Florenz	4. Viertel 16. Jhd.	1892
70	1826	Gladiator		Florenz	4. Viertel 16. Jhd.	1892
71	1952	Apoll und Marsys	Giambologna	Florenz	4. Viertel 16. Jhd.	1892
72	1900	Badende Venus	Giambologna	Florenz	4. Viertel 16. Jhd.	1892
73	1967	Venus nach dem Bade	Giambologna	Florenz	4. Viertel 16. Jhd.	1892
74	1966	Venus nach dem Bade	Giambologna	Florenz	4. Viertel 16. Jhd.	1892
75	1951	Raub einer Sabinerin	Giambologna	Florenz	4. Viertel 16. Jhd.	1892
76	1946	Faunkopf als Lampe		Padua	Anf. 16. Jhd.	1892
77	1969	Herkules als Schlangenzwinger	Nachbildung n. d. Antike	Florenz	Anfang 16. Jhd.	1892
78	1942	Hekate	Bellano	Padua	Ende 15. Jhd.	1892
79	1820	Galopp. Pferd	Florenz, Ende 16. Jhd.	Florenz	Ende 16. Jhd.	1892

80	1968	Herkules	Bertoldo di Giovanni	Florenz	letztes Viertel 15. Jhd.	1892
81	1949	Bacchus	Michelangelo Nachf.	Florenz/Rom	Mitte 16. Jhd.	1892
82	1819	Sieg der Tugend über das Laster	Cellini	Florenz/Rom	Mitte 16. Jhd.	1892
83	1973	Muskelmann		Florenz	um 1600	1892
84	2099	Nackter Mann ohne Arme	Nachbildung n. d. Antike	Venedig	1490	1893
85	2165	Reiter mit Füllhorn	Nachbildung n. d. Antike	Padua	1500	1893
86	2100	Erschreckter Knabe	Nachbildung n. d. Antike	Florenz	1550	1893
87	2101	Tragödiendichter	Bellano Nachf.	Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1893
88	2093	Trunkener Noah	Bellano Nachf.	Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1893
89	2103	Taschenkrebs	Riccio	Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1893
90	2102	Hirschkäfer	Riccio	Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1893
91	2093	Kleine Lampe	Riccio	Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1893
92	1966	Venus im Bade	Nachbildung n. d. Antike	Florenz	2. H. 16. Jhd.	1893
93	2097	Gaukler	Poggini	Florenz	3. Viertel 16. Jhd.	1893
94	2105	Hofzwerg als Bacchus	Cioli	Florenz	3. Viertel 16. Jhd.	1893
95	2104	Liegender Schäfer	Bellano	Padua	Ende 15. Jhd.	1893
96	2098	Schleifer	Nachbildung n. d. Antike	Florenz	Ende 16. Jhd.	1893
97	2266	Sieg der Tugend über das Laster	Cellini	Florenz/Rom	Mitte 16. Jhd.	1893
98	1783	Pomona	Riccio	Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1894
99	2184	Venus und Amor		Florenz	2. Hälfte 16. Jhd.	1894
100	2262	David	Donatello	Florenz	1430	1895
101	2241	Nilgott	Nachbildung n. d. Antike	Rom	1520	1895
102	2269	Windgott		Venedig	1575	1895
103	2268	Flora (?)		Florenz	1580	1895
104	2261	Bildnis Fr. del Nero	Mazzoni	Rom	1. H. 16. Jhd.	1895
105	2187	Bauer als Falkonier	Bellano Nachf.	Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1895
106	2270	Ziegenbock	Riccio	Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1895
107	2265	Ziege	Riccio	Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1895
108	2278	Schildkröte	Riccio	Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1895
109	2264	Pferd	Leonardo Werkstatt	Florenz/Mailand	1. Viertel 16. Jhd.	1895

110	2243	Marc Aurel	Nachbildung n. d. Antike	Rom	16. Jhd.	1895
111	2277	Merkur	Giambologna	Florenz	4. Viertel 16. Jhd.	1895
112	2244	Merkur	Giambologna	Florenz	4. Viertel 16. Jhd.	1895
113	2267	Herkules und Nessus	Giambologna	Florenz	4. Viertel 16. Jhd.	1895
114	2242	Dudelsackpfeifer	Giambologna	Florenz	4. Viertel 16. Jhd.	1895
115	2224	Liegende weibl. Figur	nach Giambologna	Florenz	4. Viertel 16. Jhd.	1895
116	2263	Hieronimus	Bertoldo di Giovanni	Florenz	letztes Viertel 15. Jhd.	1895
117	2338	Gefangener	Bertoldo di Giovanni	Florenz	letztes Viertel 15. Jhd.	1895
118	2276	Herkules als Schlangenwürger	Nachbildung n. d. Antike	Florenz	Mitte 15. Jhd.	1895
119	2280	Stier	Nachbildung n. d. Antike	Padua	1510	1896
120	2337	Hl. Hieronymus	Bellano Nachf.	Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1896
121	2305	Tobias auf Reise	Riccio	Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1896
122	2287	Knabe mit Muschel (Tintenfass)	Riccio	Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1896
123	2310	Kröte	Riccio	Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1896
124	2288	Apoll und Marsys		Florenz	2. Hälfte 16. Jhd.	1896
125	2282	Sitzender Amor	Nachbildung n. d. Antike	Florenz	Mitte 15. Jhd.	1896
126	2286	Muskelmann		Florenz	um 1600	1896
127	2339	Herkules	Pollaiuolo	Florenz	letztes Viertel 15. Jhd.	1897
128	2415	Windhund		Oberitalien	1550	1898
129	2395	Venus	nach Antico	Mantua	1. Viertel 16. Jhd.	1898
130	2462	Herkules	Nachbildung n. d. Antike	Venedig	1490	1899
131	2464	Muskelmann	Francavilla	Florenz	1. Viertel 17. Jhd.	1899
132	2420	Badende		Florenz	2. Hälfte 16. Jhd.	1899
133	2463	Merkur	Giambologna	Florenz	4. Viertel 16. Jhd.	1899
134	2580	Mörser	Alessandro Leopardi	Venedig	1520	1900
135	2550	Götting des Verkehrs	Antico	Mantua	1. Viertel 16. Jhd.	1900
136	2582	Narzissus	Francesca da Sant'Agata	Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1900

137	2556	Apollo	Nachbildung n. d. Antike	Florenz	2. H. 16. Jhd.	1900
138	2557	Merkur	Giambologna	Florenz	4. Viertel 16. Jhd.	1900
139	2581	Mörser		Italien	Anf. 16. Jhd.	1900
140	2558	Merkur	Cellini	Florenz/Rom	Mitte 16. Jhd.	1900
141	2602	Karyatide	Ghiberti	Florenz	1425	1901
142	2599	Allegorie der Liebe	Ant. Lombardi	Venedig	1490	1901
143	2601	Stadtgöttin Roma	Nachbildung n. d. Antike	Rom	1520	1901
144	2588	Christusbüste		Lombardei	1525	1901
145	2600	Tobias auf Reise	Riccio	Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1901
146	2595	Knabe und Heuschrecke (Tintenfass)	Riccio	Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1901
147	2618	Hockender Akrobat	Riccio	Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1901
148	2583	Nackter Zwerg	Cioli	Florenz	3. Viertel 16. Jhd.	1901
149	2586	Die Architektur	Giambologna	Florenz	4. Viertel 16. Jhd.	1901
150	2261	Sitzender Merkur	Nachbildung n. d. Antike	Padua	Anfang 16. Jhd.	1901
151	2653	Tambourin schlagender Engel	Donatello	Florenz	1426	1902
152	M. V. 84	Allgeorie der Weisheit	Ant. Lombardi	Venedig	1490	1902
153	M. V. 126	Apostel Paulus	nach Ant. Lombardi	Venedig	1510	1902
154	M. V. 122	Handglocke		Italien	1550	1902
155	M. V. 101	Triton mit Fisch	Ammanati	Florenz/Rom	1570	1902
156	M. V. 82	Kniender Jüngling mit Muschel (Salzfass)		Venedig	1575	1902
157	M. V. 93	Jüngling auf Delphin (Tintenfass)		Venedig	1575	1902
158	M. V. 11	Kniender Triton, ins Horn blasend		Venedig	1575	1902
159	2654	Herkulesknabe mit Schlangen	Nachbildung n. d. Antike	Italien	1580	1902
160	M. V. 70	Segnender Christusknabe	Venez. Schule	Venedig	1. H. 16. Jhd.	1902
161	M. V. 100	Kniender Atlas (Tintenfass)	Riccio	Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1902
162	M. V. 106	Sitzender Jüngling		Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1902
163	2732	Cleopatra		Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1902

164	M. V. 67	Sitzender Herkules	Nachbildung n. d. Antike	Oberitalien	1. Viertel 16. Jhd.	1902
165	M. V. 13	Apostel Jakobus	Francavilla	Florenz	1. Viertel 17. Jhd.	1902
166	M. V. 3	Venus auf Delphin		Niederl.- Italienisch	2. Hälfte 16. Jhd.	1902
167	M. V. 52	Gigant und Venus (Tintenfass)		Venedig	3. Viertel 16. Jhd.	1902
168	M. V. 125	Türklopfer		Venedig	3. Viertel 16. Jhd.	1902
169	2594	Meleager	Giambologna	Florenz	4. Viertel 16. Jhd.	1902
170	M. V. 7	Die Astronomie	Giambologna	Florenz	4. Viertel 16. Jhd.	1902
171	M. V. 72	Venus nach dem Bade	Giambologna	Florenz	4. Viertel 16. Jhd.	1902
172	2733	Marsyas	Giambologna	Florenz	4. Viertel 16. Jhd.	1902
173	K. F. M. V. 38	Nessus und Deianira	Giambologna	Florenz	4. Viertel 16. Jhd.	1902
174	M. V. 94	Junger Bacchus	Cioli	Florenz	4. Viertel 16. Jhd.	1902
175	M. V. 123	Mörser		Italien	Anf. 16. Jhd.	1902
176	M. V. 124	Mörser		Italien	Ende 15./Anf. 16. Jhd.	1902
177	M.V. 98	Knabe mit Fuchsgans	Nachbildung n. d. Antike	Florenz	Mitte 15. Jhd.	1902
178	2389	Simsongruppe	Michelangelo Nachf.	Florenz/Rom	Mitte 16. Jhd.	1902
179	M. V. 108	Triton		Venedig	Mitte 16. Jhd.	1902
180	M. V. 107	Triton		Venedig	Mitte 16. Jhd.	1902
181	M. V. 33	Stier		Padua	um 1500	1902
182	2756	Neptun	Montorsoli	Florenz/Rom	1560	1903
183	2772	Bär (Tintenfass)		Padua	1. H. 16. Jhd.	1903
184	A. N. 377	Venus	Bellano Nachf.	Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1903
185	2793	Schlafende Nymphe	Riccio	Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1903
186	2796	Sitzender Merkur	Nachbildung n. d. Antike	Padua	Anfang 16. Jhd.	1903
187	2790	Marienbüste		Venedig	Ende 16. Jhd.	1903
188	2930	Flora/Abundantia	Donatello Nachf.	Florenz	Mitte 15. Jhd.	1903
189	2746	Büste eines Knaben	Ant. Rossellino	Florenz	Mitte 15. Jhd.	1903
190	5019	Knabe mit Füllhorn	Nachbildung n. d. Antike	Flandern	1520	1904
191	5053	Handglocke		Italien	1550	1904
192	5033	Christusbüste		Italien	1600	1904

193	5058	Handglocke	Berruguete	Florenz-Spanien	1. H. 16. Jhd.	1904
194	5022	Bildnis Marcus Junius Brutus		Italien	1. H. 16. Jhd.	1904
195	5014	Sitzendes Satyrweib mit Kind	Riccio	Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1904
196	5013	Triton und Nereide	Riccio	Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1904
197	2799	Kröte	Riccio	Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1904
198	5048	Türzieher	Riccio	Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1904
199	5051	Handglocke	Riccio Nachf.	Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1904
200	5036	Gefangener	Francavilla	Florenz	1. Viertel 17. Jhd.	1904
201	5037	Korsar	Tacca	Florenz	1. Viertel 17. Jhd.	1904
202	5038	Korsar	Tacca	Florenz	1. Viertel 17. Jhd.	1904
203	2767	Ruhender Herkules	Nachbildung n. d. Antike	Flandern	16. Jhd.	1904
204	5050	Handglocke		Italien	16. Jhd.	1904
205	5052	Handglocke		Italien	16. Jhd.	1904
206	5021	Männerkopf (Türgriff)		Venedig	16. Jhd.	1904
207	5047	Türzieher		Italien	17. Jhd.	1904
208	5049	Türzieher		Italien	17. Jhd.	1904
209	5023	Judith	Alessandro Vittoria	Venedig	2. H. 16. Jhd.	1904
210	5024	Venus mit Delphin	Alessandro Vittoria	Venedig	2. H. 16. Jhd.	1904
211	5025	Mars	Alessandro Vittoria	Venedig	2. H. 16. Jhd.	1904
212	5026	Herkules	Umkreis Vittoria	Venedig	2. H. 16. Jhd.	1904
213	5046	Türklopfer	A. Vittoria	Venedig	2. H. 16. Jhd.	1904
214	5020	Leuchterfigur		Niederl.-Italienisch	2. Hälfte 16. Jhd.	1904
215	5015	Wieherndes Pferd	Riccio Nachf.	Padua	2. Viertel 16. Jhd.	1904
216	5045	Türklopfer	G. A. Tavagni	Venedig	3. Viertel 16. Jhd.	1904
217	5432	Türklopferschild	G. A. Tavagni	Venedig	3. Viertel 16. Jhd.	1904
218	5044	Türklopfer		Venedig	3. Viertel 16. Jhd.	1904
219	K.F.M.V. 45	Christus an der Säule	Giambologna	Florenz	4. Viertel 16. Jhd.	1904
220	5029	Badende Venus	Giambologna	Florenz	4. Viertel 16. Jhd.	1904
222	;. F. M. V. 46	Badende Frau	Giambologna	Florenz	4. Viertel 16. Jhd.	1904
221	5028	Vogelsteller	Giambologna	Florenz	4. Viertel 16. Jhd.	1904
223	K. F. M. V. 47	Dudelsackpfeifer	Giambologna	Florenz	4. Viertel 16. Jhd.	1904
224	5030	Wanderer	Giambologna	Florenz	4. Viertel 16. Jhd.	1904

225	5032	Tarquinius u. Lukrezia	Giambologna	Florenz	4. Viertel 16. Jhd.	1904
226	2800	Apoll	Umkreis Vittoria	Venedig	4. Viertel 16. Jhd.	1904
227	5016	Schreitendes Pferd	Nachbildung n. d. Antike	Venedig	Anfang 16. Jhd.	1904
228	5039	Jupiter		Venedig	Anfang 17. Jhd.	1904
229	5040	Herkules		Venedig	Anfang 17. Jhd.	1904
230	5054	Mörser		Italien	Ende 15. Jhd.	1904
231	5027	Viktoria		Venedig	Ende 16. Jhd.	1904
232	5431	Diana		Venedig	Ende 16. Jhd.	1904
233	2798	Schächer am Kreuz	Michelangelo Nachf.	Florenz/Rom	Mitte 16. Jhd.	1904
234	5043	Türklopfer	J. Sansovino	Venedig	Mitte 16. Jhd.	1904
235	5035	Springendes Pferd		Florenz	um 1600	1904
236	K. F. M. V. 61	Löwe		Oberitalien	1550	1906
237	K. F. M.V. 86	Ziege		Oberitalien	1550	1906
238	K. F. M. V. 85	Büste e. Heiligen	Brunellesco Nachf.	Florenz	1. Viertel 15. Jhd.	1906
239	:F.M.V. 48	Junge Frau m. Dolch	Bellano Nachf.	Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1906
240	K. F. M. V. 65	Kleine Lampe	Riccio	Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1906
241	K.F.M.V. 87	Wolf		Padua	um 1500	1906
242	2938	Sitzender Putto	Nachbildung n. d. Antike	Padua	1520	1907
243	2936	Junger Dionysos	Nachbildung n. d. Antike	Italien	1520	1907
244	3041	Adam	Maffeo Olivieri	Venedig	1. Viertel 16. Jhd.	1907
245	3043	Herkules	Pollaiuolo	Florenz	letztes Viertel 15. Jhd.	1907
246	K. F. M. V. 93	Ziegenbock		Oberitalien	1550	1908
247	K. F. M. V. 94	Verwundeter	Francesca da Sant'Agata	Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1908
248	3146	Handglocke	Riccio	Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1908
249	3184	Dreiseitiges Tintenfass	Riccio	Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1908
250	3192	Springendes Pferd	Nachbildung n. d. Antike	Italien	18. Jhd.	1908
251	3107	Engelkopf		Italien	18. Jhd.	1908
252	K. F. M. V. 91	Flötenspielerin	Maffeo Olivieri	Venedig	2. Viertel 16. Jhd.	1908
253	3149	Mörser		Padua	Ende 15./Anf. 16. Jhd.	1908

254	K. F. M. V. 106	Tanzender Knabe	Nachbildung n. d. Antike	Padua	1500	1909
255	K.F.M.V. 110	Badende (Susanna?)		Niederl.- Italienisch	2. Hälfte 16. Jhd.	1909
256	K. F. M. V. 109	Madonna	Giambologna	Florenz	4. Viertel 16. Jhd.	1909
257	7107	Hofzwerg als Bacchus	Cioli	Florenz	3. Viertel 16. Jhd.	1911
258	7137	David	Pollaiuolo Nachf.	Florenz	1500	1912
259	7125	Madonna	Ercole Ferrata	Ferrara	17. Jhd.	1912
260	7149	Herkules	Bertoldo Nachfolge	Florenz	letztes Viertel 15. Jhd.	1912
261	7167	Heiliger	nach Ghiberti	Florenz	1425	1913
262	K.F.M.V.	Gefesselter Satyr	Riccio	Padua	1. Viertel 16. Jhd.	1913
263	7162	Bacchantin	Maffeo Olivieri	Venedig	1. Viertel 16. Jhd.	1913
264	7145	Marienbüste		Italien	17. Jhd.	1913
265	7168	Klagende Venus		Florenz	2. Hälfte 16. Jhd.	1913
266	7166	Junger Bacchus	Cioli	Florenz	4. Viertel 16. Jhd.	1913
267	3185	Dreiseitiges Tintenfass	Donatello Nachf.	Padua	3. Viertel 15. Jhd.	

1.3.2 Großplastiken

Erwerbungen Großplastiken der italienischen Renaissance ab 1875 nach Kat. Berlin 1913

Lfd. Nr.	Kat. Nr.	Inv. Nr.	Beschreibung	Erworben
82	241	101	Christus als Ecce Homo, Citali (?)	1875
83	319	28	Bildnis eines jungen Mannes, Cristoforo Solari	1875
84	406	306	Kniende weibliche Figur, lombardisch um 1520	1875
85	407	307	Kniende männliche Figur, lombardisch um 1520	1875
86	415	314	Bildnis Graf Guido Pepoli, Properzia de' Rossi (?)	1875
87	101	151	Knabe als Brunnenfigur, Andrea della Robbia	1876
88	234	173	Bildnis des Giovanni Ruccellai, florentinisch 1475-1510	1876
89	280	238	Bildnis eines bolognesischen Edelmannes, Francesco Francia	1876
90	50	73	Maria mit dem Kind im Arm, Michelozzo	1877
91	164	96	Bildnis des Niccolò Strozzi, Mino da Fiesole	1877
92	198	102	Bildnis des Filippo Strozzi, Benedetto da Maiano	1877
93	338	257	Maria mit dem Kind, Domenico Gagini	1877

94	339	260	Bildnis einer Prinzessin von Neapel, Francesco Laurana	1877
95	340	259	Porträtmaske einer jungen Frau, Francesco Laurana	1877
96	383	281	Bildnis des Kardinals Antonio del Monte, Sansovino	1877
97	389	293	Bildnis des Fürsten Cristoforo del Monte, römisch um 1568	1877
98	143	92	Madonna mit dem Girlandensockel, Antonio Rossellino	1878
99	16	128	Madonnentabernakel	1879
100	138	84	Büste eines Florentiners, Antonio Rossellino	1879
101	167	99	Allegorie des Glaubens, Mino da Fiesole	1879
102	179	122	Maria mit dem stehenden Kind, nach Verrocchio	1879
103	349	264	Der jugendliche Johannes d. T., Michelangelo	1879
104	15	127	Madonna auf dem Löwenstuhl	1880
105	24	198	Englischer Gruß: Engel, Ghiberti	1880
106	25	199	Englischer Gruß: Maria, Ghiberti	1880
107	45	67	Madonna mit dem Kind im Stühlchen, Donatello	1880
108	157	93	Maria mit dem Kind, Meister der Marmoradonnen	1880
109	176	114	Der jugendliche David, Andrea des Verrocchio	1880
110	186	121	Johannes der Täufer als Kind, Verrocchio-Werkstatt	1880
111	197	106	Sockel einer Kirchenfahne, Benedetto da Maiano	1880
112	46	58	Madonna mit fünf Engeln, Donatello	1881
113	170	100	Madonna mit Engeln, Mino da Fiesole	1881
114	392	285	Maria mit dem Kinde, Sansovino	1881
115	39	56	Madonna hinter der Rampe, Donatello	1882
116	62	65	Maria mit dem Kinde, florentinisch um 1450	1882
117	64	68	Maria mit dem Kinde, florentinisch um 1450	1882
118	91	140	Madonna del Sacco, Luca della Robbia	1882
119	136	80	Madonna auf dem Thron, nach Desiderio da Settignano	1882
120	175	113	Die hl. Maria Magdalena, Andrea del Verrocchio	1882
121	189	115	Liegender nackter Knabe, Verrocchio-Werkstatt	1882
122	190	116	Liegender nackter Knabe, Verrocchio-Werkstatt, Pendant zu Nr. 189	1882
123	194	125	Friesstück mit Kriegerkopf, Verrocchio-Werkstatt	1882
124	204	183	Die hl. Katharina von Siena, Benedetto da Maiano	1882
125	216	133	Engelskopf, florentinisch um 1470	1882
126	253	201	Madonna mit dem Vogel, Vecchietta (?)	1882
127	286	239	Thronende Madonna, Meister aus den Marken, um 1500	1882
128	333	1898	Der auferstehende Christus, lombardisch, Anfang 16. Jhd.	1882

129	353	273	Selbstbildnis Baccio Bandinellis	1882
130	378	317	Bildnis des Herzogs Francesco Maria I. von Urbino, Mittelitalienisch um 1525	1882
131	420	343	Maria mit dem segnenden Kind, florentinisch Anfang 17. Jhd.	1882
132	32	56	Madonna mit dem erschreckten Kind, Donatello	1883
133	79	139	Madonna Alessandri, Luca della Robbia	1883
134	92	145	Pietà, Luca della Robbia	1883
135	151	83	Madonna mit dem Lamm, Antonio Rossellino	1883
136	158	94	Madonna im Engelkranz, Meister der Marmoradonnen	1883
137	205	788	Maria, von Engeln emporgetragen, Benedetto da Maiano	1883
138	250	200	Männerbildnis, sienesisch 1460-1470	1883
139	327	246	Begegnung der Heiligen Franziskus und Dominikus, lombardisch um 1500	1883
140	385	280	Bildnis der Teodorina Cibo, Sansovino	1883
141	4	135	Tabernakelaufsatz, florentinisch 1400-1430	1884
142	22	130	Madonnentabernakel	1884
143	52	75	Madonna mit Engeln, Agostino di Duccio	1884
144	209	2178	Madonnentabernakel, Benedetto da Maiano	1884
145	266	204	Dornauszieher, nach Bellano	1884
146	292	220	Zwei schwebende Engel, Antonio Rizzo (?)	1884
147	373	292	Brunnenaufsatz, Stoldo Lorenzi	1884
148	29	53	Kreuzigung Christi, Donatello	1885
149	33	63	Madonna mit dem stehenden Kind, Donatello	1885
150	80	141	Madonna mit zwei Engeln, Luca della Robbia	1885
151	86	146	Madonna mit dem spielenden Kind, Luca della Robbia	1885
152	98	147	Maria mit dem Kind und Heiligen, Andrea della Robbia	1885
153	166	98	Madonna im Rund, Mino da Fiesole	1885
154	173	112	Schlafender Jüngling, Andrea del Verrocchio	1885
155	237	184	Bildnis eines Mönchs, florentinisch 1475-1510	1885
156	275	203	Maria verehrt das Kind, Domenico de Paris	1885
157	30	51	Madonna Peruzzi, Donatello	1886
158	149	90	Maria mit dem nackten Kind, Antonio Rossellino	1886
159	6	131	Maria mit dem Kinde, florentinisch um 1420	1887
160	14	46	Heiliger Bischof	1887
161	19	138	Madonna mit gotischem Laubwerk	1887
162	48	60	Heilige Familie, Donatello	1887
163	49	61	Heilige Familie, Donatello	1887
164	51	74	Madonna im Rund, Michelozzo	1887

165	112	160	Beweinung Christi, Giovanni della Robbia	1887
166	125	78	Bildnis einer Prinzession von Urbino, Desiderio da Settignano	1887
167	141	81	Anbetung des Kindes, Antonio Rossellino	1887
168	200	104	Maria mit dem Kinde, Benedetto da Maiano	1887
169	207	110	Maria mit dem Kinde, Benedetto da Maiano	1887
170	223	187	Kniender Engel, florentinisch um 1470	1887
171	224	187	Kniender Engel, florentinisch um 1470	1887
172	290	224	Madonna mit musizierenden Engeln, venezianisch um 1475	1887
173	314	249	Beweinung Christi, lombardisch, um 1475	1887
174	317	262	Allegorie des Glauben, Giovanni da Bissone	1887
175	322	250	Der heilige Hieronymus, lombarisch um 1500	1887
176	1	47	Maria mit dem Kind, florentinisch um 1450	1888
177	9	134	Maria mit dem Kinde, Nachfolge Niccolo d'Arezzo	1888
178	17	129	Madonnentabernakel	1888
179	20	1562	Maria mit dem schlafenden Kind	1888
180	21	132	Maria mit dem Kinde	1888
181	38	54	Madonna mit vier Cherubim, Donatello	1888
182	63	69	Maria mit dem Kinde, florentinisch um 1450	1888
183	68	143	Maria mit dem Kind im Arm, Luca della Robbia	1888
184	87	144	Madonna mit zwei Cherubim, Luca della Robbia	1888
185	100	149	Mariä Verkündigung, Andrea della Robbia	1888
186	130	76	Maria, das nackte Kind an sich drückend (Turiner Madonna), Desiderio da Settignano	1888
187	154	107	Maria mit dem Kind, Antonio Rossellino	1888
188	172	117	Grablegung Christi, Andrea del Verrocchio	1888
189	184	190	Bildnis des Giuliano de'Medici, nach Verrocchio	1888
190	218	137	Betende Maria, florentinisch um 1470	1888
191	251	202	Madonna in der Nische, sienesisch um 1460-1470	1888
192	394	287	Maria mit dem Kinde, Sansovino	1888
193	5	5547	Maria mit dem Kinde	1889
194	8	1566	Maria mit dem Kinde, Nachfolge Niccolo d'Arezzo	1889
195	12	1567	Madonna mit engeln	1889
196	43	1571	Maria mit dem Kinde, Donatello	1889
197	73	1587	Madonna auf dem Rasen, Luca della Robbia	1889
198	84	1576	Maria mit dem Kind, Luca della Robbia	1889
199	124	1557	Büste einer jungen Frau, Desiderio da Settignano	1889

200	140	1575	Büste der Hl. Elisabeth, Antonio Rossellino	1889
201	148	1561	Madonna in den Wolken, Antonio Rossellino	1889
202	150	1579	Maria mit dem zu ihr aufblickenden Kind, Antonio Rossellino	1889
203	191	1582	Der heilige Jakobus, Verrocchio-Werkstatt	1889
204	195	1574	Bacchische Darstellung, florentinisch um 1475	1889
205	206	111	Kreuzigung Christi, Benedetto da Maiano	1889
206	208	1581	Madonna mit dem Johannesknaben, Benedetto da Maiano	1889
207	210	1941	Maria mit dem lachenden Kind, Meister der unartigen Kinder	1889
208	211	1583	Maria mit dem Buch, Meister der unartigen Kinder	1889
209	213	1585	Streitende Kinder, Meister der unartigen Kinder	1889
210	214	1584	Johannes der Täufer als Kind, Meister der unartigen Kinder	1889
211	261	1572	Madonna mit zwei Engeln, Bartolommeo Bellano	1889
212	263	1570	Madonna mit dem Reif, Bartolommeo Bellano	1889
213	264	1569	Madonna mit dem niederblickenden Kinde, Bartolommeo Bellano	1889
214	278	1573	Madonna mit Cherubim, ferraresisch, Ende 15. Jhd.	1889
215	432	1795	Tritonengruppe, Bernini	1889
216	11	1746	Maria das Kind anbetend, florentinisch 1430-1450	1890
217	23	1761	Madonnenaltärchen, Umkreis Ghiberti	1890
218	35	1716	Madonna mit der Rose, Donatello	1890
219	67	1568	Madonna mit dem Apfel, florentinisch um 1460	1890
220	77	1721	Maria mit dem nackten stehenden Kind, Luca della Robbia	1890
221	82	1724	Maria mit dem strampelnden Kind, Luca della Robbia	1890
222	93	1722	Madonna auf der Mondsichel (Madonna Corsini), Luca della Robbia	1890
223	94	1725	Pietà, Luca della Robbia	1890
224	126	1773	Büste eines jungen Mädchens, Desiderio da Settignano	1890
225	127	1726	Segnender Christusknabe, Desiderio da Settignano	1890
226	137	1709	Maria mit dem Kind auf dem Schoß, Antonio Rossellino	1890
227	152	1718	Madonna vor der Girlande, Antonio Rossellino	1890
228	156	1717	Madonna mit den Kandelabern, Meister der Marmormadonnen	1890
229	161	1720	Maria mit dem Kind, florentinisch um 1460	1890
230	212	5558	Caritas, Meister der unartigen Kinder	1890
231	215	1728	Maria mit dem Kind, florentinisch um 1470	1890
232	219	1760	Die heilige Dorothea, florentinisch um 1470	1890
233	228	1711	Kruzifix, florentinisch 1475-1500	1890
234	246	1744	Maria mit dem Kinde, sienesisch um 1460	1890

235	252	1731	Halbfigur Maria (von einer Verkündigung), sienesisch um 1475	1890
236	277	1733	Pietà, ferraresisch, Ende 15. Jhd.	1890
237	416	1784	Ecce homo, umbrisch um 1500	1890
238	444	1720	Der heilige Barnabas, italienisch Ende 17. Jhd.	1890
239	445	5550	Vulkan, italienisch Ende 17. Jhd.	1890
240	10	1991	Maria mit dem Kinde, Nachfolge Niccolo d'Arezzo	1891
241	28	1793	Büste Johannes d. Täufers, Donatello	1891
242	65	1990	Madonna in der Nische, florentinisch um 1450	1891
243	78	1794	Maria mit dem nackten Kind im Arme, Luca della Robbia	1891
244	102	1891	Knabe mit Hunden, Andrea della Robbia	1891
245	248	1797	Bildnis einer jungen Frau, sienesisch um 1460	1891
246	262	1992	Maria mit dem sitzenden Kind, Bartolommeo Bellano	1891
247	285	1892	Männerbildnis, Niccolò dell'Arca	1891
248	294	1791	Madonna mit Heiligen, venezianisch nach 1500	1891
249	352	2638	Heilige Familie, nach Michelangelo	1891
250	7	1904	Maria mit dem Kinde, Umkreis Bicci di Lorenzo	1892
251	27	1979	Geißelung Christi, Donatello	1892
252	53	1901	Der hl. Hieronymus, Agostino di Duccio	1892
253	260	1961	Das Haupt Johannes des Täufers, Francesco da Verona	1892
254	308	1956	Der heilige Sebastian, venezianisch Ende 15. Jhd.	1892
255	312	1902	Zwei singende Engel, lombardisch, um 1430-1440	1892
256	336	2005	Madonna in den Wolken, Bambaia	1892
257	364	1964	Venus und Amor, florentinisch, um 1570	1892
258	368	1957	Sieg der Tugend, Giambologna	1892
259	2	2177	Madonnenaltärchen, um 1400	1893
260	26	2016	Maria mit dem Kinde, Donatello	1893
261	58	2012	Maria, das Kind verehrend, florentinisch um 1450	1893
262	59	2008	Madonna in der Nische, florentinisch um 1450	1893
263	60	2176	Maria mit dem Kinde, florentinisch um 1450	1893
264	71	2180	Madonna Frescobaldi, Luca della Robbia	1893
265	129	2015	Madonna mit dem stehenden Kind, Desiderio da Settignano	1893
266	178	2009	Schlafender nackter Knabe, nach Verrocchio	1893
267	188	2014	Idealbildnis eines Feldherrn, Verrocchio-Werkstatt	1893
268	272	2013	Maria mit dem Kind, paduanisch um 1500	1893
269	381	2034	Büste einer Marchesa Ginori, florentinisch Ende 16. Jhd.	1893
270	386	2164	Darstellung Christi, Umkreis Sansovino	1893

271	410	2010	Christus im Tempel, lombardisch, 3. Viertel 16. Jhd.	1893
272	418	2154	Bacchant, Giovanni Bernardi Umkreis	1893
273	36	KFMV	Madonna mit der Girlande, Donatello	1894
274	69	2332	Maria, das stehende Kind an sich schmiedend, Luca della Robbia	1894
275	75	2183	Brustbild eines Jünglings, Luca della Robbia	1894
276	96	2181	Madonnenrelief, Andrea della Robbia	1894
277	163	2186	Bildnis des Alexo di Luca, Mino da Fiesole	1894
278	313	2221	Madonna mit Engeln, lombardisch, um 1430-1440	1894
279	380	2191	Die heilige Familie, florentinisch 2. Hälfte 16. Jhd.	1894
280	433	2192	Strahlenglorie mit Engeln, Bernini	1894
281	85	142	Madonna mit dem erschreckten Kind, Luca della Robbia	1895
282	397	2274	Maria mit dem Kinde und dem Johannisknaben, Umkreis Sansovino	1895
283	70	KFMV	Madonna mit dem Apfel, Luca della Robbia	1896
284	90	2303	Madonna mit anbetenden Engeln, Luca della Robbia	1896
285	146	2281	Madonna mit zwei anbetenden Engeln, Antonio Rossellino	1896
286	185	KFMV	Zwei Engel mit Christus-Monogramm, Ferrucci	1896
287	225	2283	Stehender Knabe, florentinisch um 1470	1896
288	279	KFMV	Bildnis des Nicola Sanuti, Sperandio	1896
289	370	2284	Ferdinand I., Giambologna	1896
290	372	2285	Neptun und Triton, Giambologna	1896
291	431	2326	Grablegung Christi, Maderno	1896
292	47	2387	Heilige Familie, Donatello	1897
293	89	2414	Madonna mit anbetenden Engeln, Luca della Robbia	1897
294	284	KFMV	Der heilige Bernhardin, Niccolò dell'Arca	1897
295	414	2382	Adam und Eva, oberitalienisch um 1550	1897
296	61	2384	Madonna mit Engeln, florentinisch um 1450	1898
297	196	2383	Lünette mit zwei Putten und einem Wappen, Benedetto da Maiano	1898
298	240	2388	Tabernakel mit dem Tod Mariä, Matteo Civitali	1898
299	350	2407	Apollo, Michelangelo	1898
300	42	2431	Sitzende Maria mit dem Kind im Arm, Donatello	1899
301	56	2417	Madonna in der Nische, Francesco Guardi	1899
302	187	2433	Putto als Wappenhalter, Verrocchio-Werkstatt	1899
303	259	KFMV	Reiterfigur eines Kardinals, veronesisch um 1450	1899
304	271	2439	Pietà, Giovanni Minelli	1899
305	282	2432	Madonna mit dem Buch, Francesco Francia	1899

306	323	2468	Madonna mit dem Rankenornament, lombardisch um 1500	1899
307	360	2434	Zwerg Cosimo I., Cioli	1899
308	412	2435	Skizze zur Madonna di Piazza, Begarelli	1899
309	37	KFMV 24	Stehende Madonna mit dem Kind im Arme, Donatello	1900
310	83	2571	Madonna auf einem Kleeblattsockel, Luca della Robbia	1900
311	139	2579	Büste des Christusknaben, Antonio Rossellino	1900
312	337	2577	Heilige Anna selbdritt, Bambaia	1900
313	443	5989	Zwei Amoretten auf einem Hippokampen, italienisch 17. Jhd.	1900
314	44	2634	Madonna in gotischer Umrahmung, Donatello	1901
315	132	2627	Madonna auf der Steinbank, Desiderio da Settignano	1901
316	274	2646	Thronende Madonna, Ferrara um 1430	1901
317	288	2596	Der Leichnam Christi, von zwei Engeln betrauert, Venezianisch 1450	1901
318	361	2613	Die drei Kardinaltugenden, Danti	1901
319	362	2614	Allegorie der Unzucht, Danti	1901
320	363	2615	Allegorie der Völlerei, Danti	1901
321	366	2612	Herkules und Kakus, Giambologna	1901
322	393	2611	Johannes der Evangelist, Sansovino	1901
323	396	2616	Maria mit dem Kinde und Engeln, Sansovino	1901
324	409	2584	Kniende Maria, italienisch um 1540	1901
325	426	7142	Christus und die Schriftgelehrten, Bologna um 1730	1901
326	427	7143	Geißelung Christi, Bologna um 1730	1901
327	428	7144	Kreuztragung, Bologna um 1730	1901
328	13	2711	Justitia (?)	1902
329	114	2723	Pietà, Giovanni della Robbia	1902
330	131	2945	Maria mit dem nackten Kind auf dem Schoß, Desiderio da Settignano	1902
331	180	2941	Bildnis eines jungen Mädchens, nach Verrocchio	1902
332	226	2659	Knabe mit jungem Bär, florentinisch 1475-1500	1902
333	239	2724	Männliches Bildnis, florentinisch 1475-1510	1902
334	320	2956	Madonna mit dem Johannesknaben und einem Engel, Cristoforo Solari	1902
335	417	2702	Calydonische Eberjagd Meleagers, Bernardi	1902
336	3	2794	König David, florentinisch um 1450	1903
337	222	2333	Idealbildnis eines Fürsten, florentinisch um 1470	1903
338	245	2736	Maria mit dem Kinde, Giovanni Turini (?)	1903
339	257	2795	Kreuzigung Christi, nach Bartolomeo Landi	1903
340	276	2968	Die heilige Dreieinigkeit, ferraresisch, Ende 15. Jhd.	1903
341	324	2738	Madonna mit dem Apfel, lombardisch um 1500	1903

342	334	2750	Bildnis des Acellino Salvaio, Tamagnini	1903
343	434	2765	Bildnis Laudivio Zacchia, Algardi	1903
344	99	4997	Madonna mit vier Engeln, Andrea della Robbia	1904
345	103	4998	Anbetung des Kindes, Umkreis Andrea della Robbia	1904
346	104	4999	Der Hl. Gregor, Umkreis Andrea della Robbia	1904
347	105	5000	Der Hl. Antonius, Umkreis Andrea della Robbia	1904
349	115	2850	Die hl. Verdiana zwischen Schlangen, Giovanni della Robbia	1904
350	134	5005	Bildnis einer jungen Frau, nach Desiderio	1904
351	145	2846	Madonna mit drei Cherubim, Antonio Rossellino	1904
352	155	5003	Maria mit dem Kind, Meister Andrea	1904
353	168	5006	Segnender Christusknabe, Mino da Fiesole	1904
354	193	5031	Kniender Engel, Verrocchio-Werkstatt	1904
355	201	1712	Maria mit dem schlafenden Kinde, Benedetto da Maiano	1904
356	203	4956	Bildnis des Raffaello Riario, Benedetto da Maiano	1904
357	220	5001	Die heilige Katharina, florentinisch um 1470	1904
358	221	2541	Der heilige Laurentius, florentinisch um 1470	1904
359	227	5011	David als Sieger, florentinisch 1475-1500	1904
360	281	5010	Bildnisbüste eines Knaben, Francesco Francia	1904
361	311	2928	Johannes der Evangelist, venezianisch Ende 15. Jhd.	1904
362	318	5008	Darstellung im Tempel, lombardisch Ende 15. Jhd.	1904
363	329	KFMV	Christuskopf, lombardisch um 1500	1904
364	330	KFMV	Christusstatuette, lombardisch um 1500	1904
365	331	5007	Verkündigung Mariä, lombardisch um 1500	1904
366	355	5466	Johanna von Österreich, Domenico Poggini	1904
367	356	5415	Bildnis einer jungen Frau, Florentiner Meister, 1. H. 16. Jhd.	1904
368	388	5004	Lachender Narr, italienisch, 1. Hälfte 16. Jhd.	1904
369	408	5012	Verkündigungengel, oberitalienisch um 1525	1904

370	421	5419	David, florentinisch Anfang 17. Jhd.	1904
371	422	5418	Die heilige Martha	1904
372	423	5417	Junge Märtyrerin	1904
373	439	2933	Papst Clemens XII, römisch um 1740	1904
374	442	5466	Brustbild einer Dame, italienisch, 1. H. 17. Jhd.	1904
375	74	2967	Madonna mit den anbetenden Engeln, Luca della Robbia	1905
376	76	KFMV	Maria mit dem Kind in den Armen, Luca della Robbia	1905
377	81	2979	Madonna von Cherubim getragen, Luca della Robbia	1905
378	135	2935	Sibylle, nach Desiderio da Settignano	1905
379	446	2854	Anbetender Engel, neapolitanisch (?) 18. Jhd.	1905
380	55	2985	Maria mit dem Kinde, Agostino di Duccio	1906
381	242	3014	Maria mit dem Kinde, acopo della Quercia	1906
382	273	2747	Der heilige Sebastian, Francesco da Sant'Agata	1906
383	332	3012	Beweinung Christi, lombardisch, Anfag 16. Jhd.	1906
384	365	3033	Maria mit dem Kind, Giovanni Bandini	1906
385	41	KFMV	Madonna mit fünf Engeln, Donatello	1907
386	160	3099	Maria mit dem Kind, florentinisch um 1460	1907
387	231	3037	Kruzifix, florentinisch 1475-1500	1907
388	267	3088	Madonna mit dem Kind im Arm, Giovanni da Pisa	1907
389	371	3034	Christus am Marterpfahl, Giambologna	1907
390	429	3042	Anbetung der Hirten, Torretti	1907
391	230	3108	Kruzifix, florentinisch 1475-1500	1908
392	249	KFMV	Maria mit dem Kind, sienesisch 1460-1470	1908
393	341	KFMV	Der Heilige Petrus, Isai dai Pisa	1908
394	342	KFMV	Der Heilige Paulus, Isai da Pisa	1908
395	376	5540	Modell eines gefesselten Sklaven, Pietro Tacca	1908
396	153	5884	Madonna vor der Girlande, Antonio Rossellino	1909
397	258	5973	Kalvarienberg, nach Bartolomeo Landi	1909
398	367	5563	Herkules als Besieger der Hydra, Giambologna	1909
399	405	5951	Florabüste, Leonardo-Werkstatt	1909
400	18	2637	Maria mit dem Kinde	1910
401	144	7003	Anbetung des Kindes, Antonio Rossellino	1910
402	419	5976	Ein Bischof verleiht einem Frauenorden die Ordensregel, neapolitanisch um 1525	1910
403	437	7001	Porträt des Louis Phélypeaux, Guidi	1910
404	66	7138	Bacchische Szene, florentinisch um 1460	1911
405	325	7141	Madonna mit dem trinkenden Kind, lombardisch um 1500	1911
406	328	7106	Christus als Gekreuzigter, lombardisch um 1500	1911

407	424	6000	Betender Mönch, Amantini	1911
408	425	5991	Madonna auf der Mondsichel, Amantini	1911
409	447	7109	Bildnis einer Römerin, römisch (?) 2. H. 18. Jhd.	1911
410	40	KFMV	Maria mit dem Kind und dem Johannesknaben, Donatello	1912
411	133	KFMV	Mädchenbildnis, Desiderio da Settignano	1912
412	159	7122	Maria mit dem stehenden Kind, Meister der Marmoradonnen	1912
413	171	7134	Madonna mit dem Blumenkorb, nach Mino	1912
414	243	7133	Maria mit dem Kinde, Jacopo della Quercia	1912
415	244	7129	Geburt Johannes d. T., Turino di Sano	1912
416	254	7121	Madonna mit dem Vogel, Vecchietta (?)	1912
417	255	KFMV	Maria mit dem segnenden Kind, Francesco di Giorgio	1912
418	256	7132	Maria mit dem Kind, nach Bartolomeo Landi	1912
419	270	KFMV	Madonna mit dem niederschauenden Kind, Giovanni Minelli	1912
420	283	7136	Maria mit dem schlafenden Kind, Niccolò dell'Arca	1912
421	293	7123	Der Heilige Hieronymus, venezianisch um 1490-1500	1912
422	435	3110	Maria mit dem Kind, Ferrata	1912
423	229	7139	Kruzifix, florentinisch 1475-1500	1913
424	430	7160	Madonna in Wolken, Marchiori	1913
425	291	231	Tobias mit dem Engel, venezianisch um 1475	Kunstkammer
426	72	2939	Madonna auf dem Rasen, Luca della Robbia	
427	88	2957	Madonna mit Engelreigen, Luca della Robbia	
428	95	5002	Madonna vor dem Baldachin, della Robbia Umkreis	
429	147	2960	Madonna mit den anbetenden Engeln, Antonio Rossellino	
430	169	2959	Knabenkopf, Mino da Fiesole	
431	177	2954	Johannes der Täufer, nach Verrocchio	
432	202	4995	Maria mit dem Kind, Benedetto da Maiano	
433	247	2942	Maria mit dem neugierigen Kind, sienesisch um 1460	
434	268	2949	Madonna in der Nische, Giovanni da Pisa	
435	269	2948	Die heilige Katharina, Giovanni de' Bardi	
436	303	2943	Engelstatue, Umkreis Tullio Lombardi	
437	306	2944	Cherubim zwischen Wolken, Meister von S. Trovaso	
438	335	2958	Bildnis einer älteren Frau, Tamagnini	
439	343	255	Zwei Engel mit dem Roverewappen, Isai da Pisa	
440	346	2951	Angelnder Knabe, Pasquale da Caravaggio	
441	347	2952	Musizierender Knabe auf einem Delphin, Pasquale da Caravaggio	

442	375	7001	Christuskopf, Francavilla	
443	382	275	Christuskopf, florentinisch um 1600	
444	387	IMV 128	Hermes des Belvedere, Italienisch nach 1543	
445	395	3035	Maria mit dem Kinde, Sansovino	
446	398	5009	Maria mit dem Kinde, Umkreis Sansovino, um 1560	
447	404	2961	Toter Christus, nach Girolamo Campagna	

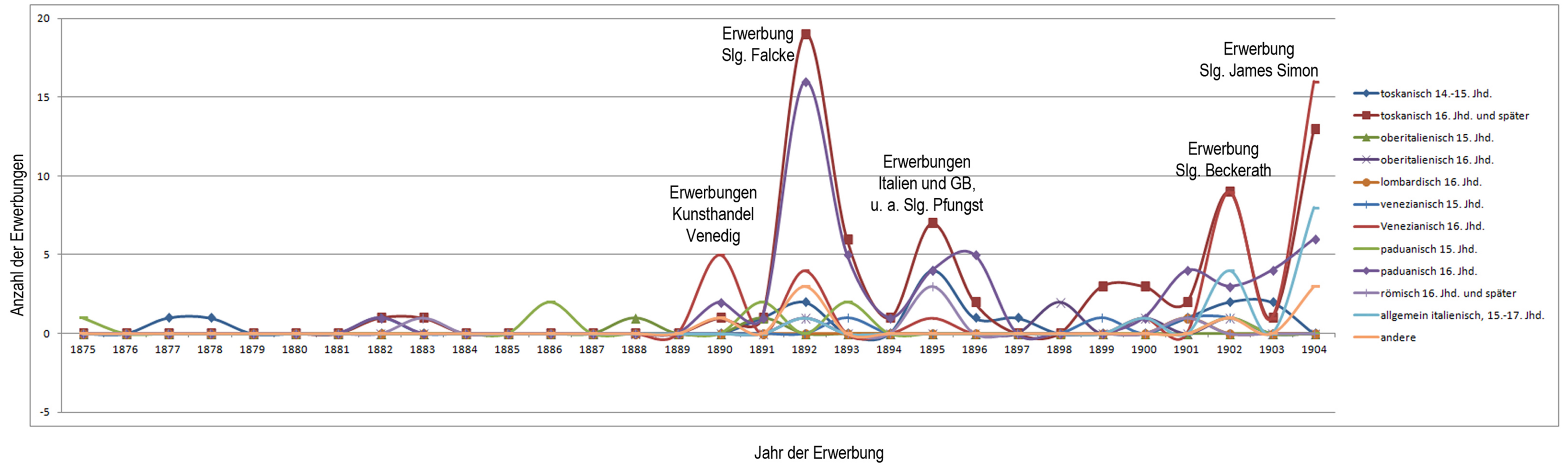
**1.3.3 Erwerbungen Skulpturensammlung
nach Gattungen von 1875 bis 1888**

Jahr	Großplastik	Kleinplastik	Plaketten
1875	5	1	0
1876	3	1	0
1877	1	8	0
1878	1	1	0
1879	5	0	0
1880	8	0	177
1881	3	0	1
1882	17	3	5
1883	9	2	4
1884	7	0	16
1885	9	0	16
1886	2	2	24
1887	17	0	75
1888	17	1	12
Gesamt	104	19	330

**1.3.4 Erwerbungen Skulpturensammlung
nach Gattungen von 1889 bis 1904**

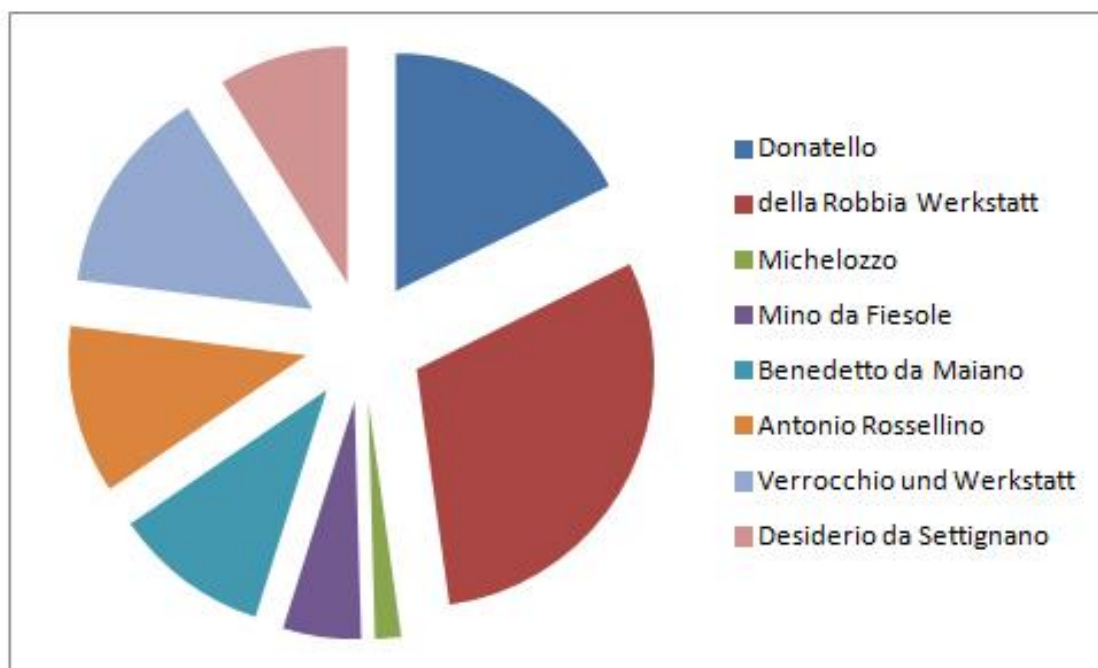
Jahr	Großplastik	Kleinplastik
1889	23	0
1890	24	10
1891	10	6
1892	9	47
1893	14	14
1894	8	2
1895	2	19
1896	9	8
1897	4	1
1898	4	2
1899	9	4
1900	5	7
1901	14	10
1902	8	31
1903	8	8
1904	30	46
Gesamt	181	215

1.3.5 Diagramm Erwerbungen Bronzestatuetten von 1875 bis 1904



1.3.7 Erwerbungen Großplastik Künstler

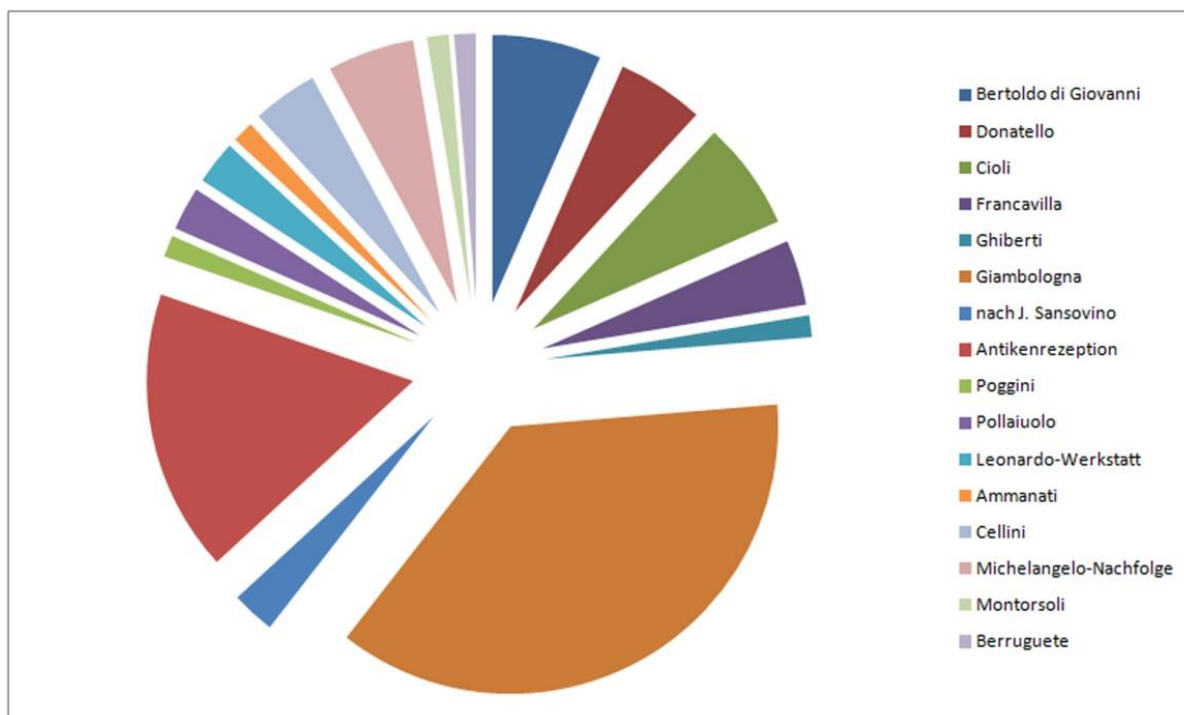
Donatello und Werkstatt	20
della Robbia Werkstatt	34
Michelozzo	2
Mino da Fiesole	6
Benedetto da Maiano	12
Antonio Rossellino	13
Verrocchio und Werkstatt	16
Desiderio da Settignano	10



1.3.8 Anzahl/ Zuschreibung bei den Erwerbungen der Bronzestatuetten

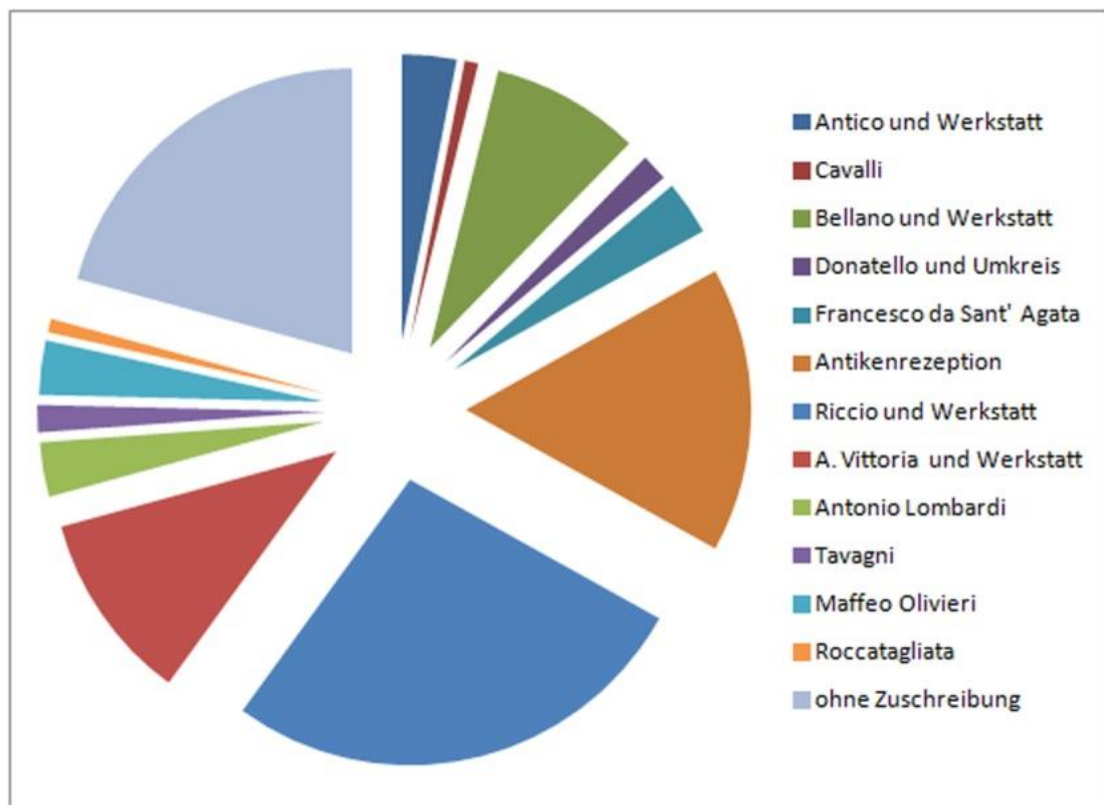
1.3.9 Florenz und Toskana 15./16. Jahrhundert

Bertoldo di Giovanni	5
Donatello	4
Cioli	5
Francavilla	3
Ghiberti	1
Giambologna	28
nach J. Sansovino	2
Antikenrezeption	13
Poggini	1
Pollaiuolo	2
Leonardo-Werkstatt	2
Ammanati	1
Cellini	3
Michelangelo-Nachfolge	4
Montorsoli	1
Berruguete	1



1.3.10 Oberitalien mit Padua und Venedig, 15./16. Jahrhundert

Antico und Werkstatt	4
Cavalli	1
Bellano und Werkstatt	11
Donatello und Umkreis	2
Francesco da Sant' Agata	4
Antikenrezeption	21
Riccio und Werkstatt	35
A. Vittoria und Werkstatt	14
Antonio Lombardi	4
Tavagni	2
Maffeo Olivieri	4
Roccatagliata	1
ohne Zuschreibung	27



1.4 Die Erwerbung des »Schreienden Reiters«

Wilhelm von Bode schreibt in seiner Autobiographie »Mein Leben«:

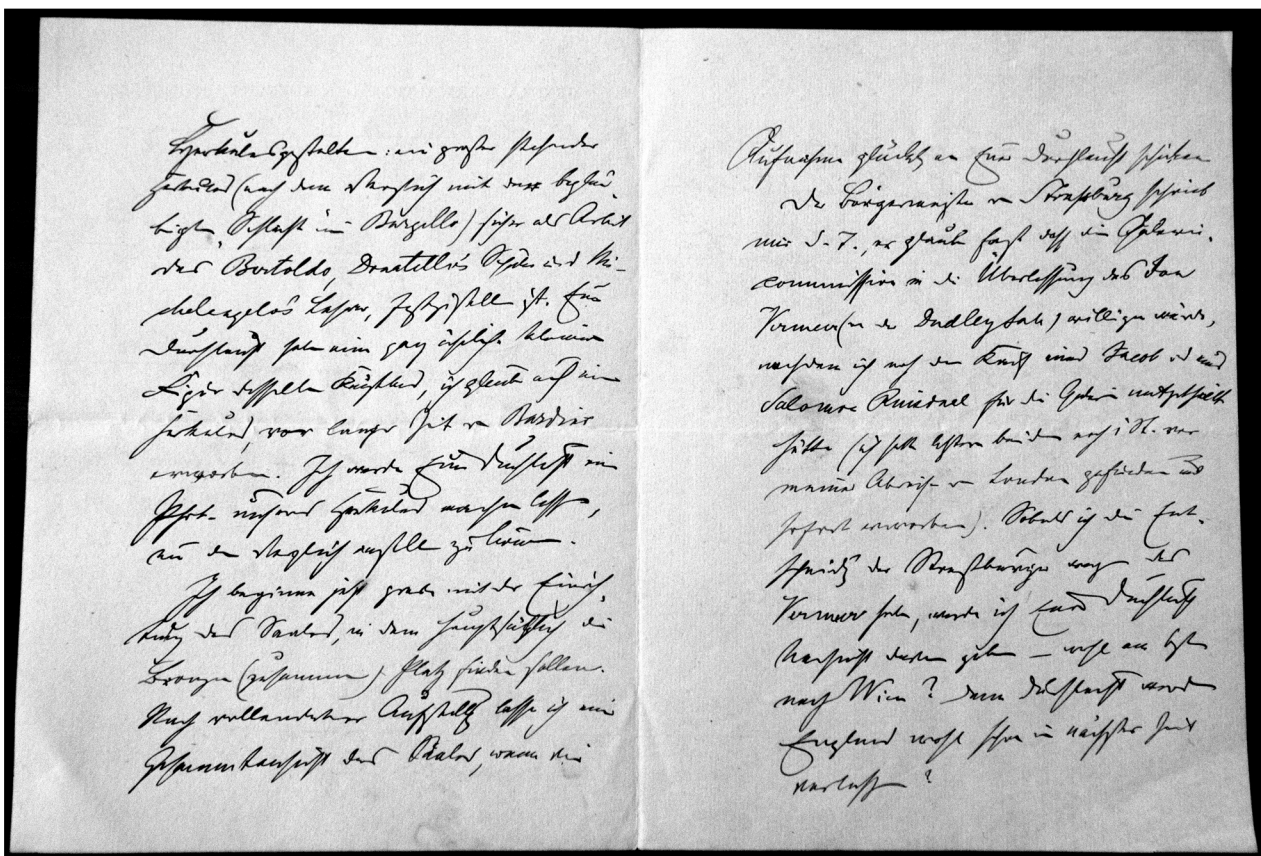
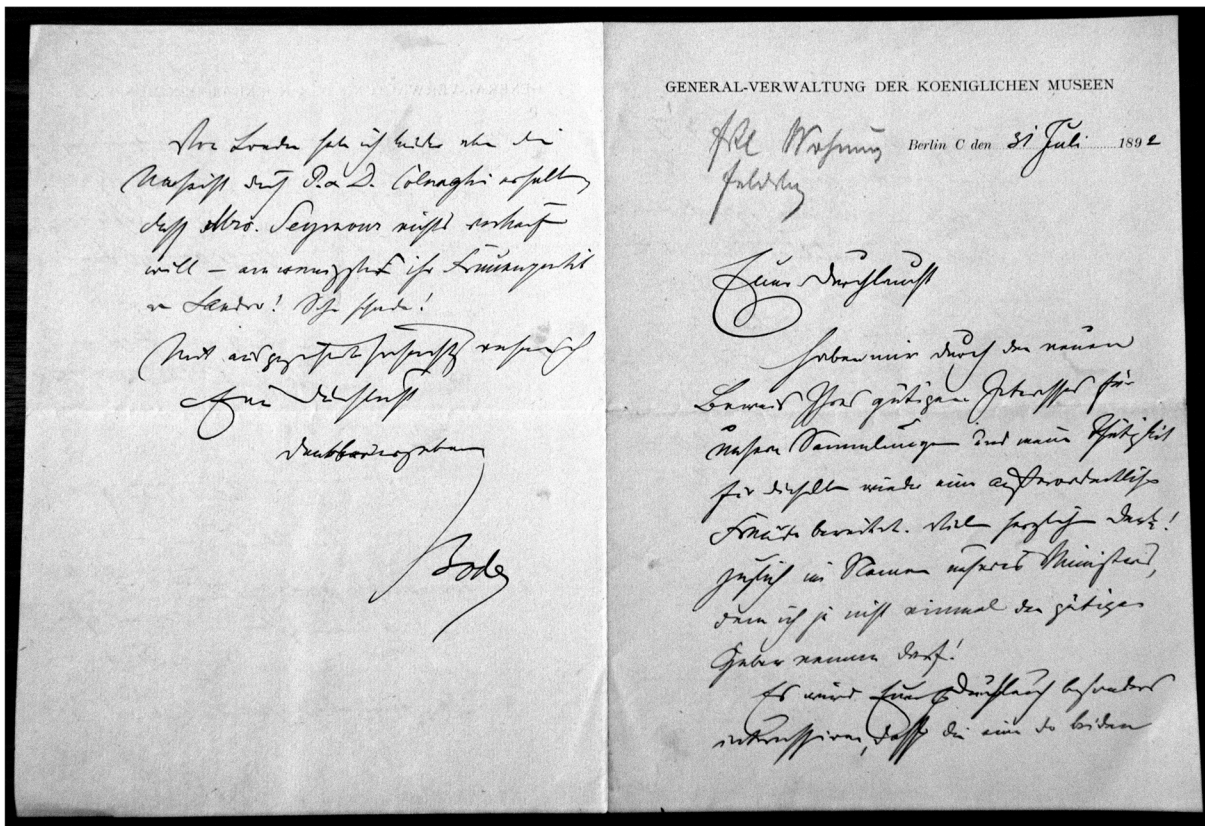
»Gleich bei meinem ersten Aufenthalt in Italien hatte ich für die Plastik der Renaissance und Protorenaissance eine besondere Vorliebe gefaßt. Die Vorarbeiten behufs Abformung der Meisterwerke der Plastik dieser Zeit wie die Durcharbeitung des ›Cicerone‹ für die 3. Auflage hatten mich zu gründlicheren Studien nach derselben Richtung geführt und meine Begeisterung für diese Kunst noch gesteigert. Je mehr ich mich dann im Kunsthandel umsah, um so mehr überzeugte ich mich, daß von den Bildwerken dieser Zeit noch eine nicht unbeträchtliche Zahl im Privatbesitz war, und daß sie, da sie damals noch wenig gesucht waren, Preise erreichten, die gelegentlich nicht viel höher waren als die Formen, die ich danach herstellen lassen musste. Ich richtete daher auf die Erwerbung solcher Originale mein besonderes Augenmerk und hielt mich dazu voll berechtigt, da mir ja, neben den Gemälde, zugleich die Sorge für die Plastik der christlichen Epoche übertragen war.

Ich sollte zunächst wenig Glück damit haben. In Siena und Florenz hatte ich ein paar bemalte Stucchi erworben, deren Aufnahme in unsere Sammlungen Graf Usedom aber kurzweg verweigerte. Die Stucchi seien Abgüsse, gehörten also nicht unter die Originale, und da sie bemalt seien, dürften sie auch nicht in Abgußsammlung aufgenommen werden, so lautete sein Ukas. Ähnlich erging es mir mit den ersten Kleinbronzen, die ich von dieser Reise mitbrachte. Das seien Spielereien für die Wohnungen jüdischer Liebhaber meinte er. Nur ein Exemplar des Reiters von Riccio fand Gnade vor seinen Augen, weil es schon eine gewisse Größe hatte.«¹

¹ Bode 1997, S. 96–97.

2 Wilhelm von Bode an Fürst Johann II. von und zu Liechtenstein²

2.1. Berlin, 31.7.1892, 4 Seiten



© Caroline Gabbert

² Bode Briefe Liechtenstein: Liechtenstein Museum Wien K.329, Bode Briefe und Typoskripte 1889–1911.

S. 01

Euer Durchlaucht

haben mir durch den neuen?

Beweis Ihres gütigen Interesses für unsere Sammlungen und meine Thätigkeit für dieselben wieder eine außerordentliche Freude bereitet. Vielen herzlichen Dank!

Zugleich im Namen unseres Ministers, dem ich ja nicht einmal den gütigen Geber nennen darf!

Es wird Euer Durchlaucht besonders interessieren, dass die eine der beiden

S. 02

Herkulesgestalten: ein großer stehender Herkules (nach dem Vergleich mit der beglaubigten ‚Schlacht‘ im Bargello) früher als Arbeit des Bertoldo, Donatellos Schüler und Michelangelos lehrer, festzuhalten [?] ist. Euer Durchlaucht haben eine ganz ähnliche kleine Figur desselben Künstlers, ich glaube auch eines Herkules vor langer Zeit von Bardini erworben. Ich werde Euer Durchlaucht eine Phot.[ographie] Unseres Herkules machen lassen, um den Vergleich anstellen zu können.

Ich beginne jetzt gerade mit der Einrichtung des Saales, in dem hauptsächlich die Bronzen (zusammen) Platz finden sollen. Nach vollendeter Aufstellung lasse ich vom Gesamtansicht des Saales, wenn mir

S. 03

Aufnahmen glücken, an Euer Durchlaucht schicken.
 Der Bürgermeister von Straßburg schrieb [?]
 mir 5. 7, [?] er glaube fest dass die Galerie-
 Kommission in die Überlassung des Jan
 Vermeer (aus der Dudley Hall) [ein]willigen wird,
 nachdem ich noch den Kauf eines Jacob I.[saak?] und?
 Salomon Ruisdael für die Galerie untergebracht
 hatte (ich hatte letzts beide noch i. N. vor
 Meiner Abreise von London gefunden und
 Sofort erworben). Sobald ich die Ent-
 Scheidung der Straßburger bez des
 Vermeer habe, werde ich Euer Durchlaucht
 Nachricht davon geben – wohl am besten
 nach Wien? Denn Durchlaucht werden
 England wohl schon in nächster Zeit
 verlassen?

S. 04

Von London habe ich hierher eben die
 Nachricht durch P.&D. Colnaghi erhalten
 dass Mrs. Seymour nicht verkaufen
 Will – am wenigsten ihr [...]
 [...] London [?!] Sehr schade!
 Mit [...] [...] [...]
 Euer Durchlaucht
 Dankbar ergebener
 Bode

2.2 Berlin, 24.10.1892, 4 Seiten

Amble Wapman's Gildelung

GENERAL-VERWALTUNG DER KOENIGLICHEN MUSEEN
Berlin C den 24/X 1892

Ich habe so meine in Leipzig & an der
vor 3 Monate oft in your Tage wieder
gekommen, da ich dort seit dem 25
Haben habe.

Die beiden Freunde von Frau Gildelung
haben in der Vergangenheit (die Freunde sind
die Brüder S. Maria Medeiros de' Appo. Franz)
in Berlin an Stelle der beiden Brüder
für sich z. B. in der Stadt und in der
in Berlin, von Berlin der Geld der
gegeben habe ich die für meine Zeit, weil
die Frau d' Appoale für die für meine
Ich habe die ich, dass ich nicht, die
die beiden sind jetzt nicht, die
französisch. Die beiden sind jetzt
Nicht mehr die ich
Haben die ich

Amble Wapman's Gildelung

Amble Wapman's Gildelung
Immer die ich habe sich gekonnt
die beide in der Stadt in der Stadt
von, die beiden sind jetzt nicht
von Berlin nicht beantwortet wird.
In der Stadt von ich nicht lange, auf 4
hübsche Stadt in Berlin die ich die beiden
Bellus in Berlin und Conspiration, Berlin
Lithographie in Berlin und Berlin
die ich die ich die beiden nicht
nicht. Ich habe nicht in Berlin die beiden
Berlin, die beiden nicht
In Berlin habe ich auf meine beiden

Ich habe die ich die beiden nicht
von Berlin nicht beantwortet wird.
In der Stadt von ich nicht lange, auf 4
hübsche Stadt in Berlin die ich die beiden
Bellus in Berlin und Conspiration, Berlin
Lithographie in Berlin und Berlin
die ich die ich die beiden nicht
nicht. Ich habe nicht in Berlin die beiden
Berlin, die beiden nicht
In Berlin habe ich auf meine beiden

Ich habe die ich die beiden nicht
von Berlin nicht beantwortet wird.
In der Stadt von ich nicht lange, auf 4
hübsche Stadt in Berlin die ich die beiden
Bellus in Berlin und Conspiration, Berlin
Lithographie in Berlin und Berlin
die ich die ich die beiden nicht
nicht. Ich habe nicht in Berlin die beiden
Berlin, die beiden nicht
In Berlin habe ich auf meine beiden

S. 01

Verehrtester Herr Hofrath

unsere Briefe haben sich gekreuzt:

eben fand ich den Ihrigen im Museum vor, ihr Schreibentwurf durch meinen Brief zum Besitz bereits beantwortet wurde.

In den Bergen war ich nicht lange, nach 4 köstlichen Tagen in Cortina bin ich über [...] Belluno u. Vittorio nach Coregliano, Treviso, Castelfranco u. schließlich nach Venedig gepilgert u. jetzt nun meine regelmäßige ital. Fahrt, wahrscheinlich im Interesse unseres Museums, bis Rom unternommen.

In Rom hatte ich auch einen besonderen

S. 02

Zweck: durch mein Schätzung der Galerie Borghese womöglich eine Einigung zwischen der unglücklichen Familie u. der ital. Regierung herbeizuführen. Meine Schätzung der Galerie hat, [...] [...], das Resultat von c. 7 1/2 Million francs ergeben. Dabei habe ich Tizians' Irdische u. Himmlische Liebe auf 2 1/2 Millionen, die Grablegung Raphaels 5 1/2 Millionen geschätzt.

Wegen der 2 kleinen Altitaliener habe Ich Ihnen geschrieben; der Fürst wird sich wohl kaum noch erinnern, dass ich die Bilder selber in London kurz bei ihrer Erwerbung [...] Ich glaube dass S. Durchlaucht der Kgn. Galerie u. Ihrem Leiter einen [...] [...]

S. 03

[...] bereiten wird.

Die nämll. Photographien hat nun meiner
genug [...] [...] noch eine der 2 hübschen
Herkules Statuetten, die ich der Güte des
Fürsten verdanke. Eine kleinere halb so große
sehr ähnliche Herkules Statuette in Bronze den S. Durchlaucht
vor 10-12 Jahren von Bardini erworben, [...] aber
vom sculpteur Bertoldo, der der Künstler unseres
Kentauren [?] ist. Sie steht [...] [...] jetzt auf einem
Tisch im Rubens-Saal.

Ich glaube, dass ich auch von den [...],
[...] Bildern der Galerie, wenigstens zu
guten Theil, Erinnerung oder Notizen haben
werde. Zur Vervollständigung derselben der
zur Abgabe eines zuverlässigen Urtheils [?]
bin ich aber gern bereit, nach Wien zu
kommen, wenn E. Durchlaucht wünschen.

S. 04

Ich habe sowieso vor, im Laufe der nächsten
2 oder 3 Monate auf ein paar Tage hinüber-
zu kommen, da ich [...] dort zu
thun habe.

Die beiden Fenster [?] von Dom. Ghirlandaio
habe ich, der [...] selber (sie stammen aus
der Kirche S. Maria Maddalena die Pazzi in Florenz)

Von Bardini aus Italien fortbringen lassen;
Sie sind z. Z. der Grund [?] eines [?] Treffens [?]

In Paris [?], [...] Bardini das Geld [...]]
gezahlt haben u. der sie kommen ließ, weil
der Duc d'Aumale sie zu sehen wünschte.

Ich glaube aber nicht, dass er sie nimmt, da
Die Kapelle die er gerade baut, [...] im
Franz. Stil gehalten sein soll.

Mit freundlichem Gruß bin ich

Ihr ergebener Bode

2.3 Berlin, 22.6.1894, 8 Seiten (1/3)

Bl. 1: 1. u. 2. u. 3. u. 4. u. 5. u. 6. u. 7. u. 8.

GENERAL-VERWALTUNG DER KOENIGLICHEN MUSEEN

Berlin C den 22/VI 1894

Mein besetzter Jun. besetzter
mit vorerwähnter jun. besetzter
wegen der jun. besetzter. Ob die jun. besetzter
(mit jun. besetzter) von jun. besetzter
mit, die jun. besetzter jun. besetzter,
es jun. besetzter, so wird jun. besetzter,
den. Jun. besetzter jun. besetzter in N.
juni. besetzter; N. besetzter in. jun. besetzter
auf N. jun. besetzter, jun. besetzter
jun. besetzter! Jun. besetzter N. besetzter
jun. besetzter ist die jun. besetzter.

Mein Jun. besetzter Collectie.
Sep. besetzter besetzter, wie Jun. besetzter besetzter
Coll., jun. besetzter besetzter Clinton besetzter
(Jun. besetzter in besetzter besetzter) in Jun. besetzter
jun. besetzter Jun. besetzter in besetzter besetzter besetzter
mit, Jun. besetzter besetzter in Jun. besetzter besetzter
jun. besetzter besetzter Jun. besetzter besetzter Jun. besetzter
Jun. besetzter besetzter Jun. besetzter besetzter Jun. besetzter
Jun. besetzter besetzter Jun. besetzter besetzter Jun. besetzter
Jun. besetzter besetzter Jun. besetzter besetzter Jun. besetzter
Jun. besetzter besetzter Jun. besetzter besetzter Jun. besetzter
Jun. besetzter besetzter Jun. besetzter besetzter Jun. besetzter
Jun. besetzter besetzter Jun. besetzter besetzter Jun. besetzter
Jun. besetzter besetzter Jun. besetzter besetzter Jun. besetzter

No. 37 besetzter, Jun. besetzter besetzter besetzter
No. 41 besetzter, Jun. besetzter besetzter besetzter besetzter
No. 52 besetzter, Jun. besetzter besetzter besetzter besetzter
No. 53 besetzter, Jun. besetzter besetzter besetzter besetzter
No. 54 besetzter, Jun. besetzter besetzter besetzter besetzter
No. 55 besetzter, Jun. besetzter besetzter besetzter besetzter

Berlin, 22.6.1894, 8 Seiten (3/3)

Ich bin - mit jitha und Zaque frei
 bei - die diesen Punkte des Gaster Altes
 was die v. Zache geschickt haben & ist ein
 12 Lier (und die Länge der kritischen
 von Locke) zu zeigen und sehr wichtig
 an 1. großen Markt aufstellen, in ein
 Land der christlichen allen größten Lieder
 der Alturthentlicher Wissenschaft, ^{was ist es}
 also. Ich fühlte die Zeit wird ^{ist in 2. Teil} den griff (Klein)
 und Manuskript der Sicherheit der dort
 einmal selbst in ² Ansprüchen ¹ stehen
 sollen. Kampf der neuen ² Arbeitskräfte
 in itel, Leberproben
 mit ¹ freundl. G. G.
 H. G. G. G. G.
 G. G. G. G. G.

© Caroline Gabbert

S. 01

Mein verehrter Herr Hofrath
 Früh morgens telegraphierte ich [...]
 Wegen der [...]. Ob sie wirklich
 (ein Jugendwerk) von Velazquez sei [...]
 nicht, das müsste Justi entfassen [?];
 Ich glaube aber, er wird dazu [...]
 [...]. Einer [...] übrigens [...] n. V.
 [...] nicht; V. [...] u. entwarf [...]
 Auf [...] [...], seiner Natur und
 [...]! Ein sehr guter V. [...] [...]
 Justi ist das Bild aber [...].

S. 02

Nun zur Hope Collection.
 [...] hors ligne wie sie in der alten Hope
 Coll. Jetzt Lord Pelham Clinton Hope
 (z. Z. im S. Kens. Museum) etwa [...] [...]
 [...], finden [...] in Adrian Hope's [...]
 Nicht. Das sind etwa [...] [...] [...]
 [...] Bilder sehr guter Qualität &
 Von bester Erhaltung. Es [...] [...] [...],
 [...] S. Durchlaucht begeistert sehen.
 No. 24 ([...] [...], [...] [...]), [...] [...]
 [...] [...] Werk, [...] [...] [...]
 Rembrandt's Jugendwerk. [...] [...] [...]
 [...] & [...] [...] [...] [...]
 1600 Pfund.
 Nr. 36 Th. De. Keyser [...] i. charakteristisch
 [...] [...] [...] [...] [...] [...] [...] [...]
 250 Pfund.

S. 03

[... Lose des Verkaufs der Hope Collection, die Bode empfiehlt, dazu jeweils eine
 Bewertung/Zuschreibung]

No. 37

No. 41

No. 52

No. 59

No. 66

S. 04

[...] Bilder, [...] 600 Pfund.

[...][...][...][...][...][...]

P. de Hooch (32), [...] 1800 Pfund [...] [...],

[...][...] (62) [...] [...][...][...][...]

Da 2 Bilder, die S. Durchlaucht [...], sind [...]

So gut, dass sie die Bilder [...] [...].

Ich selbst werde nicht zur Versteigerung nach

London gehen, da ich hier mit der [...] [...]

[...][...][...][...] Eyck'schen Altartafeln

[...][...][...][...][...][...][...][...]

[...][...][...] trifft & [...] Bilder

[...][...][...][...][...][...]

[...] größeren [...] [...][...]

Möchten. [...] Sie, dass Dr.? [...]

[...][...][...][...] Bilder verkauft hat

& auf immer verkauft! [...] [...][...]

[...][...][...][...] kleiner

Crivelli [Einschub: P. de Koninck, P. Cristus etc.] [...] [...] etc.

Erinnert Sich S. Durchlaucht auf der Sammlung?

S. 05

[...][...] ja einen trefflichen

Illustr. Katalog der Sammlung? Die National

Gallery [...] [...] ([...][...]) das

Mantegna (Ölgem); Antonello (Hieronymus);

[...] auf immer [...] Bilder [...].

Den Kopf von A. della Robbia habe ich

Nicht vergessen; er hängt noch immer in

Meinem Zimmer. Der f. I. [...] Erwerb

Mit Zustimmung Seiner Majestät des Kaisers

Erfolgt ist, so muss mein [...] ([...]

[...][...][...][...][...][...]

[...][...][...] seine Hand [...]. Ich

möchte ihn [...] möglich den Kopf [...] in

Meinem Zimmer zeigen, wo er ganz

Ungünstig? wirkt u. [...] Eindruck

Machen wird. Ich hoffe dann interessieren

S. 06

[...] auf [...] [...][...] der Gunst

Der Fürsten, [...] [...][...][...]

Können. Das Schwierige ist nun, den Kaiser

Zum Besuch des Museums zu bewegen! Er

Ist lieber mehr in der Galerie? [...] in der

Abt. der Renaissance Skulptur [...],

[...][...] Kaiser ist!

In Italien (bei Bardini, von dem ich den

Donatello [...] u. a. [...]) u. in London

Fand? Ich [...] Abtlg. Der kleinen Bronze?
 Statuetten etc. [...] [...][...], dass ich
 Jetzt eine besonders kleiner Bronze?
 [...] unseren will, ich bin nun mit dem
 [...] nicht [...],[...][...][...]
 da überall der Platz fehlt! Einen Teil
 dieser Bronzen habe ich wieder der [...]


S. 07

Der Gönner bekommen. Glauben Sie, dass
 S. Durchlaucht [...] [...][...] die
 Güte haben würde, mir ein kleines Werk [?] zu
 der Sammlung zu stiften? Zu [...] [...]
 [...] [...] Sache steht [...] [...] Rubens
 [...] a. Bronze einer kleinen []
 [...], die der Fürst [...] vor
 & 16 oder 17 Jahren von Bardini erworben
 Haben wird: ein zerlumpeter Bettler. Das
 Wäre zugleich ein Symbol der [...],[...]
 Der ich mich Seiner Durchlaucht nur zu oft
 Aufdränge! Die Bronze selbst [...] [...] kann
 Ich [...] auf fragt nicht; ist vermutlich dem
 Künstler [...], der in den Kreis der Dona-
 Telloschüler In Padua gehört, auf der Spur
 Zu sein!

S. 08

Dass wir mit Zittern und Zagen frei-
 lich die dünnen Tafeln der Genter Altar-
 Bilder der v. Eycks zersägt haben & jetzt die
 12 Bilder (mit der Kopie der Mittelteils
 Von Kocxie) zusammen und [...] [...]
 [...] [...] Zustand aufstellen, in einem
 Saal der [...] aller größeren Bilder
 Der Altar? [...] umfasst, [...] ich
 [...]. Ich hoffe der Fürst wird die jetzt [Einschub: fast in 3 ?] [...]
 [...] Neuaufstellung der Sammlung [...] bald
 minimal selbst in [...] [...] erworben. Ebenso der [...] [...] der ital. Sculptur.
 Mit freundlichen Gruß
 [...] [...] Bode

2.4 Venedig, 24.4.1900., 4 Seiten



VENICE
GRAND HOTEL BRITANNIA
 Charles Walther Proprietor
 Electric light and steamheat in all the rooms
 HYDRAULIC LIFTS

HÔTEL VICTORIA Bozen (Tyrol) **Memes Maisons** HÔTEL DE LA VILLE Genoa - Gènes - Genova

*Ja Venedig hat's ist
 hat's für's Ansehen
 vorant's B.*

Venedig 24 April 1900

Von Herrn v. Volpi

*Ich bin vom vor. Wälder nachfolgend
 Ich habe den Entwurf aber in Florenz
 angetroffen. Ich würde mir das
 gesamtamt eines gewissen Platzes in
 gesamtamt des Platzes?*

2. Teil der Projektur

Capitolo 1.°

Capitolo 1.°

*La prima parte del progetto
 si riferisce al terreno, che
 costerebbe circa 15000 L. di
 spesa. Il terreno è in
 proprietà di un certo
 signor...*

*La seconda parte del progetto
 si riferisce al disegno
 dell'edificio, che costerebbe
 circa 15000 L. di spesa.*

*La terza parte del progetto
 si riferisce al disegno
 dell'edificio, che costerebbe
 circa 15000 L. di spesa.*

*La quarta parte del progetto
 si riferisce al disegno
 dell'edificio, che costerebbe
 circa 15000 L. di spesa.*

*La quinta parte del progetto
 si riferisce al disegno
 dell'edificio, che costerebbe
 circa 15000 L. di spesa.*

*La sesta parte del progetto
 si riferisce al disegno
 dell'edificio, che costerebbe
 circa 15000 L. di spesa.*

*La settima parte del progetto
 si riferisce al disegno
 dell'edificio, che costerebbe
 circa 15000 L. di spesa.*

*La ottava parte del progetto
 si riferisce al disegno
 dell'edificio, che costerebbe
 circa 15000 L. di spesa.*

*La nona parte del progetto
 si riferisce al disegno
 dell'edificio, che costerebbe
 circa 15000 L. di spesa.*

*La decima parte del progetto
 si riferisce al disegno
 dell'edificio, che costerebbe
 circa 15000 L. di spesa.*

S 01.

Briefkopf: Grand Hotel Britannia

Notiz links neben dem Datum: In Venedig bis 1./V stets zu jeder Auskunft bereit. B.

Durchlauchtigster Fürst,

Durch [?] Herrn von Walcher erfahre ich,

dass Euer Durchlaucht eben in Florenz angekommen sind. Ich erlaube mir daher

gehorsamst einige [...] Notizen [...],

dorthin [?] zu senden.

S. 02.

Über die kleine Bronze bei Volpi, deren

Phot. Ich wieder [?] beilege, habe ich auf der Rückseite der Photographien einige Notizen gemacht.

Ich sah die Bronze kürzlich, es ist ein mächtiges [?]

Exemplar einer häufiger vorkommenden

netten kleinen Bronze, von der ich selbst

8 Exemplare kaufte, eines für uns um

35 [?] Lire. Das war sehr billig aber 5-700 Lire

ist [...]lich genug dafür! Sie ist von Donatello

Schüler, dem Paduaner Bellano.

In Florenz werden Eure Durchlaucht bei

Prof. Emilio Costantini (Lungarno

Guicciardini No. 7) ein schönes, günstig

erhaltenes Bild von Raffaellino del Garbo

sehen; ein Tondo e. Madonna mit Heiligen

in Halbfigur [...] [...] Ansicht[?] in

Landschaft Cost. fordert [...] z. Z. noch

zu viel: 50.000 Lire als letzten Preis;

arg ist, wenn erst verschiedene [...]

Liebhaber darauf verzichtet haben, sich

[...] forderte zurück (schon auf

35-3700 Lire). Wenn Euer Durchlaucht

S. 03.

besondere Freude an dem Bild haben

sollten, so würde ich bitten, gegen

Costantini davon nichts merken zu

lassen u. gar kein Gebot zu machen, son-

dern mir das für meinen Aufenthalt

während des Mai in Florenz zu über-

lassen. Ich glaube, dass ich dann zum Ziel

kommen werde.

Bei Prof. Volpi / Borgo S. Frediano

No. 16) / finden Durchlaucht ein sehr schönes

Wappen mit leone rampante, wohl

Von Bernardo Rossellino in pietra serena.

Besonders schön auch dadurch, dass der Löwen-

Kopf und die flatternden Bänder an dem

das Wappen befestigt ist, noch erhalten ist.

Volpi fordert 15000 L., um es für 10-11.000
 Lire schließlich zu lassen.
 An Bildern hat Volpi nun [...]
 [...] [...] von einem Nachfolger des
 Luigi Vivarini, um 1500, tadellos er-
 halten. Das Bild wird zusammen

S.0 4

Mit 2 (oder 4?) anderen (z. B. Apostel), von denen der eine
 in der gräf Akademie, der andere in der
 Akademie in Wien ist. Vielleicht würden Eure
 Durchlaucht deshalb den Erwerb für wünschens-
 werth halten. Ich unter unterhandelte für das
 Museum in Straßburg darum, Volpi forderte
 8000 Lire it. Er würde das Bild um c. 7000 Lire lassen.
 Für Straßburg war es mir etwas zu teuer.

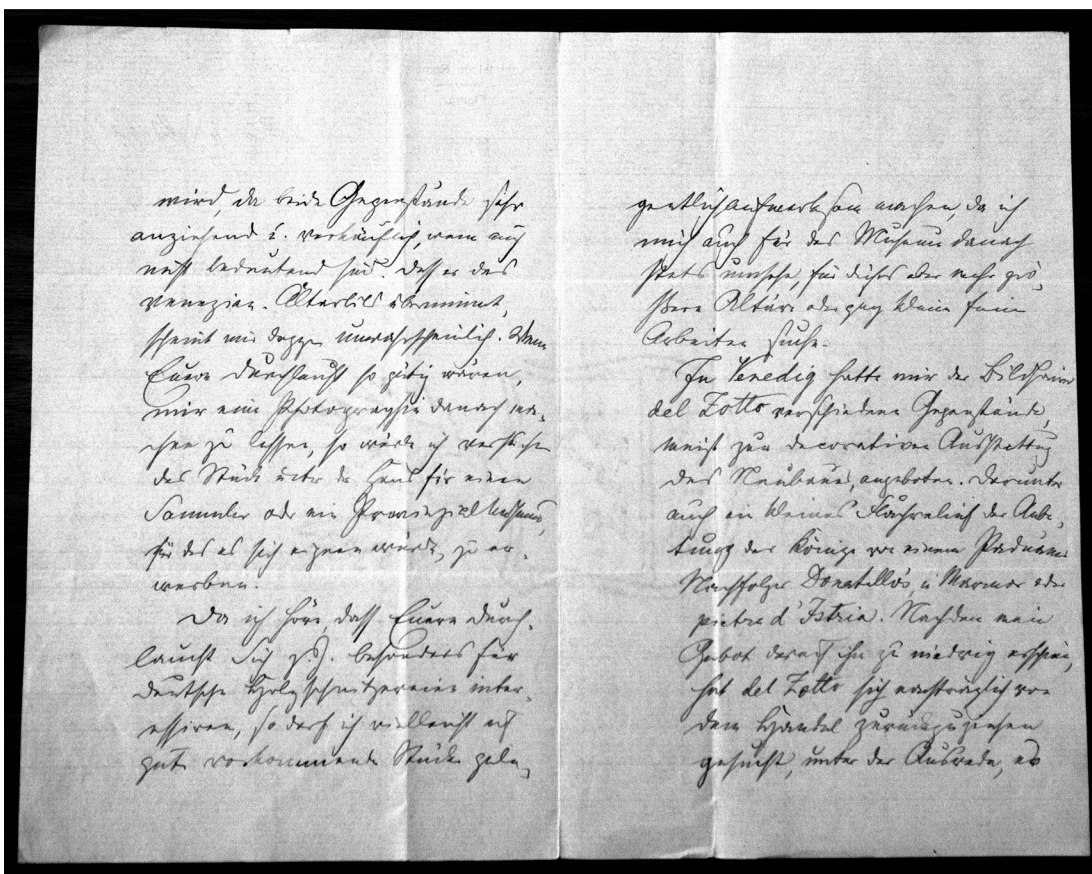
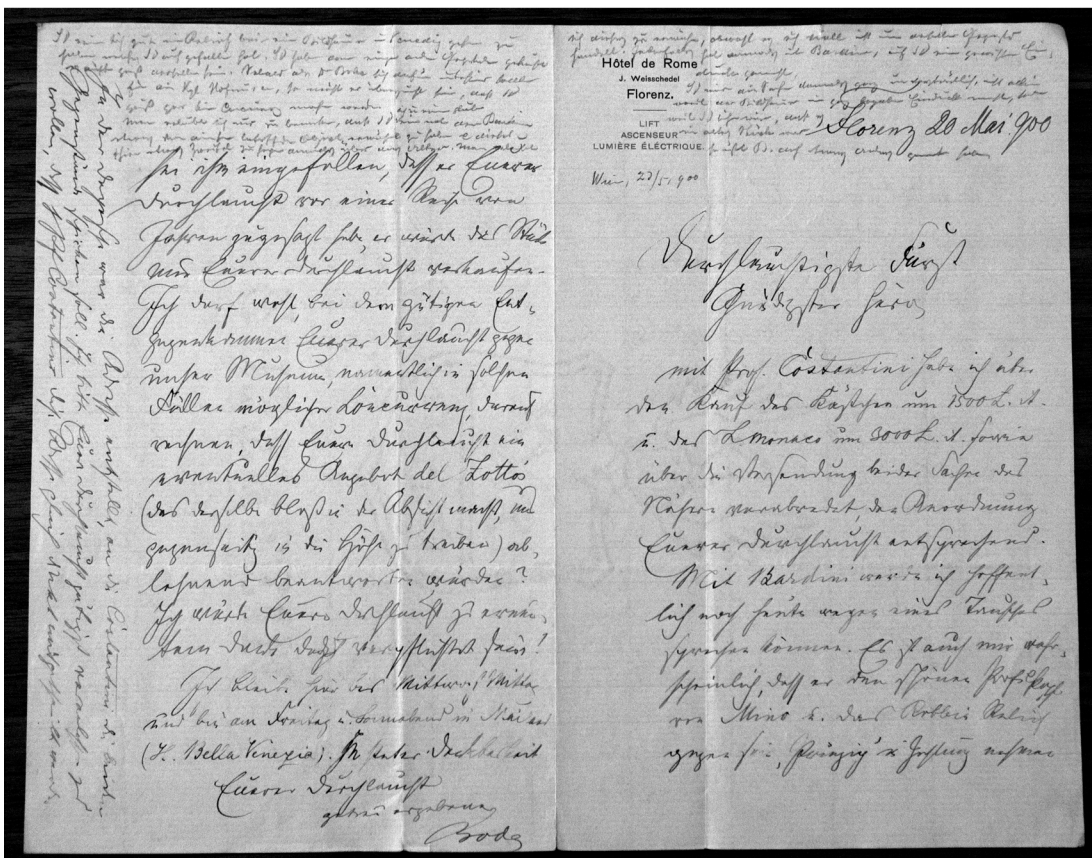
In Bologna ist z. Z. nichts Gutes zu
 haben. Angiolini, der einzige tüchtige Händler,
 hat kürzlich seine ganze robaccia verkauft
 u. fängt erst wieder an. Doch ist dort das sehr
 interessante Museo civico (hinter S. Petronio),
 das Euer Durchlaucht sehr gefallen wird, na-
 mentlich auch in der Anordnung. Es sind dort
 die berühmten [...] Altarskulpturen [...], viele
 Majoliken, Medaillons (farbig!), Bronzen etc.

Hier ist bei A. Carrer ein für Euer

Durchlaucht sehr interessantes Bild: das Portrait
 Des Statthalters von Tyrol, Erherzog Ferdinand
 datiert 1548 von F. Seisenegger (bez. FS [Signatur-Initialen] 1548),
 in ganzer Figur, fast intakt, lebensgroß Seisen-
 egger ist der „österreichische Tizian“. Das Bild ist
 [links am Rand geschrieben:]

Sehr stattlich, soll aber nur 4000 Lire kosten. Ich würde es Euer Durchlaucht sehr
 empfehlen. Mit ehrfurchtsvollem Gruß [...] ich Euer Durchlaucht
 dankbar ergebener Bode

2.5 Florenz, 20.5.1900, 4 Seiten



Florenz, Hôtel de Rome

[oberhalb und unter dem Briefkopf: Text und Datum: Wien 22 (oder 27.?).05.1900]

S. 01

Durchlauchtigster Fürst

Gnädigster Herr

Mit Prof. Costantini habe ich über
Den Kauf des Köpfchen[s]? um 7500 L. it.
und das L. Monaco um 3000 L.it. [...]
Über die Anzahlung beider Sachen [?] des
Näheren verabredet, der Anordnung
Eurer Durchlaucht entsprechend.
Mit Bardini werde ich hoffent-
lich noch heute wegen einer [?] Trüffel
[...] können. Er ist auch mir wahr-
scheinlich, dass er den schönen [...]kopf
Von Mino u. das Robbia Relief
[...] [...] in Zahlung nehmen

S. 02

wird, da beide Gegenstände sehr
anziehend u. verkäuflich, wenn auch
nicht bedeutend sind. Dass er das
venezian. Altarbild übernimmt,
[...] mir dagegen wahrscheinlich. Wenn
Euer Durchlaucht so gütig wären,
mir eine Photographie durch[...] - [?]
chen zu lassen, so würde ich versuchen
das Stück unter der Hand für einen
Sammler oder ein Provinzialmuseum,
für das es sich eignen würde, zu er-
werben.

Da ich höre, dass Euer Durch-
laucht sich z. Z. besonders für
deutsche Holzschnitzereien inte-
ressieren, so darf ich vielleicht auf
gute vorkommenden Stücke gele-

S. 03.

gentlich aufmerksam machen, da ich
mir auch für das Museum danach
jetzt umsehe, für dieses aber mehr grö-
ssere Altäre als ganz kleine feine
Arbeiten suche.

In Venedig hatte mit das Bildhauer[?]
Del Zotto verschiedene Gegenstände,
[...] zur [...] Ausstattung
der [...] angeboten. Darunter
Auch ein kleines Flachrelief Der Anbe-
tung der Könige von einem Paduaner
Nachfolger Donatello's in Marmor oder
Pietra d'Istria. Nachdem mein
Gebot darauf ihm zu niedrig erschien,
hat del Zotto sich [...] [...]
dem Handel zurückzuziehen
gesucht, unter der Auskunft [?], es

S. 04

sei ihm eingefallen, dass er Eurer
Durchlaucht vor einer Reihe von
Jahren zugesagt habe, er würde das Stück
nur Euer Durchlaucht verkaufen.
Ich darf wohl, bei ihrem gütigen Ent-
gegenkommen Euer Durchlaucht gegen
unser Museum, namentlich in solchen
Fällen möglicher [...], darauf
vertrauen, dass Euer Durchlaucht ein
eventuelles Angebot del Zotto's
(das derselbe bloss in der Absicht macht, uns
gegenseitig in die Höhe zu treiben) ab-
lehrend beantworten würde?
Ich würde Euer Durchlaucht zu [...]
[...] durch [...] [...] fair?
Ich bleibe hier bis Mittwoch Mittag
Und bin am Sonntag und Sonnabend in Mailand
(H. Bella Venezia). In steter Dankbarkeit
Euer Durchlaucht
getreu ergebener
Bode

[Nachschrift am linken Rand:]

Zu [...] [...] war die [...] [...], an die Costantini die [...] Gegenstände schicken soll. Ich bitte Euer Durchlaucht gütigst [...] zu Wollen, soll Prof. Costantini diese [...] gleich mitgetheilt wird.

2.6 Florenz 22. [oder] 24. 5. 1900, 4 Seiten

Hôtel de Rome
J. Weisschedel
Florenz.
LIFT
ASCENSEUR
LUMIERE ELECTRIQUE

Florenz 22/5 1900

Caro, un pezzo di tempo fa
vostro nonno, Bartolomeo, mi
ha detto che vorrebbe venire
a trovarvi a Firenze, ed è
molto desideroso di conoscer
vostri genitori.

Non. 22/5 1900

Il vostro nonno
B. O.

Caro, la vostra lettera mi
ha fatto molto piacere, e
mi ha fatto sapere che
vostri genitori sono ancora
in buona salute. Ho
anche saputo che siete
già in città, e che
siete molto contenti di
essere in Italia. Ho
anche saputo che siete
molto contenti di
essere in Italia.

Caro, la vostra lettera mi
ha fatto molto piacere, e
mi ha fatto sapere che
vostri genitori sono ancora
in buona salute. Ho
anche saputo che siete
già in città, e che
siete molto contenti di
essere in Italia. Ho
anche saputo che siete
molto contenti di
essere in Italia.

Caro, la vostra lettera mi
ha fatto molto piacere, e
mi ha fatto sapere che
vostri genitori sono ancora
in buona salute. Ho
anche saputo che siete
già in città, e che
siete molto contenti di
essere in Italia. Ho
anche saputo che siete
molto contenti di
essere in Italia.

Caro, la vostra lettera mi
ha fatto molto piacere, e
mi ha fatto sapere che
vostri genitori sono ancora
in buona salute. Ho
anche saputo che siete
già in città, e che
siete molto contenti di
essere in Italia. Ho
anche saputo che siete
molto contenti di
essere in Italia.

S. 01

Hôtel de Rome, J. Weisschedel, Florenz
 Durchlauchtigster Fürst
 Gnädigster Herr
 Euer Durchlaucht beehre ich
 mich, in der Eile der Abreise nach
 Ravenna u. Mailand, noch mitzu-
 teilen, dass Bardini sich mir
 gegenüber doch gestern zu einem
 Tausch des Madonnenreliefs
 von Mino gegen das Reliefporträt
 Minos und die Robbia-Madonna
 die Euer Durchlaucht von ihm früher
 erworben, bereit erklärt hat
 Zu dem dafür gezahlten Preis von
 zusammen 25000 Lire ital.
 der [Durchgestrichen] Differenz würden

S. 02

Euer Durchlaucht dann in baar
 an ihn zu zahlen haben.
 Wegen Übernahme des venez. Bildes
 habe ich nicht mit ihm gesprochen, weil
 er mir von vorneherein erklärte, dass er alle [?]
 Stücke die er selbst besessen habe, wieder
 zurücknehmen könne. Durchlaucht
 darf ich eine Photographie davon in
 Berlin erwarten, um [?] eventuell
 Stifter zu einer Unterbringung des Bildes
 unter der Hand zu machen [?].
 In Mailand bin ich von morgen
 Abend bis Sonntag früh. Am
 Mittwoch früh bin ich wieder in Char-
 lottenburg.
 Darf ich zum Schluss noch die mich
 [...] Anfrage an Euer

S. 03

Durchlaucht richten, ob ich auch in diesem
 Jahr auf einen kleinen Beitrag, wie
 Im vorigen Jahr, rechnen darf.
 Die plastische Abteilung hat auch jetzt wieder
 ihren Fonds zur Tilgung der Schulden
 Der Gemäldegalerie hergeben müssen, sodass
 ich für einige interessante Erwerbungen
 (z. B. ein Bronzerelief von Filarete,
 einige Plaketten, stucchi, eine feine
 Knabenbüste etc.) ganz auf die Güte
 unserer Gönner angewiesen bin.
 In steter Dankbarkeit ver-
 harre ich
 Euer Durchlaucht
 Getreu ergebener [?]
 Bode

[Nachschrift]

Bardini wird Euch d. M.

auch auf einige Zeit nach Paris

Gehen. Vielleicht lassen Euer Durchlaucht die

S. 04

Adresse, wo gegebenenfalls in Paris

Wohnen werden, Bardini [...]

um dort event. [...] mit ihm

des nähern um Erwerbung des Mino

Marmorrelief [...].

Gehorsamst Bode

Bode

S. 04

würde; dann könnte ich später einmal ein
Ansichtsexemplar zur Auswahl schicken. Die fa[...]
sind sehr billig, da hier mir uns. früheren Consul [?]
In Cairo ein[?] feines[?][...] abgelassen [?] hat; Sie
kosten im Durchschnitt e. 12[?] Mk. Das Stück. S [...]
[...] mit den Fayum u. [...][...]
[...] Zeit. Andenken kaufte ich aus
seiner [...] Sammlung. – Ich sah aber
beim wiederholten Durchlesen ihre flüchtigen?
Zeilen von vorgestern, dass Sie [...] Auftrags
[...] richtig verstanden [?] haben. Ich würde Ihnen
Diese [...] Detail wohl nicht [...]
sein.
In der Hoffnung dass Ihnen die Nachricht von
Gastein bald gut [...] wird grüßt Sie
Ihr getreu ergebener
W. Bode

2.8 Berlin, 11. [?] 8.1906, 3 Seiten

Bl. 192 906.

Charlottenburg
N. Vm. 06

Ihre geschätzte Zus. dankend
 für die große Publication der
 italienischen Sprachlehre &
 Grammatik, die ich bei der
 Laube der Kaiserl. Bibliothek
 erworben, und welche ich
 2 Monate lang (1. u. 2. Aufl.)
 1. Lesezug (ca. 10) in Begleit
 etc. habe. Ich würde sehr
 mich freuen, wenn Sie sich
 in Porto, in Genua, in
 in Leipzig für den Kauf (ca. 10)

in. H. in große Rubens-
 (wie die Züge) auf die
 für die Kunstwerke gelte. In
 nicht ist auf dem in der
 Buchhandlung, aber ich
 auf dem mit der
 etc. habe ich die Original
 in, wie ich für die Kunst
 die Kunstwerke
 Jahre, die ich
 die Kunst, wie die
 der Kunst in
 die Kunst. Ich
 Kunst, wie die
 die Kunst, wie die
 die Kunst, wie die

meinem Namen
 Porto (ca. 10) in
 die 1. Lesezug
 Ich kann die
 Kunstwerke
 Kunstwerke
 Kunstwerke

Wie geht es
 Godefr. v. Malchen?
 wie es geht!

S. 01

Sehr geehrter Herr Neugebauer,
 meine große Publication der
 italienischen Bronzestatuetten der
 Renaissance, für die sich seine Durch-
 laucht der Fürst zu Liechtenstein
 Interessieren, wird [...]lich in etwa
 Monaten soweit sein, dass ich die
 1. Lieferung (von 10) vom Stapel laufen[?]
 [lassen] kann. Ich entdecke [?] dabei,
 dass mir von meinen [?] von
 Bertoldo, ein Herkules ebenfalls
 Im Besitz Er. Durchlaucht (er steht

S. 02

m. W. ein großer Rubens-Saal
 auf einem der Tische) noch die Aufnahme
 Für den Lichtdruck fehlt. Außerdem
 Möchte ich auch gern den im S[?]des
 [...]tt[...]nensaales aufgestellten Putto
 Als [...] mit [...]abfotografiert
 haben. Beide 2/3 der Originalgröße
 u., wie gesagt, für den Lichtdruck.
 Euer Durchlaucht hatten mir vor 3
 Jahren, als ich [...] in die [...] ging,
 die Güte [?], mir die Aufnahmen für
 das Werk im gewohnten [...]
 zu gestatten. Sie sind wohl so freund-
 lich, wenn sie es für nötig halten
 Seine Durchlaucht noch einmal in

S. 03

Meinem Namen darum zu bitten. Der
 Bertoldo hat einige Eile[?], da die Tafeln (20)[?]
 Der I Lieferung schon in voller Arbeit sind.
 Ich kann den Auftrag dann wohl an
 [...] geben?
 Hochachtungsvoll
 Ihr W. Bode

Wie geht es denn dem alten [...]
 Hofrat v. Walcher? Ich hörte lange
 nichts von ihm!

3 Fürst Johann II. an Wilhelm von Bode³

3.1 Wien 23.5.1900, 3 Seiten (1/3)

Wien, I. Hauptgasse 9,
23. Mai 1900.

Ihr Hochwohlgeborener,

Grafenkaplan Herr Hofmeister!

Wohl gezeigter Eingangsvermerk auf dem
von Sr. Durchlaucht gerichteten Briefe vom 17. d. M.
betreffend Euerer Hochwohlgeborenen vom 20. d. d. d.
betreffend ich mich, über die fünfzehn Stückung mit der
Spielan, auf die Sr. Durchlaucht Briefe geht den Brief
nehmen, bei dem Liebespreis del Lotto in W.
medig ein Betrag von 1000000 zu geben, von dem
Sr. Durchlaucht Briefe gefüllt sein.

Dieser Brief über, der die Euer Hochwohlgeborenen
für diesen Betrag in Kommission gestellt sind aufgeben
für die Königl. Museen zu, anderen beauftragt.
von, warum Sr. Durchlaucht Briefe nicht
Bewahrung nehmen.

Sr. Durchlaucht Briefe geben die zu nehmen.

³Bode Briefe SMB-ZA Liechtenstein: SMB-ZA IV/NL Bode 3318 Briefe von Liechtenstein, Johann II. 1889–1912.

Wien 23.5.1900, 3 Seiten (2/3)

dem Kardinal für seine Zeit den diesem Brief
 meine gedruckte zu geben und dieser Brief von
 dem dem Ersten, der selbst schwer Zweifel zu
 fügen; ich würde mir das mir zu bemerken,
 obwohl es bei möglichen Umständen nicht ein
 Gegenstand fände. Tadellos, hat auch
 ein beizugehendes Memorandum Kardinal auf Se
 Durchlaucht einen gewissen Grund nicht gemacht,
 indem Se Durchlaucht selber davon, daß es
 bei ihm ein sehr sehr stark fände, aber
 vielleicht hat Kardinal auf schwer, sondern
 gemacht.

Der Prof. Castaldi in Florenz hat
 auf meine ein Briefe Berühmter bekanntlich
 bekanntlich, damit ein Befundung von
 2 Objekten seiner Verfügung sei.

Wird ein Hofmeister Ernst Arnold
 in Dresden werden Se Durchlaucht eigentlich
 nach dem in dem Brief gesagt,
 daß ein Brief der Kaiserin Felix in
 Leipzig bekannt werden sollen und ein ge.
 wisses Firmen mit der Professionsierung
 bekannt werden.

Wien 23.5.1900, 3 Seiten (3/3)

Se. Durchlaucht wirsden Euerer Hochwohlge.
boreu besunders dankbar sein für die begie.
digung, Umpost, unentgeltlich über zwei Leiden,
den welcher ich mich erweise die Fotos begie.
legen, indem Se. Durchlaucht für diese beiden
Leiden aus meine Photographie zeigen.

In derselben Verpackung befindet sich eine
eine Leiden der Fildung der Dieren, das das
die Leiden der der Selbstportrait der von.
unseren Mission, aber ohne die Leiden
zu haben, müssen Se. Durchlaucht gewiß
nicht wissen, der man mich einer bloßen
Photografie der mein rechte Handhaltung über
Lafaltung sehr bekannt.

Spezialfragen, Herr Hofmeister, die meine.
alle Anforderungen der dazugehörigen Fragen.
kung mit welcher zu bestimmen die von der

Euer Hochwohlgeboreu
jung ergebener
Hauptmann

S. 01

Euer Hochwohlgeboren,
 Hochverehrter Herr Geheimrath!
 Mit höchlichster Bezugnahme auf eines
 An S. Durchlaucht gerichtete sehr unthätig das
 Schreiben Euerer Hochwohlgeboren dem 20. [...]
 [...] ich mich, über höchsten Auftrag mitzu-
 teilen, daß sich S. Durchlaucht sehr gut darauf
 erinnern, bei [?] dem Bild[?] del Zotto in Ve-
 nedig ein Relief gesehen zu haben, welches
 S. Durchlaucht auch gefallen hat.
 Für den Fall aber, [...] sich Euer Hochwohlgeboren
 Für dieses Relief interessieren sollten und dasselbe
 Für die Königl. Museen zur erwerben beabsichti-
 Gen, werden S. Durchlaucht gewiß keine
 [...]machen.
 S. Durchlaucht glauben sich zu erinnern,

S. 02

von Bardini seinerzeit von diesem Relief Erwerb-
 Nung[?] gethan zu haben und dieser [...] von
 [...] [...] derselben etwas Zweifel zu
 sagen; ich erlaube mir dies nur zur bemerken
 Obwohl es dies[?] möglicherweise nicht um denselben
 Gegenstand handelt. Jedenfalls hat dennoch
 Ein bezüglicher Anmerkung Bardinis auf S.
 Durchlaucht einen gewissen Eindruck gemacht
 Indem S. Durchlaucht sicher waren, dass es
 Sich um ein echtes altes Stück handelt, aber
 Vielleicht hat Bardini doch etwas anderes damit
 gemeint.
 [...] Prof. Costantini in Florenz sehe ich
 nochmals ein [...] Bernhauer's telegrafisch
 bekanntgegeben, damit eine [...] Absonderung [?] von
 2 Objecte [...]
 keiner Verzögerung Erleidet.
 Durch die [?] Hofkunsthandlung Ernst Arnold
 In Dresden würden S. Durchlaucht eigentlich
 unser vertraulich in Kenntniß gesetzt,
 daß wir Bilder der Sammlung Felix in
 Leipzig verkauft werden sollen und die ge-
 nannten Firmen mit der [...]
 betraut würden.

S. 03

S. Durchlaucht würden Euerer Hochwohlge-
 boren besonders dankbar sein für eine bezüg-
 liches Urteil, namentlich über zwei Bilder,
 von welchen ich mir erlaube die Fotos beizu-
 legen, indem S. Durchlaucht für diese beiden
 Bilder das meiste Interesse zeigten.
 In derselben Sammlung befinden sich auch
 Ein Bildniss des [...] von Dürer, doch sicher
 viel billiger als das Selbstporträt des ge-
 nannten Meisters, aber ohne die Bilder

zu sehen, möchten S. Durchlaucht gewiß
nichts kaufen, da man nach einer bloßen
Fotografie doch keine rechten Vorstellung über
Erhaltung usw. bekommt.

[...] Herr Geheimrath, die [...]

[...][...]lieferung der vorzüglichsten Hochacht-
Tung mit welcher zu [...] die Eure hat

Euer Hochwohlgeboren

Ganz ergebenen

Neugebauer

Wien, 28.5.1900, 2 Seiten, (2/2)

in Aussicht zu nehmen, hat Sr Durchlaucht sehr
 sehr wohl, weil ein Kind nicht so erfolgreich
 ist, wenn Eltern zu sehr an ihm sind, wie Sie bei
 Sr Durchlaucht auch nicht ganz klar sind
 und das man sich nur um das Kind, und das
 Kind selbst für sich den Namen machen
 lassen.

Wagginger aus Wien, Knecht, habe ich ein Paar
 Kleider, yata, weiß das ein Paar Kleider
 nicht ganz so groß und gefaltet werden
 und werden ich mir selbst geben, vielleicht auch
 selbst selbst zu geben.

Spezialwissen, Ihre Hilfe ist ein wunderbares
 Werkstück aus ein einzigem Stück Stoff.
 Ich will mich zu danken ein Großes

Ihrer Hochachtung

jung und
 Herrschaften



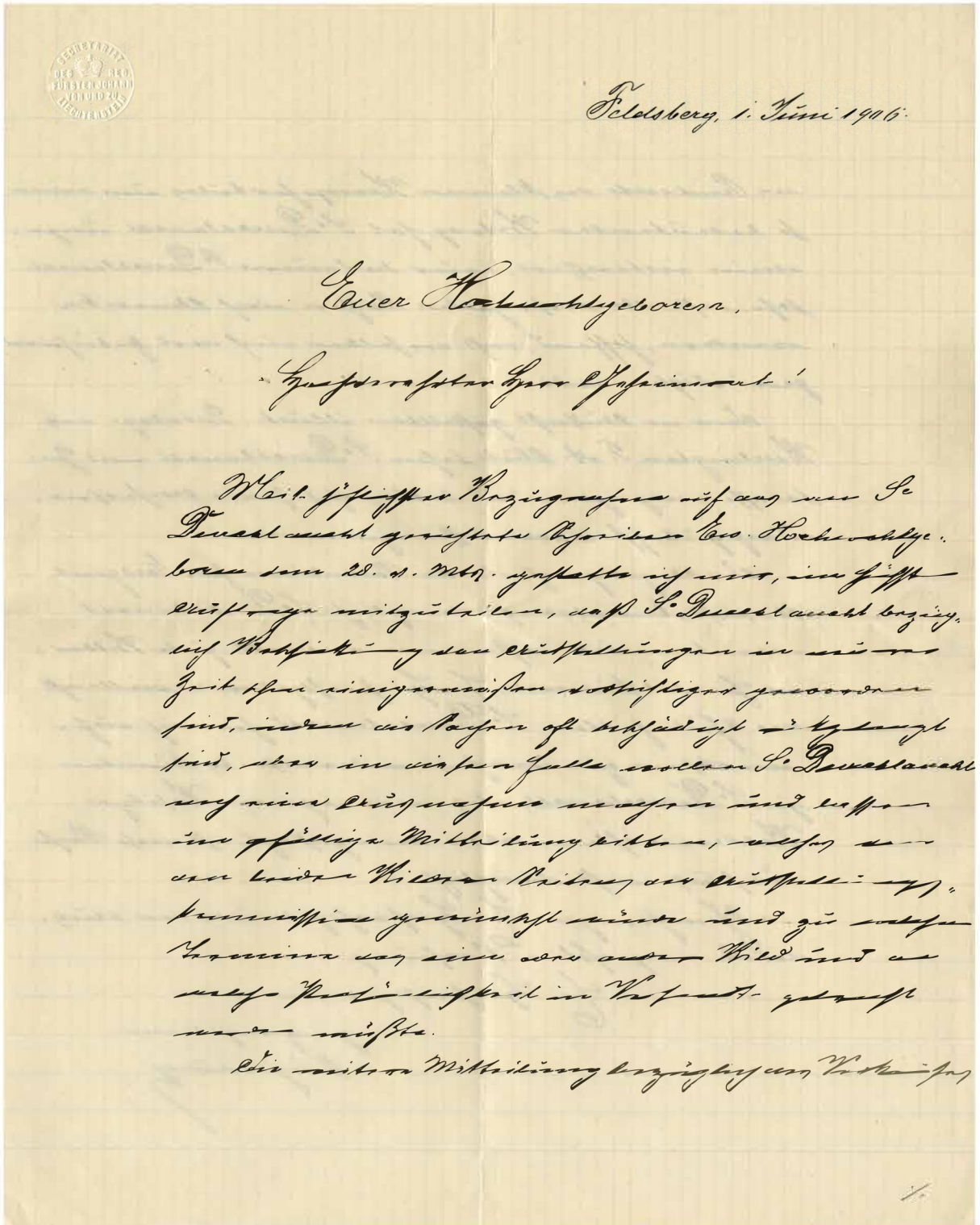
S. 01

Euer Hochwohlgeboren
 Hochverehrter Herr Geheimrath!
 Zufolge erhaltenen höchsten Auftrages
 gestatte ich mir, in Verantwortung das [...]
 gethätigten Schreiben vom 22. [...] ergebenst
 Mitzuteilen, dass es Sr. Durchlaucht zum
 Besonderen Freude gereicht, [?]ßlich einiger
 Erwerbungen, den [...] Euer Hochwohlge-
 Boren Erweiterung gethan, beizutragen und
 widmen aus diesem Anlasse einen Betrag
 Von 2000 Reichsmark, von dem ich die fürstliche
 Hauptcassa-Direction unter [...] daraufhin
 [...] [...].
 [...] dem Eurer Hochwohlgeboren gütigst
 Zustande gebrachten [...]gtheit den Bardini,
 einigen [...] aus dem Besitz Sr.
 Durchlaucht in einem so bedraut[...] Museum

S. 02

In [...] zu unserem, hat Sr. Durchlauch sehr
 befriedigt, weil die Aussicht wohl [...]
 ist, den Mino zu erwerben, nur sind sich
 Sr. Durchlaucht noch nicht ganz klar und
 Denken noch auf ein anderen Object, welches
 Ebenfalls finanziell von Bardini erworben
 wurde.
 Bezüglich des venez. Bildes habe ich die [...]
 -[...]ssung getroffen, dass von diesen Bildern
 eine gute Fotografie angefertigt werden
 Und werde ich mir erlauben, dieselbe nach
 Erhalt. sofort einzusenden?
 [...] Herr Geheimrath, die [...]
 Versicherung der ausgezeichnetsten Hochach-
 tung mit welcher zu[...] der Ehrfurcht
 Euer Hochwohlgeboren
 Ganz ergebener Neugebauer

3.3 Feldsberg, 1.6.1906, 2 Seiten (1/2)



Feldsberg, 1.6.1906, 2 Seiten (2/2)

des Bundes der kleinen Bauernpartei im Sinne
 der demokratischen Bewegung, hat S. Drehtausch Ihnen
 mein iustitiales, nicht endendes S. Drehtausch
 dazu, daß alle diese guten Sachen auf dem
 manchen, gefandt, daß wir selber auf dem Gebiete
 gewirkt haben.

Im in Schrift gefallener Illust. Entlage der
 Burlington F. A. Bild haben S. Drehtausch mit Ju.
 Lichte ausgehen und bitte ich S. Drehtausch
 diese gutlich daran zu tun zu lassen.

Die Anzeigenzeit der Palmbäume für die
 ist sehr interessant, die Zeit; S. Drehtausch
 wissen wir, daß unser neuer guter Wille
 in jedem Jahre; Ju. Lichte haben wir
 die Zeit haben, S. Drehtausch für die
 meisten zu unsern, anderen, zu den
 zu S. Drehtausch sind die eigenen Kapitalen
 Wille zu lassen, aber wie gesagt, ist die
 unsere nicht die Zeit.

Gewinnigen, Ju. Lichte haben, die Zeit:
 diese der großen Bewegung

Ju. Lichte haben

gute Bewegung
 Bewegung

S. 01

Euer Hochwohlgeboren,
hochverehrter Herr Geheimrath!
Mit höflichster Bezugnahme auf das von Sc.
Durchlaucht gerichtete Schreiben Euer Hochwohlge-
-borenen vom 28. d. M. gestatte ich mir im höchsten
Auftrage mitzuteilen, dass Sr. Durchlaucht bezüg-
lich B[?] von Ausstellungen in näherer
Zeit schon einigermaßen vorsichtiger geworden
Sind, indem die Sachen oft beschädigt rückgelangt [?]
Sind, aber in diesem Fall wollen seine Durchlaucht
Noch eine Ausnahme machen und lassen
Um gefällige Mitteilung bitten, welches von
Den beiden Bildern [...] der Versteigerungs-
Kommission gewünscht würde und zu welchem
[...] das eine oder andere Bild [...] an
welche Persönlichkeit im Versandt [?] gebracht
werden müsste.
Eine weitere Mitteilung bezüglich der Verkäufer

S. 02

Des Pendants des kleinen Bronzeherkules um [?] einem [?]
so [...] Betrag sah S. Durchlaucht unge-
mein interessiert, [...] nur bedauert S. Durchlaucht
Sehr, dass alle diese guten Sachen nach [?] [?]
Manchen [?], hoffend, dass dieselben auf dort gebührend
gewürdigt werden.
[...] in Durchsicht gestalltener [gestalteter?] Illustr. Katlog des
Burlington F. A. Club sahen S. Durchlaucht mit In-
teresse entgegen und bitte ich I. E. ein [...] -
[...] gütigst daran lassen zu wollen.
[...] [...] von den Salonbildern für Eisgrub
ist wohl keineswegs dringlich; S. Durchlaucht
meinten nur, dass wenn einmal gute Bilder
In Handel kämen; Eur. Hochwohlgeborenen vielleicht
Die Güte hätten. S. Durchlaucht darauf auf-
merksam zu machen, andererseits könnten
ja S. Durchlaucht aus dem eigenen Besitz
Bilder wählen, aber wie gesagt, ist diese Sache
durchaus nicht dringlich.
[...], Eur. Hochwohlgeborenen, dem Aus-
druck der größten Verehrung
Ew. Hochwohlgeborenen
Ganz ergebenen
Neugebauer Hf.

Literaturverzeichnis

100 Jahre Mäzenatentum

100 Jahre Mäzenatentum. Die Kunstwerke des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins Berlin, herausgegeben vom Kaiser Friedrich-Museums-Verein Berlin, Berlin 1997.

Agosti/Manca/Panzeri 1993

Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori. Atti del Convegno Internazionale Bergamo, 4. – 7. Juni 1987, herausgegeben von Giacomo Agosti, Maria Elisabetta Manca und Matteo Panzeri, 2 Bände, Bergamo 1993.

AKL

Allgemeines Künstler Lexikon, begründet und mit herausgegeben von Günter Meißner. 97 Bände. München, Berlin 1983–2018.

Allen 2008

Allen, Denise, »Preface and Acknowledgements«. In: Ausst. Kat. New York/London 2008, S. XI–XX.

Althöfer 1987/88

Althöfer, Heinz, »Kennerschaft und Wissenschaft«. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 48/49 (1987/88), S. 485–496.

Anderson 1996

Anderson, Jaynie, »The Political Power of Connoisseurship in 19th Century Europe. Wilhelm von Bode versus Giovanni Morelli«. In: Kolloquium Kennerschaft 1996, S. 107–119.

Andre 1896

André, Michel, »Louis Courajod«. In: Gazette des Beaux-Arts II (1896), S. 203–217.

Arden 2000

Arden, Dorothee, Kronprinzessin Victoria Kaiserin Friedrich (1840 – 1901). Eine Frau fördert Kunst und Frauenbildung im 19. Jahrhundert. Mag. Arbeit., Frankfurt am Main 2000. Online verfügbar unter <http://www.kaiserinfriedrich.de/arden.html>.
Zuletzt geprüft am 10.11.2016.

Assmann 2005

Assmann, Jan, Das kulturelle Gedächtnis. München 2005.

Ausst. Kat. Amsterdam 1961/62

Meesters van het brons der Italiaanse Renaissance. Rijksmuseum Amsterdam 29. Oktober 1961 – 14. Januar 1962, herausgegeben von John Pope-Hennessy, A. Schendel. London 1961.

Ausst. Kat. Bamberg/Krakau 2007

Die Meister Matejkos, Grottggers, der Gebrüder Gierymski: Münchner Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts, Nationalmuseum Krakau, März – Juni 2007 und Museen der Stadt Bamberg, Juni – September 2007, herausgegeben von Wojciech Bałus und Barbara Ciciora. Krakau, Bamberg 2007.

Ausst. Kat. Berlin 1898

Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz. veranstaltet von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft 20. Mai bis 3. Juli

1898, herausgegeben von Wilhelm von Bode, unter Mitarbeit von Richard Stettiner.
Berlin 1898.

Ausst. Kat. Berlin 1967

Italienische Bronzen der Renaissance und des Barock. Statuetten, Reliefs,
Medaillen, Plaketten und Gebrauchsgegenstände; Sonderausstellung vom 15. Oktober
bis 31. Dezember 1967 im Bodemuseum, herausgegeben von Edith Fründt und
Hannelore Sachs. Berlin 1967.

Ausst. Kat. Berlin 1983

Ex aere solido. Bronzen von der Antike bis zur Gegenwart, Stiftung Preußischer
Kulturbesitz Berlin, herausgegeben von Peter Bloch. Berlin 1983.

Ausst. Kat. Berlin (Bode-Mäzen) 1995

Wilhelm von Bode. Museumsdirektor und Mäzen, herausgegeben von Kaiser-
Friedrich-Museums-Verein und Museumspädagogik/Besucherdienst de
Gemäldegalerie und Skulpturensammlung der Staatlichen Museen Berlin, Stiftung
Preußischer Kulturbesitz. Berlin 1995.

Ausst. Kat. Berlin (Bode-Zeitgenosse) 1995

Wilhelm von Bode als Zeitgenosse der Kunst - Zum 150. Geburtstag. Ausstellung
vom 9. Dezember 1995 bis 25. Februar 1996, herausgegeben von der Nationalgalerie -
Staatliche Museen zu Berlin, unter Mitarbeit von Angelika Wesenberg. Berlin 1995.

Ausst. Kat. Berlin 1995

Von allen Seiten schön; Bronzen der Renaissance und des Barock. Ausstellung der
Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

im Alten Museum, Berlin 31. Oktober 1995 bis zum 28. Januar 1996, herausgegeben von Volker Krahn, Berlin 1995.

Ausst. Kat. Berlin 2001

James Simon; Sammler und Mäzen für die Staatlichen Museen zu Berlin, herausgegeben von Peter-Klaus Schuster. Berlin 2001.

Ausst. Kat. Berlin 2003

Bronzetti veneziani. Die venezianischen Kleinbronzen der Renaissance aus dem Bode-Museum Berlin, herausgegeben von Volker Krahn. Köln 2003.

Ausst. Kat. Berlin 2008

Der Kenner im Museum. Max J. Friedländer (1867-1958). Ausstellung des Kupferstichkabinetts Staatliche Museen zu Berlin 27. Juni bis 19. Oktober 2008, herausgegeben von Dagmar Korbacher, Berlin 2008.

Ausst. Kat. Berlin 2010

Begas; Monumente für das Kaiserreich. Eine Ausstellung zum 100. Todestag von Reinhold Begas (1831 – 1911). 25. November 2010 bis 06. März 2011, herausgegeben von Esther Sophia Sünderhauf, unter Mitarbeit von Wolfgang Cortjaens und Jutta von Simson (Werkverzeichnis). Dresden 2010.

Ausst. Kat. Bonn 1994

Wunderkammer des Abendlandes. Museum und Sammlung im Spiegel der Zeit. Ausstellung vom 25. November 1994 bis 26. Februar 1995, herausgegeben von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Bonn 1994.

Ausst. Kat. Bonn 2002

Venezia! Kunst aus venezianischen Palästen. Sammlungsgeschichte Venedigs vom 13. bis 19. Jahrhundert. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, vom 27. September 2002 bis 12. Januar 2003, herausgegeben von Jutta Frings. Ostfildern-Ruit 2002.

Ausst. Kat. Cleveland 1975

Renaissance Bronzes from Ohio Collections. The Cleveland Museum of Art, herausgegeben von William D. Wixom. Cleveland 1975.

Ausst. Kat. Essen/Berlin 1976/77

Fälschung und Forschung. Ausstellung im Museum Folkwang Essen und der Skulpturengalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Oktober 1976 bis Januar 1977 und Januar bis März 1977, herausgegeben von Heinz Althöfer. Essen 1976.

Ausst. Kat. Florenz 1992

Il Giardino di San Marco. Maestri e compagni del giovane Michelangelo, herausgegeben von Paola Barocchi. Florenz 1992.

Ausst. Kat. Frankfurt 1985

Natur und Antike in der Renaissance. Ausstellung im Liebieghaus Museum alter Plastik Frankfurt am Main, herausgegeben von Herbert Beck, Peter C. Bol. Frankfurt am Main 1985.

Ausst. Kat. Frankfurt 1976

Bol, Peter C., Olympia : eine archäologische Grabung. Ausstellung im Liebieghaus, Museum alter Plastik, Frankfurt am Main, 3. Dezember 1976 bis 27. Februar 1977. Frankfurt am Main 1976.

Ausst. Kat. Frankfurt 1986

Die Bronzen der fürstlichen Sammlung Liechtenstein, herausgegeben von Herbert Beck und Peter C. Bol, unter Mitarbeit von Reinhold Baumstark, Herbert Beck, Brita Götz-Mohr und Sabine Schulze. Frankfurt am Main 1986.

Ausst. Kat. Frankfurt 1990

Polyklet: der Bildhauer der griechischen Klassik. Ausstellung im Liebieghaus, Museum Alter Plastik, Frankfurt am Main ; 17.10.1990 – 20.1.1991, herausgegeben von Herbert Beck, Peter C. Bol, Maraike Bückling. Mainz 1990.

Ausst. Kat. Frankfurt 2003

Hans Holbeins Madonna im Stadel. Der Bürgermeister, sein Maler und seine Familie; Ausstellung im Städel'schen Kunstinstitut und Städtischen Galerie, 29. Februar bis 23. Mai 2004, herausgegeben von Bodo Brinkmann. Petersberg 2003.

Ausst. Kat. Frankfurt 2010a

Sahure. Tod und Leben eines großen Pharaos; Ausstellung in der Liebieghaus Skulpturensammlung, 24. Juni bis 28. November 2010, herausgegeben von Vinzenz Brinkmann. München 2010.

Ausst. Kat. Frankfurt 2010b

Die Bildhauer August Gaul und Fritz Klimsch, Ausstellung im Museum Giersch, bearbeitet von Sophia Dietrich, Manfred Großkinsky, Birgit Sander. Petersberg 2010.

Ausst. Kat. Laarne 1967

Catalogue de l'exposition Bronzes de la Renaissance de Donatello à François Duquesnoy conservés dans les collections privées belges /Catalogus van de tentoonstelling gewijd aan Bronzen uit de Renaissance - van Donatello tot Franz

Duquesnoy behorend tot Belgische privé verzamelingen, Château de Laarne/Kasteel Laarne September – Oktober 1967, herausgegeben von Association royale des demeures historiques de Belgique, unter Mitarbeit von Elisabeth Dhanens und Joseph de Gellinck d'Elseghem. Brüssel 1967.

Ausst. Kat. London 1990

Fake? The Art of Deception, herausgegeben Mark Jones, Paul Craddock, Nicolas Barker. London/Los Angeles 1990.

Ausst. Kat. London 1999

Renaissance Master Bronzes from the Ashmolean Museum, Oxford. The Fortnum Collection, 7. Juni – 16. Juli 1999, Galerie Daniel Katz Ltd., herausgegeben von Jeremy Warren, Oxford 1999.

Ausst. Kat. Mantua. 2008

Bonacolsi l'antico; uno scultore nella Mantova di Andrea Mantegna e di Isabella d'Este. Mantua, Palazzo Ducale, Appartamento di Isabella d'Este in Corte Vecchia, 13. September 2008 – 6. Januar 2009, herausgegeben von Filippo Trevisani, Davide Gasparotto. Mailand 2008.

Ausst. Kat. Northampton 1964

Renaissance Bronzes in American Collections. Smith College Museum of Art, Northampton (Mass.), 9. April – 3. Mai 1964, herausgegeben von John Pope-Hennessy. Northampton (Mass.) 1964.

Ausst. Kat. New York/London 2008

Andrea Riccio. Renaissance Master of Bronze, The Frick Collection, New York, 15. Oktober 2008 – 18. Januar 2009, herausgegeben von Denise Allen, Peta Motture. London 2008.

Ausst. Kat. Padua 2001

Donatello e il suo tempo: il bronzetto a Padova nel Quattrocento e nel Cinquecento. Padua, Musei Civici, 8. April – 15. Juli 2001, herausgegeben von Franco Ambrosio. Mailand 2001.

Ausst. Kat. Paris 1975

Objets d'art italiens de la Renaissance. Collections du Musée du Louvre, du Musée de Cluny et du Musée de l'Armée à Paris, herausgegeben von Arnauld de Brejon Lavergnée, Jean-Pierre Reverseau, Pierre Arizzoli-Clémentel. Paris 1975.

Ausst. Kat. Paris 2009

Cast in Bronze. French Sculpture from Renaissance to Revolution. Paris, Musée du Louvre 22. Oktober 2008 – 19. Januar 2009, New York, The Metropolitan Museum of Art, 24. Februar – 24. Mai 2009, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 30. Juni – 27. September 2009, herausgegeben von Geneviève Bresc-Bautier, Guilhem Scherf, James David Draper. Paris 2009.

Ausst. Kat. San Francisco 1988

Renaissance & baroque Bronzes from the Abbott Guggenheim Collection. Ausstellung im M. H. de Young Memorial Museum San Francisco, 3. März – 11. September 1988, herausgegeben von Laura Camins. San Francisco 1988.

Ausst. Kat. Trento 2008

Rinascimento e passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo. Trento, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e Collezioni Provinciali, Museo Diocesano Tridentino, 5 luglio – 2 novembre 2008, herausgegeben von Andrea Bacchi, Luciana Giacomelli. Trento 2008.

Ausst. Kat. Vaduz 1994

Fünf Jahrhunderte Italienische Kunst aus den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein. Ausstellung in der Liechtensteinischen Staatlichen Kunstsammlung, Vaduz, herausgegeben von Uwe Wieczorek, unter Mitarbeit von Michaela Herrmann, Volker Krahn und Uwe Wieczorek. Bern 1994.

Ausst. Kat. Washington 1986

Renaissance Master Bronzes from the Collection of the Kunsthistorisches Museum Vienna. National Gallery of Art, Washington D. C., herausgegeben von Manfred Leithe-Jasper. London 1986.

Ausst. Kat. Washington/New York 2011

Antico. The Golden Age of Renaissance bronzes. National Gallery of Art, Washington 6. November 2011 bis 8. April 2012, The Frick Collection, New York 1. Mai – 29. Juli 2012, herausgegeben von Eleonora Luciano, Denise Allen, Stephen John Campbell. London 2011.

Ausst. Kat. Wien 1991

Zu Gast in der Kunstammer. Eine Ausstellung anlässlich des 100jährigen Bestehens des Kunsthistorischen Museums; 12. Oktober – 15. Dezember 1991, herausgegeben von Manfred Leithe-Jasper. Wien 1991.

Ausst. Kat. Wien 1994

Isabella d'Este. »la prima donna del mondo«; Fürstin und Mäzenatin der Renaissance. Kunsthistorisches Museum Wien, herausgegeben von Sylvia Ferino-Pagden, Christian Beaufort-Spontin, Wilfried Seipel, Wien 1994.

Ausst. Kat. Wien 2003

Johann II. von und zu Liechtenstein : ein Fürst beschenkt Wien; 1894 – 1916. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, herausgegeben von Renata Kassal-Mikula. Wien 2003.

Ausst. Kat. Wien 2005

Barocker Luxus Porzellan. Die Manufakturen Du Paquier in Wien und Carlo Ginori in Florenz, herausgegeben von Johann Kräftner. München, Berlin, London, New York 2005.

Avery Giambologna

Giambologna. The Complete Sculpture, herausgegeben von Charles Avery. Oxford 1987.

Avery 1987

Avery, Charles, »Statuettes«. In: Avery Giambologna, S. 133–145.

Avery/Radcliffe 1983

Avery, Charles; Radcliffe, Anthony, »Severo Calzetta da Ravenna: New Discoveries«. In: Festschrift Hackenbroch, S. 107–122.

Bacchi 2008

Bacchi, Andrea; Giacomelli, Luciana, »Rinascimento di terra e di fuoco. Figure all'antica e immagini devote nella scultura di Andrea Riccio«. In: Ausst. Kat. Trento 2008, S. 17–57.

Badde 2010

Badde, Aurelia, »Beobachtungen an der Marmorhaut«. In: Ausst. Kat. Berlin 2010, S. 159–167.

Bader Vergleichendes Sehen

Vergleichendes Sehen, herausgegeben von Lena Bader. München, Paderborn 2010.

Bader 2010a

Bader, Lena, »Bricolage mit Bildern - Motive und Motivationen vergleichenden Sehens«. In: Bader Vergleichendes Sehen, S. 18–43.

Bader 2010b

Bader, Lena, »Einleitung«. In: Bader Vergleichendes Sehen, S. 434–443.

Bader 2011

Bader, Lena, »Chaos, Spiel, Differenz und Wiederholung. Originale Reproduktionen im Holbein-Streit«. In: Probst 2011, S. 156–173.

Baensch 2007

Baensch, Tanja, »Un petit Berlin?«. Die Neugründung der Straßburger Gemäldesammlung durch Wilhelm Bode. Göttingen 2007, zugl. Univ. Diss. Berlin 2005.

Bärenreuther/Schuster 2009

Zum Lob der Sammler. Die Staatlichen Museen zu Berlin und ihre Sammler, herausgegeben von Andrea Bärenreuther, Peter-Klaus Schuster. Berlin 2009.

Bätschmann 1996

Bätschmann, Oskar, »Der Holbein-Streit: Eine Krise der Kunstgeschichte«. In: Kolloquium Kennerschaft 1996, S. 87–100.

Bätschmann 2003

Bätschmann, Oskar, »Der HolbeinStreit: eine Krise der Kunstgeschichte«. In: Ausst. Kat. Frankfurt 2003, S. 97–109.

Baker 1996

Baker, Macolm, »Bode and Museum Display. The Arrangement of the Kaiser-Friedrich-Museum and the South-Kensington-Museum«. In: Kolloquium Kennerschaft 1996, S. 143–153.

Baker 2001

Baker, Macolm, »Some eighteenth-century frameworks for the Renaissance bronze. historiography, authorship, and production«. In: Small Bronzes 2001, S. 211–221.

Baker 2007

Baker, Macolm, »The History of Cast Courts.«. Victoria and Albert Museum, London. Online verfügbar unter <http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/the-cast-courts/>, zuletzt geprüft am 02.08.2016.

Bal 1991

Bal, Mieke, Reading Rembrandt. Beyond the Word Image Opposition. Cambridge 1991.

Bal Kulturanalyse

Kulturanalyse, herausgegeben von Mieke Bal. Frankfurt am Main 2006.

Bal 2006

Bal, Mieke, »Zu Tode erschrocken«. In: Bal Kulturanalyse, S. 44–71.

Bandmann 1971

Bandmann, Günther, »Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts«. In: Koopmann Theorie der Künste, S. 129–157.

Barbanera 2006

Barbanera, Marcello, Original und Kopie. Bedeutungs- und Wertewandel eines intellektuellen Begriffspaares seit dem 18. Jahrhundert in der klassischen Archäologie. Stendal 2006.

Bartsch/Becker/Bredenkamp/Schreiter 2010

Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike, herausgegeben von Tatjana Bartsch, Marcus Becker, Horst Bredenkamp und Charlotte Schreiter. Berlin, New York 2010.

Baumstark 1996

Baumstark, Reinhold, »Vorwort«. In: Ausst. Kat. Frankfurt 1986, S. 10–11.

Bazin 1996

Bazin, Germain, Histoire de l'histoire de l'Art de Vasari à nos jours. Paris 1996.

Beck 1998

Beck, James, »Connoisseurship: A Lost or a Found Art? The Example of a Michelangelo Attribution: The Fifth Avenue Cupid«. In: Artibus et Historiae XIX (1998), S. 9–42.

Beck/Bol/Prinz/Steuben 1981

Antikensammlungen im 18. Jahrhundert, herausgegeben von Herbert Beck, Peter C. Bol, Wolfram Prinz und Hans von Steuben. Berlin 1981.

Becker 1996

Becker, Christoph, Vom Raritäten-Kabinett zur Sammlung als Institution : Sammeln und Ordnen im Zeitalter der Aufklärung. Egelsbach 1996, zugl. Univ. Diss. München 1996.

Benjamin Gesammelte Schriften

Benjamin, Walter, Gesammelte Schriften, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, unter Mitarbeit von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, 7 Bände. Frankfurt a. M. 1991.

Benjamin Kunstwerk

Benjamin, Walter, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit; Dritte Fassung«. In: Benjamin Gesammelte Schriften, Band I; 2, S. 474–508.

Benjamin 2001

Benjamin, Walter, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, unter Mitarbeit von Günther Busch. Frankfurt a. M. ²⁷2001.

Berenson 1962

Berenson, Bernard, Rudiments of Connoisseurship; Study and Criticism of Italian Art. New York 1962.

Berger 1999

Berger, Ursel, Der Tierbildhauer August Gaul. Berlin 1999.

Berger 2009

Berger, Ursel, »Wie erkennt man posthume Bronzen? Zur Verantwortung von Nachlassverwaltungen«. In: Posthume Güsse 2009, S. 32–43.

Berrie/Sturman 1989

Berrie, Barbara H.; Sturman, Shelley G., »Technical examination of Riccio plaquettes«. In: Italian Plaquettes 1989, S. 175–188.

Bettarini/Barocchi, Vite

Vasari, Giorgio, *Le Vite de' Più Eccellenti Pittori Scultori e Architettori*. Nelle Redazioni del 1550 e 1568, herausgegeben von Rosanna Bettarini, kommentiert von Paola Barocchi. 14 Bände. Florenz 1969–1994.

Betthausen/Kunze 1998

Jacob Burckhardt und die Antike, herausgegeben von Peter Betthausen, Max Kunze. Mainz 1998.

Beth 1915

Beth, Ignaz, *Verzeichnis der Schriften von Wilhelm von Bode*. Berlin, Leipzig 1915.

Betzler 1998

Betzler, Monika, »Nelson Goodman«. In: Nida-Rümelin/Betzler 1998, S. 320–328.

Bewer 1995

Bewer, Francesca, »Del Formare e del Getto. Vom Modellieren und vom Gießen; Die Herstellung von Bronzestatuetten im 16. Jahrhundert«. In: Ausst. Kat. Berlin 1995, S. 82–91.

Bewer et. al. 2009

Bewer, Francesca; Bourgarit, David; Basset, Jane, »French Bronzes (16th – 18th Centuries): Notes on Technique«. In: Ausst. Kat. Paris 2009, S. 29–41.

Beyrodt 1999

Beyrodt, Wolfgang, »Wilhelm von Bode (1845 –1929)«. In: Dilly 1999, S. 18–34.

Bickendorf 2007

Bickendorf, Gabriele, »Die ›Berliner Schule‹: Carl Friedrich von Rumohr (1785 – 1843), Gustav Friedrich Waagen (1794 – 1868), Karl Schnaase (1798 – 1875) und Franz Kugler (1808 –1858)«. In: Pfisterer 2007, S. 46–60.

Biersack 2001

Clio in Oceania: toward a historical anthropology, herausgegeben von Aletta Biersack. Washington, London 2001.

Bilbey/Trusted 2010

Bilbey, Diane; Trusted, Majorie, »›The Question of Casts‹ - Collecting and Later Assessment of the Cast Collections at South Kensington«. In: Frederiksen/Marchand 2010, S. 465–484.

Bloch 1976/77

Bloch, Peter, »Einleitung. Fälschung und Forschung im Überblick«. In: Ausst. Kat. Essen/Berlin 1976/1977. S. 7–11.

Bloch 1983a

Bloch, Peter, »Bronzen des 16. bis 18. Jahrhunderts. Von der Brandenburgisch-Preußischen Kunstammer zum Kaiser-Friedrich-Museum«. In: Ausst. Kat. Berlin 1983, S. 123–124.

Bloch 1983b

Bloch, Peter, »Historistische Kopien und neuzeitliche Fälschungen mittelalterlicher Bronzen«. In: Ausst. Kat. Berlin 1983, S. 291–306.

Bloch 1988

Kaiser Friedrich III. und sein Museum. Eine Ausstellung des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins in der Gemäldegalerie, Berlin 15.6. bis 24.7.1988, herausgegeben von Peter Bloch. Berlin 1988.

Bloch/Bock 1995

Bloch, Peter; Bock, Henning, »Der Kaiser-Friedrich-Museums-Verein«. In: Ausst. Kat. Berlin 1995 (Bode-Mäzen), S. 91–98.

Bloch/Vogt 1976/77

Bloch, Peter; Vogt, Paul, »Vorwort«. In: Ausst. Kat. Essen/Berlin 1976/1977. S. 5.

Blume 1985a

Blume, Dieter, »Zur Technik des Bronzegusses in der Renaissance«. In: Ausst. Kat. Frankfurt 1985, S. 18–23.

Blume/Bredekamp 1985

Blume, Dieter; Bredekamp, Horst, »Mythos und Widerspruch«. In: Ausst. Kat. Frankfurt 1985, S. 130–197.

Blunck 2011

Blunck, Lars, »Wann ist ein Original?«. In: Nida-Rümelin/Blunck 2011, S. 9–29.

Bode/Dohme 1883

Bode, Wilhelm von; Dohme, Robert, »Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Berliner Privatbesitz«. In: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen IV (1883), S. 119–151 und S. 191–256.

Bode/Draper 1980

Bode, Wilhelm von, *The Italian Bronzestatuettes of the Renaissance*, herausgegeben und bearbeitet von James David Draper. New York 1980.

Bode 1873

Bode, Wilhelm von, »Zusätze und Berichtigungen zu Burckhardt's ›Cicerone‹«. In: Jahrbücher für Kunstwissenschaft V (1873), S. 1–45.

Bode 1878a

Bode, Wilhelm von, »Die Künstlerfamilie der della Robbia«. In: Dohme 1878, Nr. XLVII, S. 3–26.

Bode 1878b

Bode, Wilhelm von, »Die florentiner Marmorbildner in der zweiten Hälfte des Quattrocento«. In: Dohme 1878, Nr. XLVII, S. 27–59.

Bode 1881

Bode, Wilhelm von, »Die italienischen Skulpturen der Renaissance in den Königlichen Museen zu Berlin«. In: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen II (1881), S. 69–78.

Bode 1883

Bode, Wilhelm von, Italienische Portraitsculpturen des XV. Jahrhunderts in den Königlichen Museen zu Berlin. Berlin 1883. Online verfügbar unter: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bode1883a/>, zuletzt geprüft am 01.03.2016.

Bode 1884

Bode, Wilhelm von, »Aus der Gemäldegalerie der Königlichen Museen. Albrecht Dürers Bildnis des Kurfürsten von Sachsen, genannt Friedrich der Weise«. In: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen V (1884), S. 57–62.

Bode 1887

Bode, Wilhelm von, Italienische Bildhauer der Renaissance. Berlin 1887.

Bode 1889

Bode, Wilhelm von, »Lodovico III Gonzaga, Markgraf von Mantua, in Bronzestatuen und Medaillen«. In: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen X (1889), S. 49–55 und S. 225.

Bode 1890

Bode, Wilhelm von, »Die Bronzestatuette des Battista Spagnoli im Königlichen Museum zu Berlin«. In: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen XI (1890), S. 56–59.

Bode 1891a

Bode, Wilhelm von, Die italienische Plastik. Berlin 1891.

Bode 1891b

Bode, Wilhelm von, »The Berlin Renaissance Museum«. In: The Fortnightly Review L (1891), Nr. 298, S. 506–515.

Bode 1891c

Bode, Wilhelm von, »Lo Scultore Bartolommeo Bellano da Padova«. In: Archivio storico dell'arte IV (1891), S. 397–416.

Bode 1892–1904

Bode, Wilhelm von, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas in historischer Anordnung. 11 Bände. München 1891–1904.

Bode 1893

Bode, Wilhelm von, Die italienische Plastik. Berlin ²1893.

Bode 1895

Bode, Wilhelm von, »Bertoldo di Giovanni und seine Bronzearbeiten«. In: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen XVI (1895), S. 143–159.

Bode 1896a

Bode, Wilhelm von, »Amtliche Berichte aus den Königlich Preussischen Kunstsammlungen«. In: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen XVII (1896), S. II.

Bode 1896b

Bode, Wilhelm von, »Die Bronzestatue des Francesco del Nero im Berliner Museum«. In: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen XVII (1896), S. 235–238.

Bode 1896c

Bode, Wilhelm von, Die fürstlich-liechtenstein'sche Galerie in Wien. Wien 1896.

Bode Rembrandt

Rembrandt. Beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde mit den heliographischen Nachbildungen. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst, herausgegeben von Wilhelm von Bode, unter Mitarbeit von Cornelius Hofstede de Groot. 8 Bände. Paris 1897–1905.

Bode 1898

Bode, Wilhelm von, »Einleitung«. In: Ausst. Kat. Berlin 1898, S. 1–4.

Bode 1898b

Bode, Wilhelm von, »Sperandio Mantovano, Ein Nachtrag«. In: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen XIX (1898), S. 218–224.

Bode 1901

Bode, Wilhelm von, »Zur Illustration moderner Deutscher Kunstbuecher (1899)«. In: Bode Kunst und Kunstgewerbe, S. 127–146.

Bode 1902

Bode, Wilhelm von, »Florentiner Bronzestatuetten in den Berliner Museen«. In: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen XXIII (1902), S. 66–80 und S. 215–227.

Bode 1905

Bode, Wilhelm von, »Neue Forschungen über italienische Renaissance-Bronzen«. In: Zeitschrift für bildende Kunst XVI (1905), S. 122–126.

Bode 1906/07a

Bode, Wilhelm von, »Francesco da Sant'Agata«. In: Kunst und Künstler V (1906/07), S. 61–67.

Bode 1906/07b

Bode, Wilhelm von, »Pier Ilari Bonacorsi, gen. Antico«. In: Kunst und Künstler V (1906/07), S. 297–303.

Bode 1921

Bode, Wilhelm von, Florentiner Bildhauer der Renaissance. Berlin ⁴1921.

Bode 1922

Bode, Wilhelm von, Italienische Bronzestatuetten der Renaissance. Berlin 1922.

Bode 1925

Bode, Wilhelm von, Bertoldo und Lorenzo de' Medici. Die Kunstpolitik des Lorenzo il Magnifico im Spiegel der Werke seines Lieblingskünstlers Bertoldo di Giovanni. Freiburg i. Br. 1925.

Bode 1930

Bode, Wilhelm von, Mein Leben. 2 Bände. Berlin 1930.

Bode 1997

Bode, Wilhelm von, Mein Leben. herausgegeben von Thomas W. Gaetgens u. Barbara Paul. 2 Bände. Berlin 1997.

Bode Kunst und Kunstgewerbe

Bode, Wilhelm von, Kunst und Kunstgewerbe. Berlin 1901.

Bode Briefe Liechtenstein

LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz – Vienna, Inv. Nr. K.329,
Bode Briefe und Typoskripte 1889–1911.

Bode Briefe SMB-ZA Liechtenstein

SMB-ZA IV/NL Bode 3318 Briefe von Liechtenstein, Johann II. 1889–1912.

Bode/Wyzewa 1896

Wyzewa, Teodor de, »L'oeuvre de Courajod jugée par M. Bode«. In: *Le Temps*
12978 (1896), 12.12.

Böhme 2011

Böhme, Hartmut, »Einladung zur Transformation«. In: Böhme et. al. 2011, S. 7–
37.

Böhme et. al. 2011

Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels,
herausgegeben von Hartmut Böhme, Lutz Bergemann, Martin Dönike, Albert
Schirrmeister, Georg Toepfer, Marco Walter und Julia Weitbrecht. Paderborn 2011.

Bohm 1988

Bohm, Claudia, »Richard Schöne (1840 – 1922)«. In: Lullies/Schiering 1988, S.
75–77.

Bolzenthal 1840

Bolzenthal, Heinrich, *Skizzen zur Kunstgeschichte der modernen Medaillen-*
Arbeit (1429 – 1840). Berlin 1840.

Borbein 1988

Borbein, Adolf H., »Alexander Conze (1831 – 1914)«. In: Lullies/Schiering 1988, S. 59–60.

Borgmann 1997

Borgmann, Karsten, »Der Kaiser-Friedrich-Museums-Verein und die bürgerliche Kunstförderung im wilhelminischen Kaiserreich«. In: 100 Jahre Mäzenatentum, S. 31–37.

Brandis/Feilchenfeldt 2005

Brandis, Markus; Feilchenfeldt, Rahel, Paul Cassirer Verlag. Eine kommentierte Bibliographie. München ²2005.

Braun 1993

Mäzenatentum in Berlin. Bürgertum und kulturelle Kompetenz unter sich verändernden Bedingungen, herausgegeben von Günter Braun und Waltraud Braun. Berlin, New York 1993.

Braun/Gaethgens/Schieder 1998

Mäzenatisches Handeln. Studien zur Kultur des Bürgersinns in der Gesellschaft, herausgegeben von Günter Braun, Thomas W. Gaethgens und Martin Schieder. Berlin 1998.

Bredenkamp 1993

Bredenkamp, Horst, Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstammer und die Zukunft der Kunstgeschichte. Berlin 1993.

Bredenkamp 2010

Bredenkamp, Horst, Theorie des Bildakts. Über das Lebensrecht des Bildes. Frankfurt am Main 2010.

Bredekamp/Hinz et. al. 1972

Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie, herausgegeben von Horst Bredekamp, Berthold Hinz, Michael Müller, Franz-Joachim Verspohl, Jürgen Fredel, Ursula Apitzsch. Frankfurt am Main 1972.

Bresc-Bautier 1996

Bresc-Bautier, Geneviève, »Courajod, Louis (-Charles-Léon)«. In: Dictionary of Art, Bd.8, S. 50.

Bresc-Bautier 2016

Bresc-Bautier, Geneviève, »Courajod, Charles Louis Léon«. In: Dictionnaire critique. Online verfügbar unter <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/jamot-paul-1-1-2-1.html>, zuletzt geprüft am 03.03.2017.

Brönner 1987

Brönner, Wolfgang, Die bürgerliche Villa in Deutschland: 1830 – 1890; unter besonderer Berücksichtigung des Rheinlandes. Düsseldorf 1987.

Bronze- und Galvanoplastik 2000

Bronze- und Galvanoplastik. Geschichte, Materialanalyse, Restaurierung, herausgegeben vom Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, unter Mitarbeit von Birgit Meißner. Dresden 2000.

Brown 1996

Brown, David Alan, »Bode and Berenson: Berlin and Boston«. In: Kolloquium Kennerschaft 1996, S. 101–106.

Brown 1999

Brown, Christopher, »Preface«. In: Ausst. Kat. London 1999, S. 7–8.

Brüne 2010

Brüne, Gerd, »Fritz Klimsch - Aufstieg und Niedergang eines deutschen Bildhauers im 20. Jahrhundert«. In: Ausst. Kat. Frankfurt 2010b, S. 147–165.

Büttner 2007

Büttner, Frank, »Aufstieg und Fall der Geschichtsmalerei. Gattungsgeschichte und Gattungstheorie in Deutschland vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert«. In: Ausst. Kat. Bamberg/Krakau 2007, S. 13–36.

Burckhardt 1928

Burckhardt, Jacob, Reisebilder aus dem Süden, herausgegeben von Werner von der Schulenburg. Heidelberg 1928.

Burckhardt Briefe

Jacob Burckhardt: Briefe. Vollständig und kritisch bearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Max Burckhardt. 11 Bände. Basel 1949–1994.

Butterfield 2001

Butterfield, Andrew, »Verrocchio and the Bronze Statuette«. In: Small Bronzes 2001, S. 71–81.

Campe 2001

Campe, Rüdiger, »Trope«. In: Pethes/Ruchatz 2001, S. 604–605.

Caglioti 2014

Caglioti, Francesco, »Donatello misconosciuto: il ›San Lorenzo‹ per la Pieve di Borgo San Lorenzo. In: Prospettiva 155/156 (2014), S. 2–99.

Candida 1981

Bronzetti, Terrecotte, Placchette rinascimentali di ispirazione classica all Ca'd'Oro e al Museo Correr di Venezia, herausgegeben von Bianca Candida. Rom 1981.

Carrier 2003

Carrier, David, »In Praise of Connoisseurship«. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism 61 (2003), Nr. 2, S. 159–169.

Catterson 2017

Catterson, Lynn, »Stefano Bardini and the Taxonomic Branding of the Marketplace«. In: Savino 2017, S. 41–64.

Cellini/Tassi 1829

Cellini, Benvenuto, Vita di Benvenuto Cellini; Orefice e scultore fiorentino. Scritta da lui medesimo, herausgegeben von Francesco Tassi. Florenz 1829.

Cellini/Laager 2001

Cellini, Benvenuto, Mein Leben. Autobiographie eines Künstlers aus der Renaissance, herausgegeben, übersetzt und Nachwort von Jacques Laager. Zürich 2001.

Ceriana 1992

Ceriana, Matteo, »Bertoldo di Giovanni. Bellerofonte doma Pegaso«. In: Ausst. Kat. Florenz 1992, S. 33–36.

Cerquilini/Gumbrecht 1983

Der Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte. Wissenschaftsgeschichte als Innovationsvorgabe, herausgegeben von Bernard Cerquilini und Hans Ulrich Gumbrecht. Frankfurt am Main 1983.

Christ 2006

Christ, Karl, Klios Wandlungen. Die deutsche Althistorie vom Neuhumanismus bis zur Gegenwart. München 2006.

Clemen 1904

Das Kaiser Friedrich Museum zu Berlin, herausgegeben von Paul Clemen, erläutert in Gemeinschaft mit Adolph Goldschmidt, Ludwig Justi und Paul Schubring. Leipzig 1904.

Clemen 1904a

Clemen, Paul, »Der Bau und seine Geschichte«. In: Clemen 1904, S. 3–16.

Clemen 1904b

Clemen, Paul, »Die Neuauftellung und ihre Grundsätze«. In: Clemen 1904, S. 16–23.

Courajod 1886

Courajod, Louis, »L'imitation et la contrefaçon des objets d'art antiques au XVe et au XVIe siècle«. In: Gazette des Beaux-Arts XXXIV (1886), S. 188–201.

Courajod Briefe

SMB-ZA, IV/NL Bode 1335.

DAH

Dictionary of Art Historians, herausgegeben von Lee Sorensen, online verfügbar unter <http://www.dictionaryofarthistorians.org/>, geprüft am 23.7.2017.

DBW

Deutsches Wörterbuch, bearbeitet und herausgegeben von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bände in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961. Online verfügbar unter: <http://dwb.uni-trier.de/de/>, zuletzt geprüft am 15.11.2017.

Dictionary of Art

Dictionary of Art, herausgegeben von Jane Turner. 34 Bände. London 1996.

Dictionnaire critique

Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale, herausgegeben von Philippe Sénéchal und Claire Barbillon. Online verfügbar unter <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/>, zuletzt geprüft am 03.03.2017.

Daston/Galison 2007

Daston, Lorraine; Galison, Peter, Objektivität. Frankfurt am Main 2007.

Dening 2001

Dening, Greg, »A Poetic for Histories. Transformations That Present the Past«. In: Biersack 2001, S. 347–380.

Denker/Opitz-Coutoreau 2003

Denker, Andrea; Opitz-Coutoreau, Jörg, »Die zerstörungsfreie Metallcharakterisierung der Legierungen«. In: Ausst. Kat. Berlin 2003, S. 270.

Denkschrift

»Denkschrift«. In: Bloch 1988, S. 16ff.

Dhanens 1967

Dhanens, Elisabeth, »Voorwoord«. In: Ausst. Kat. Laarne 1967, S. V–VIII.

Didi-Huberman 1999

Didi-Huberman, Georges, Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes. München 1999.

Dilly 1979

Dilly, Heinrich, Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin. Frankfurt am Main 1979.

Dilly 1999

Altmeister moderner Kunstgeschichte, herausgegeben von Heinrich Dilly. Berlin²1999.

Dohme 1878

Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit: Biographien u. Charakteristiken. Kunst und Künstler Italiens bis um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, herausgegeben von Robert Dohme. Band II, 1. Leipzig 1878.

Draper 1978

Draper, James David, »Wilhelm von Bode, attributeur«. In: Revue de l'art 42 (1978), S. 32–36.

Draper 1984

Draper, James David, Bertoldo di Giovanni: His Life, his Art, his Influence. New York 1984.

Draper et. al. 1986

Draper, James David; Raggio, Olga; Hecht, Johanna, »Katalog«. In: Ausst. Kat. Frankfurt 1986, S. 135–265.

Draper 1992

Draper, James David, Bertoldo di Giovanni: Sculptor of the Medici household. Critical reappraisal and catalogue raisonné. Columbia/Mass. 1992.

Düwell 1987

Düwell, Kurt, »Kaiser Wilhelm II«. In: Treue 1987, S. 133–173.

Eisler 1996

Eisler, Colin, »Bode's Burden. Berlin's Museum as an Imperial Institution«. In: Kolloquium Kennerschaft 1996, S. 23–32.

Ernst 2001

Ernst, Wolfgang, »Historismus«. In: Pethes/Ruchatz 2001, S. 263–264.

Ernst 2010

Ernst, Gerhard, Einführung in die Erkenntnistheorie. Darmstadt ²2010.

Favaretto 2002

Favaretto, Irene, »Antikensammlungen in Venedig. Ein historischer Streifzug vom 14. zum 19. Jahrhundert«. In: Ausst. Kat. Bonn 2002, S. 34–42.

Feger 2003

Feger, Roswitha, »... zu was bin ich denn Fürst, wenn ich nicht geben kann.«
Fürst Johann II. von und zu Liechtenstein als Kunstmäzen 1840 – 1929«. In: Ausst.
Kat. Wien 2003, S. 6–22.

Fehrmann 2004

Originalkopie. Praktiken des Sekundären, herausgegeben von Gisela Fehrmann.
Köln 2004.

Fehrmann/Linz/Schumacher/Weingart 2004

Fehrmann, Gisela; Linz, Erika; Schumacher, Eckhard; Weingart, Brigitte,
»Originalkopie. Praktiken des Sekundären - Eine Einleitung«. In: Fehrmann 2004, S.
7–17.

Ferino-Pagden 1994

Ferino-Pagden, Sylvia, »Isabellas Studiolo und Grotta. Zur Geschichte und
Ausstattung«. In: Ausst. Kat. Wien 1994, S. 145–184.

Festschrift Hackenbroch

Studien zum Europäischen Kunsthandwerk. Festschrift Yvonne Hackenbroch,
herausgegeben von Jörg Rasmussen. München 1983.

Finch 1974

Finch, Margaret, *Style in Art History; An Introduction to Theories of Style and
Sequence*. Metuchen (N. J.) 1974.

Flashar 2003

Flashar, Martin, »Adolf Furtwängler - Eine Skizze«. In: Flashar/Wohlfeil 2003, S.
19–23.

Flashar/Wohlfeil 2003

Adolf Furtwängler der Archäologe, herausgegeben von Martin Flashar und Jutta Beate Wohlfeil. München 2003.

Fleck 2015

Fleck, Ludwik, Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv. Frankfurt am Main ¹⁰2015.

Fortnum 1877

Fortnum, Charles Drury Edward, Bronzes. London 1877.

Foucault 1973

Foucault, Michel, Archäologie des Wissens, Frankfurt am Main ¹1973.

Foucault 1990

Foucault, Michel, Die Ordnung der Dinge; Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt am Main 1990.

Foucault 2007

Foucault, Michel; Köppen, Ulrich, Archäologie des Wissens. Frankfurt am Main 2007, Nachdr. 1973.

Frederiksen/Marchand 2010

Plaster Casts; Making, collecting, and displaying from classical antiquity to the present, herausgegeben von Rune Frederiksen und Eckart Marchand. Berlin, New York 2010.

Friedländer 1946

Friedländer, Max, Von Kunst und Kennerschaft. Oxford, Zürich 1946.

Frimmel 1887

Frimmel, Theodor, »Die Bellerophongruppe des Bertoldo«. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses V (1887), S. 90–96. Online verfügbar unter <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jbksak1887/0111>, zuletzt geprüft am 19.10.2015.

Frimmel Briefe

SMB-ZA, IV/NL Bode 1926.

Frosien-Leinz 1985

Frosien-Leinz, Heike, »Das Studiolo und seine Ausstattung«. In: Ausst. Kat. Frankfurt 1985, S. 258–281.

Furtwängler Gemmen

Furtwängler, Adolf, Die antiken Gemmen. 3 Bände, Leipzig 1900.

Furtwängler Meisterwerke online

Furtwängler, Adolf, Meisterwerke der griechischen Plastik: Kunstgeschichtliche Untersuchungen. 2 Bände, Leipzig 1893. Online verfügbar unter: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/furtwaengler1893> (Tafeln) und <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/furtwaengler1893a> (Textteil), zuletzt geprüft am 9.11.2017.

Gabler 2007

Gabler, Josephine; Gaul, August, August Gaul; Das Werkverzeichnis der Skulpturen. Berlin 2007.

Gaethgens 1992

Gaethgens, Thomas W., Die Berliner Museumsinsel im Deutschen Kaiserreich. Zur Kulturpolitik der Museen in der wilhelminischen Epoche. München 1992.

Gaethgens 1993

Gaethgens, Thomas W., »Wilhelm von Bode und seine Sammler«. In: Mai/Paret 1993, S. 153–172.

Gaier 2010

Gaier, Martin, »Einleitung«. In: Bader Vergleichendes Sehen, S. 119–127.

Gampp 2010

Gampp, Axel, »Plaster Casts and Postcards: the postcard edition of the Musée de Sculpture Comparée at Paris«. In: Frederiksen/Marchand 2010, S. 501–517.

Gasparotto et. al. 2008

Gasparotto, Davide, et. al., »Documenti«. In: Ausst. Kat. Mantua 2008, S. 301–340.

Gay 1974

Gay, Peter, Style in History. London 1974.

Geimer 2010

Geimer, Peter, »Vergleichendes Sehen oder Gleichheit aus Versehen? Analogie und Differenz in kunsthistorischen Bildern«. In: Bader Vergleichendes Sehen, S. 45–70.

Geismeier 1995

Geismeier, Irene, »Wilhelm von Bode als Mäzen der Gemäldegalerie«. In: Ausst. Kat. Berlin (Bode-Mäzen) 1995, S. 51–65.

Gibson-Wood 1984

Gibson-Wood, Carol, »Jonathan Richardson and the Rationalization of Connoisseurship«. In: *Art History* VII (1984), Nr. 1, S. 38–56.

Ginzburg 1978

Ginzburg, Carlo, »Spie. Radici di un paradigma sceintifico«. In: *Rivista di Storica contemporanea* I (1978), S. 1–14.

Ginzburg 1979

Ginzburg, Carlo, »Clues: Roots of a Scientific Paradigm«. In: *Theory and Society* VII (1979), Nr. 3, S. 273–288.

Ginzburg/Bonz 1995

Ginzburg, Carlo; Bonz, Gisela, *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*. Berlin 1995.

Götz-Mohr 1986

Götz-Mohr, Brita, »Die Kunst der »allieven«. Antonio und Giovanni Francesco Susinis Bronzen nach Giambologna, nach der Antike und eigenen Entwürfen«. In: *Ausst. Kat. Frankfurt 1986*, S. 74–86.

Gold 1905–1906

Gold, Alfred, »Ein Privathaus von Alfred Messel«. In: *Kunst und Künstler IV* (1905–1906), S. 60–70.

Goldschmidt 1929

Goldschmidt, Adolph, »Ansprache«. In: *Kaiser Friedrich-Museums-Verein 1929*, S. 9–13.

Gombrich 1968

Gombrich, Ernst, »Style«. In: International Encyclopedia of the Social Sciences, herausgegeben von David Sills. New York 1968, S. 353–361.

Goodman 2004

Goodman, Nelson; Philippi, Bernd, Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie. Frankfurt am Main ⁴2004.

Gramaccini 1985

Gramaccini, Norberto, »Das genaue Abbild der Natur. Riccios Tiere und die Theorie des Naturabgusses seit Cennino Cennini«. In: Ausst. Kat. Frankfurt 1985, S. 198–225.

Gumbrecht Stil

Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements, herausgegeben von Hans-Ulrich Gumbrecht. Frankfurt am Main 1986.

Gröschel 1988

Gröschel, Sepp-Gustav, »Lorenz Beger (1653 – 1705)«. In: Lullies/Schiering 1988, S. 1–2.

Haas 1996

Haas, Stefan, »Philosophie der Erinnerung. Kategoriale Voraussetzungen einer mnemistischen Geschichtsbetrachtung«. In: Wischermann 1996, S. 31–54.

Hansen 1993

Kulturbegriff und Methode. Der stille Paradigmenwechsel in den Geisteswissenschaften, herausgegeben von Klaus P. Hansen. Tübingen 1993.

Harich-Hamburger 2005

Harich-Hamburger, Gisela, »Eugène Druets Photographien nach Rodin, technisch betrachtet und historisch bewertet«. In: Maaz Druet-Rodin, S. 29–38.

Haxthausen 2002

The two art histories. The museum and the university, herausgegeben von Charles Werner Haxthausen. New Haven 2002.

Herding 2003

Herding, Klaus, »Allegro, deciso, con impeto«; Cellini als Wunschbild des Künstlers seit Goethe«. In: Nova/Schreurs 2003, S. 379–413.

Heres 1981

Heres, Gerald, »Der Neuausbau des Berliner Antikenkabinetts im Jahre 1703«. In: Beck/Bol/Prinz/Steuben 1981, S. 187–198.

Heres 2000

Heres, Gerald, »Höfische Antikensammlungen des 18. Jhs. in Brandenburg und Sachsen«. In: Hesberg/Boschung 2000, S. 130–133.

Herklotz 1998

Herklotz, Ingo, »Cassianos Dal Pozzos Papiermuseum: Visualisierte Antikenforschung im 17. Jahrhundert«. In: Sammler - Bibliophile – Exzentriker, S. 139–161.

Hesberg/Boschung 2000

Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert als Ausdruck einer europäischen Identität. Internationales Kolloquium in Düsseldorf vom 7.2 bis

10.2 1996, herausgegeben von Henner von Hesberg und Dietrich Boschung. Mainz 2000.

Himmelmann 1996

Minima Archaeologia. Utopie und Wirklichkeit der Antike, herausgegeben von Nikolaus Himmelmann. Mainz 1996.

Himmelmann 1996a

Himmelmann, Nikolaus, »Stilarchäologie«. In: Himmelmann 1996, S. 228–232.

Hinz 1972

Hinz, Berthold, »Zur Dialektik des bürgerlichen Autonomie-Begriffs. ›Autonome‹ Kunst und Ästhetik als Theorie ›autonomer‹ Kunst«. In: Bredekamp/Hinz et. al. 1972, S. 172–198.

Hofmann 1996

Hofmann, Werner, »Bode und Schlosser«. In: Kolloquium Kennerschaft 1996, S. 177–182.

Huemer 2007

Huemer, Ch., »Spitzer, Frédéric (Samuel)«. In: ÖBL, Bd.13, S. 39.

Hufschmidt 2010

Hufschmidt, Isabel, Die Kleinplastiken von James Pradier. Skulptur im industrialisierten Kunstbetrieb des 19. Jahrhunderts. Stuttgart 2010.

Humboldt Schriften zur Sprache

Schriften zur Sprache, herausgegeben von Wilhelm von Humboldt. Frankfurt am Main 2008.

Humboldt 2008

Humboldt, Wilhelm von, »Über die Aufgabe des Geschichtsschreibers«. In:
Humboldt Schriften zur Sprache, S. 801–814.

IBSR

Bode, Wilhelm von, Die Italienischen Bronzestatuetten der Renaissance. 3 Bände.
Berlin 1907–1912.

Imorde 2009

Imorde, Joseph, Michelangelo Deutsch! Berlin 2009.

International Encyclopedia of the Social Sciences

International Encyclopedia of the Social Sciences, herausgegeben von David Sills.
New York 1968.

Italian Plaquettes 1989

Italian Plaquettes. Center for Advanced Study in the Visual Arts, herausgegeben
von Alison Luchs. Washington 1989.

Jacob 1972

Italienische Bronzen; Herzog Anton Ulrich-Museum, herausgegeben von Sabine
Jacob. Braunschweig 1972.

JBW 2

Burckhardt, Jacob, Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke
Italiens: Architektur und Skulptur, herausgegeben von Bernd Roeck, unter Mitarbeit
von Christine Tauber und Martin Warnke. München, Basel 2001 (= Jacob Burckhardt
Werke: Kritische Gesamtausgabe, Band 2).

JBW 16

Burckhardt, Jacob, Die Kunst der Renaissance, herausgegeben von Maurizio Ghelardi, Susanne Müller, Max Seidel. München, Basel 2006 (= Jacob Burckhardt Werke: Kritische Gesamtausgabe, Band 16).

Jaeger/Rüsen 1992

Jaeger, Friedrich; Rüsen, Jörn, Geschichte des Historismus. Eine Einführung. München 1992.

Jeksties/Oehmichen 1989

Jeksties, Angela; Oehmichen, Gaetano, »Das Museum Cimbricum«. In: Museum Cimbricum, S. 77–97.

Jestaz 1969

Jestaz, Bertrand, »Travaux récents sur les Bronzes, II. Renaissance Septentrionale et Baroque«. In: Revue de l'art IX (1969), S. 78–81.

Jestaz 1975

Jestaz, Bertrand, »Un bronze inédit de Riccio«. In: La Revue du Louvre et des Musées de France XXV (1975), Nr. 1, S. 156–162.

Joachimides 1993

Joachimides, Alexis, »Das Kaiser-Friedrich-Museum und die Reform des Kunstmuseums«. In: Kunst Chronik XLVI (1993), S. 71–78.

Johannsen 2010

Johannsen, Rolf H., »Begas und der Kaiserpreis ›zur Förderung des Studiums der klassischen Kunst«. In: Ausst. Kat. Berlin 2010, S. 153–157.

Jones 1990

Jones, Mark, »Introduction: Why Fakes?«. In: Ausst. Kat. London 1990, S. 11–16.

Kaiser-Friedrich-Museums-Verein 1929

Wilhelm von Bode zum Gedächtnis. Ansprachen bei der Trauerfeier in der Basilika des Kaiser-Friedrich-Museums am 5. März 1929, herausgegeben vom Kaiser Friedrich-Museums-Verein Berlin. Berlin 1929.

Kat. Berlin 1888

Bode, Wilhelm von; Tschudi, Hugo von, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche. Berlin 1888.

Kat. Berlin 1904

Bode, Wilhelm von, Die italienischen Bronzen. Berlin ²1904.

Kat. Berlin 1908

Bode, Wilhelm von, Sammlung von Renaissance-Kunstwerken, gestiftet von Herrn James Simon zum 18. Oktober 1904. Berlin 1908.

Kat. Berlin 1913

Schottmüller, Frida, Die Italienischen und Spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barocks in Marmor, Ton, Holz und Stuck. Berlin ²1913.

Kat. Berlin 1914

Bode, Wilhelm von, Die Italienischen Bronzen der Renaissance und des Barock. Erster Teil: Büsten, Statuetten und Gebrauchsgeräte, unter Mitarbeit von Fritz Goldschmidt. 2 Bände, Berlin 1914.

Kat. Berlin 1930

Bode, Wilhelm von, Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barock. Bronzestatuetten, Büsten und Gebrauchsgegenstände. Berlin, Leipzig 1930.

Kat. Braunschweig 1994

Berger, Ursel; Krahn, Volker, Bronzen der Renaissance und des Barock. Katalog der Sammlung, Herzog-Anton-Ulrich-Museum Braunschweig. Braunschweig 1994.

Kat. Frick Collection Online

Sammlungskatalog online: <http://collections.frick.org/objects/>, nachgeprüft am 28.7.2017.

Kat. Hainauer

The collection of Oscar Hainauer, herausgegeben von Wilhelm von Bode. London 1906.

Kat. London 1876

Fortnum, Charles Drury Edward, A descriptive catalogue of the bronzes of European origin in the South-Kensington Museum. London 1876.

Kat. New York 1970

The Frick Collection: An Illustrated Catalogue. Sculpture: Italian, herausgegeben von John Pope-Hennessy und Anthony Radcliffe. New York 1970, Band. III.

Kat. Metropolitan Museum Online

Sammlungskatalog Online: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/>, nachgeprüft am 28.8.2017.

Kat. Paris 1900

Bode, Wilhelm von, Gemälde-Sammlung des Herrn Rudolf Kann in Paris. 2 Bände. Berlin 1900.

Kat. Paris 1907

Bode, Wilhelm von, Catalogue de la Collection de Rodolphe Kann. 2 Bände. Paris 1907.

Kauffmann 1993

Kauffmann, Georg, Die Entstehung der Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert. Gerda Henkel Vorlesung, gehalten am 24. Januar 1992 in Düsseldorf, herausgegeben von der gemeinsamen Kommission der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften und der Gerda-Henkel-Stiftung. Opladen 1993.

Klonk 2009

Klonk, Charlotte, Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000. New Haven 2009.

Kolloquium Kennerschaft 1996

Kennerschaft. Kolloquium zum 150sten Geburtstag von Wilhelm von Bode, herausgegeben von Thomas W. Gaehtgens und Peter-Klaus Schuster. Berlin 1996.

Koopmann Theorie der Künste

Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, herausgegeben von Helmut Koopmann. 2 Bände. Frankfurt am Main 1971–1972.

Knapp 1898

Knapp, Fritz, »Die Italienischen Plaketten«. In: Ausst. Kat. Berlin 1898, S. 101–104.

Knopp 1981

Knopp, Werner, »Der stumme Kaiser; Erinnerung an Kaiser Friedrich III. (1831 – 1888)«. In: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz 18 (1981), S. 337–354.

Knopp 1988

Knopp, Werner, »Friedrich III. Deutscher Kaiser und König von Preußen. Protektor der Museen«. In: Bloch 1988, S. 8–15.

Knuth 1995a

Knuth, Michael, »Wilhelm von Bode als Mäzen der Skulpturensammlung«. In: Ausst. Kat. Berlin 1995 (Bode-Mäzen), S. 66–74.

Knuth 1995b

Knuth, Michael, »Verzeichnis der Geschenke Wilhelm von Bodes an die Skulpturensammlung«. In: Ausst. Kat. Berlin 1995 (Bode-Mäzen), S. 155–176.

Krahn 1988

Krahn, Volker, Bartolommeo Bellano. Studien zur Paduaner Plastik des Quattrocento. München 1988, zugl. Diss. Berlin 1986.

Krahn 1992

Krahn, Volker, »Wilhelm von Bode und die italienischen Skulptur; Forschen - Sammeln - Präsentieren«. In: Jahrbuch der Berliner Museen 34 (1992), S. 105–119.

Krahn 1995a

Krahn, Volker, »Einführung«. In: Ausst. Kat. Berlin 1995, S. 8–9.

Krahn 1995b

Krahn, Volker, »Von allen Seiten Schön«. In: Ausst. Kat. Berlin 1995, S. 10–33.

Krahn 1995c

Krahn, Volker, »Ein ziemlich kühnes Unterfangen...«. Wilhelm von Bode als Wegbereiter der Bronzenforschung, seine Erwerbungen für die Berliner Museen und seine Beziehungen zu Sammlern.« In: Ausst. Kat. Berlin 1995, S. 34–55.

Krahn 1995e

Krahn, Volker, »Original - Reproduktion - Nachahmung - Metamorphose«. In: Ausst. Kat. Berlin 1995, S. 106–107.

Krahn 1996

Von allen Seiten schön. Rückblicke auf Ausstellung und Kolloquium, herausgegeben von Volker Krahn. 2 Bände. Köln 1996.

Krahn 2003a

Krahn, Volker, »Die venezianischen Kleinbronzen der Berliner Skulpturensammlung - eine Sammlungsgeschichte«. In: Ausst. Kat. Berlin 2003, S. 4–11.

Krahn 2009

Krahn, Volker, »Pastiche or Fake? A ›Donatello‹ by Medardo Rosso.« In: Apollo 169 (2009), S. 41–47.

Kristensen 1994

Kristensen, Jens Erik, »Der kuriose, der klassifizierende und der biologische Blick. Die Ordnung der Natur und das moderne naturhistorische Museum«. In: Ausst. Kat. Bonn 1994, S. 127–135.

Kryza-Gersch 2011

Kryza-Gersch, Claudia, »Una Venere simile... a quella del Signor Cesarini«.
Einige Beobachtungen zum Sammeln von Kleinbronzen im 16. Jahrhundert.« Vortrag
der Tagung »Multiples in Pre-Modern Art«, Center for Advanced Studies, Ludwigs-
Maximilians-Universität München. Cuperi, Walter. München, 08.11.2011.
Tagungsprogramm s. <http://arthist.net/archive/2028>, zuletzt geprüft am 26.04.2016.

Künzel 1995

Künzel, Friedrich, Verzeichnis des schriftlichen Nachlasses von Wilhelm von
Bode. Berlin 1995.

Kuhn 1967

Kuhn, Thomas, Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen. Frankfurt am Main
1967.

Kuhrau 1998

Kuhrau, Sven, »Der Kunstsammler als Mäzen. Sammeln und Stiften als Praxis der
»kulturellen Elite« im wilhelminischen Berlin«. In: Braun/Gaethgens/Schieder 1998, S.
39–59.

Kuhrau 2005

Kuhrau, Sven, Der Kunstsammler im Kaiserreich. Kunst und Repräsentation in
der Berliner Privatsammlerkultur. Kiel 2005, zugl. Univ. Diss. Berlin 2002.

Kulenkampff 2011

Kulenkampff, Jens, »Die ästhetische Bedeutung der Unterscheidung von Original
und Fälschung«. In: Nida-Rümelin/Blunck 2011, S. 31–50.

Kultermann 1981

Kultermann, Udo, Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft.
Frankfurt am Main, Berlin, Wien ²1981.

Kultzen 1996

Kultzen, Rolf, »Otto Müндler als Freund und Förderer des jungen Bode«. In:
Kolloquium Kennerschaft 1996, S. 49–55.

Kunstgeschichte 1750–1900

Kunstgeschichte 1750–1900. Eine kommentierte Anthologie, herausgegeben von
Regine Prange. Darmstadt 2007.

Klamm 2010a

Klamm, Stefanie, »Neue Originale. Medienpluralität in der Klassischen
Archäologie des 19. Jahrhunderts«. In: Bartsch/Becker/Bredenkamp/Schreiter 2010, S.
47–67.

Klamm 2010b

Klamm, Stefanie, »Sammeln - Anordnen - Herrichten: Vergleichendes Sehen in
der Klassischen Archäologie«. In: Bader Vergleichendes Sehen, S. 382–406.

Klamm 2017

Klamm, Stefanie, Bilder des Vergangenen. Visualisierung in der Archäologie im
19. Jahrhundert: Fotografie - Zeichnung - Abguss. Berlin 2017, zugl. Univ. Diss.
Berlin 2012.

Köstering 2016

Köstering, Susanne, »Die Museumsreformbewegung im frühen 20. Jahrhundert«. In:
Walz, Marcus (Hg.), Handbuch Museum. Stuttgart 2016, S. 52–57.

Kravagna 1997

Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur, herausgegeben von Christian Kravagna. Berlin 1997.

Landais 1958

Landais, Hubert, Le Bronzes Italiens de La Renaissance. Paris 1958.

Lehnert 2010

Lehnert, Uta, »Die Siegesallee. Begas verliert die Gunst des Kaisers«. In: Ausst. Kat. Berlin 2010, S. 111–119.

Leibundgut 1990

Leibundgut, Annalis, »Polykletische Elemente bei späthellenistischen und römischen Kleinbronzen: zur Wirkungsgeschichte Polyklets in der Kleinplastik (Kat. 182 – 215)«. In: Ausst. Kat. Frankfurt 1990, S. 397–427.

Leithe-Jasper 1986

Leithe-Jasper, Manfred, »Renaissance Bronzes and the Vienna Collection«. In: Ausst. Kat. Washington 1986, S. 25–45.

Leithe-Jasper 1991

Leithe-Jasper, Manfred, »Kat. Nr. 4: Europa auf dem Stier«. In: Ausst. Kat. Wien 1991, S. 68–78.

Leithe-Jasper 1994

Leithe-Jasper, Manfred, »Isabella d'Este und Antico«. In: Ausst. Kat. Wien 1994, S. 317–322.

Lightbown 1970

Lightbown, R. W., »An Introduction of the 1970 Edition«, in: Waagen 1958 (unpaginiert).

Lindemann 2009

Lindemann, Bernd Wolfgang, »Bode und seine Sammler. Ein Blick auf die Sammelkultur in Berlin im 19. Jahrhundert«. In: Bärenreuther/Schuster 2009, S. 142–163.

List 1983

List, Claudia, Kleinbronzen Europas. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. München 1983.

Locher 2001

Locher, Hubert, Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750 – 1950. München 2001.

Locher 2003

Locher, Hubert, »Stil«. In: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, S. 335–340.

Locher 2007

Locher, Hubert, »Jacob Burckhardt (1818 – 1897)«. In: Pfisterer 2007, S. 110–123.

Löhlein 2009

Löhlein, Wolfgang, Kaiser Wilhelm II. und die Archäologie. Broschüre zu Ausstellung im Archäologischen Museum Frankfurt am Main, 6. Juni bis 6. September 2009. Lörrach 2009.

Luhmann 1986

Luhmann, Niklas, »Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst«. In: Gumbrecht Stil, S. 620–672.

Lullies 1988a

Lullies, Reinhard, »Ernst Curtius (1814 – 1896)«. In: Lullies/Schiering 1988, S. 39–40.

Lullies 1988b

Lullies, Reinhard, »Adolf Furtwängler (1853 – 1907)«. In: Lullies/ Schiering 1988, S. 110–111.

Lullies/Schiering 1988

Archäologenbildnisse. Porträts und Kurzbiographien von Klassischen Archäologen deutscher Sprache, herausgegeben von Reinhard Lullies und Wolfgang Schiering. Mainz 1988.

Maaz 1995

Maaz, Bernhard, »Das konservative Ideal - Bodes Verhältnis zur Skulptur seiner Zeit«. In: Ausst. Kat. Berlin (Bode-Zeitgenosse) 1995, S. 135–146.

Maaz 1999

Maaz, Bernhard, »Zwischen Naturalismus und Formgesetz: Funktionen und Gestaltungsweisen der Tierplastik im 19. Jahrhundert«. In: Berger 1999, S. 115–124.

Maaz 2000

Maaz, Bernhard, »das war für Bronze gedacht und wirkt als solche«. Die Entwicklung des Bronzegusses in Deutschland im 19. Jahrhundert«. In: Bronze- und Galvanoplastik 2000, S. 25–40.

Maaz Druet-Rodin

Druet sieht Rodin. Photographie & Skulptur, herausgegeben von Bernhard Maaz, unter Mitarbeit von Gisela Harich-Hamburger und Juliana von Knobelsdorff. Berlin 2005.

Maaz 2005

Maaz, Bernhard, »Druet sieht Rodin. Spuren und Bedeutung einer Zusammenarbeit«. In: Maaz Druet-Rodin, S. 9–28.

Maaz 2010

Maaz, Bernhard, Skulptur in Deutschland. Zwischen Französische Revolution und Erstem Weltkrieg. 2 Bände. Berlin, München 2010.

Maclagan 1929

Maclagan, E. R. D., »Editorial: Bode«. In: The Burlington Magazine 54 (1929), Nr. 313, S. 165–166.

Mai/Paret 1993

Sammler, Stifter & Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert, herausgegeben von Ekkehard Mai und Peter Paret. Köln, Weimar, Wien 1993.

Malkowsky 1912

Malkowsky, Georg, Die Kunst im Dienste der Staatsidee. Hohenzollerische Kunstpolitik vom Großen Kurfürsten bis auf Wilhelm II. Berlin 1912.

Mann 1931 (1981)

Mann, James Gow, Wallace Collection Catalogues. Sculpture; Marbles, Terracottas and Bronzes, Carvings In Ivory and Wood, Plaquettes, Medals, Coins, and Wax-reliefs. London ²1931, Repr. 1981.

Mariacher 2005

Mariacher, Giovanni, »Briosco, Andrea«. In: AKL, Bd. XIV, S. 250.

Martini 1781

Martini, Georg Heinrich, Musei Franciani Descriptio; Pars Prior comprehendens Numismata et Gemmas. 2 Bände. Leipzig 1781.

Matthes 2001

Matthes, Olaf, »Kaufmann - Sammler - Mäzen. James Simon und die Berliner Museen«. In: Ausst. Kat. Berlin 2001, S. 8–25.

Meager 1985

Meager, R., »Connoisseurship«. In: British Journal of Aesthetics XXV (1985), Nr. 2, S. 137–152.

Meijers 1995

Meijers, Debora J., Kunst als Natur. die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780. Wien 1995.

Metzler Lexikon der Kunstwissenschaft

Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, herausgegeben von Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2003.

Meyer Schapiro 1969

Meyer Schapiro, »On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs«. In: *Semiotica I* (1969), S. 223–242.

Michiel/Morelli 1800

Michiel, Marcantonio, *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI*, herausgegeben von Jacopo Morelli. Bassano 1800.

Mitchell 1997

Mitchell, W. J. T., »Der Pictorial Turn«. In: *Kravagna 1997*, S. 15–40.

Möseneder 1993

Möseneder, Karl, »Kulturgeschichte und Kunstwissenschaft«. In: *Hansen 1993*, S. 59–79.

Molinier 1890

Molinier, Émile; Spitzer, Frédéric, *La Collection Spitzer*. Paris 1890.

Molinier 1892

Molinier, Émile, *Les Arts du metal*. Paris 1892.

Molinier 1896–1898

Molinier, Émile, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*. Paris 1896–1898.

Molinier 1902

Molinier, Émile, *Donation de le Baron Adolphe de Rothschild*. Paris 1902.

Montagu 1963

Montagu, Jennifer, *Bronzen. Erlesene Liebhabereien*. Frankfurt am Main 1963.

Montagu 1985

Montagu, Jennifer, *Schöne Bronzen*. München ²1985.

Motture 2008

Motture, Peta, »The Shouting Horseman«. In: *Ausst. Kat. New York/London 2008*, S. 216–221.

Museum Cimbricum

Museum Cimbricum. Aspekte des öffentlichen Museumswesen in Schleswig-Holstein 1689–1989. Arbeitsbericht zur Ausstellung in der Landesbibliothek, vorgelegt von der Arbeitsgruppe "MUSEUM CIMBRICUM" in Verbindung mit der Landesbibliothek, herausgegeben von Cornelius Steckner. Kiel 1989.

NDB

Neue Deutsche Biographie, herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (HiKo). 26 Bände. Berlin 1875–1912. Online verfügbar unter <https://www.deutsche-biographie.de>, zuletzt geprüft am 14.11.2017.

Netzer 2004

Netzer, Susanne, »»Diese Antiquitätensucht ist eine angenehme und nützliche Leidenschaft«. Jacob Salomon Bartholdy und die Berliner Majolika-Sammlung«. In: *Keramos* 186 (2004), S. 141–159.

Ng/Noelle/Salomon 2019

Ng, Aimee, Noelle, Alexander J., Salomon, Xavier F., Bertoldo di Giovanni: *The Renaissance of Sculpture in Medici Florence*, London/New York 2019.

Nida-Rümelin/Betzler 1998

Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen, herausgegeben von Julian Nida-Rümelin und Monika Betzler. Stuttgart 1998.

Nida-Rümelin/Blunck 2011

Original und Fälschung, herausgegeben von Julian Nida-Rümelin und Lars Blunck. Ostfildern 2011.

Niemeyer Chini 2009

Stefano Bardini e Wilhelm Bode. Mercanti e connoisseur fra Ottocento e Novecento, herausgegeben von Valerie Niemeyer Chini. Florenz 2009.

Noll 1998

Noll, Thomas, »Das Ideal der Schönheit - Burckhardt, Winckelmann und die Antike«. In: Betthausen/Kunze 1998, S. 7–26.

Nova/Schreurs 2003

Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert, herausgegeben von Alessandro Nova und Anna Schreurs. Köln, Weimar, Wien 2003.

Nünning Concepts

Concepts for the Study of Culture: Cultural Ways of Worldmaking: Media and Narratives, herausgegeben von Vera Nünning. Berlin 2010.

Nünning 2010

Nünning, Ansgar, »Making Events - Making Stories - Making Worlds: Ways of Worldmaking from an Narratological Point of View«. In: Nünning Concepts, S. 199–222.

Oberhammer 1985

Oberhammer, Evelin, »Liechtenstein, Johannes II.«. In: NDB, Bd. 14, S. 520.

Online verfügbar unter [https://www.deutsche-](https://www.deutsche-biographie.de/gnd117003360.html#ndbcontent)

[biographie.de/gnd117003360.html#ndbcontent](https://www.deutsche-biographie.de/gnd117003360.html#ndbcontent), zuletzt geprüft am 14.11.2017.

ÖBL

Österreichisches Biographisches Lexikon, herausgegeben von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. 14 Bände, Wien 1993–2015.

Oehler 1981

Oehler, Hansgeorg, »Das Zustandekommen einiger englischen Antikensammlungen im 18. Jahrhundert«. In: Beck/Bol/Prinz/Steuben 1981, S. 295–316.

Ohlsen 1995

Ohlsen, Manfred; Wilhelm von Bode. Zwischen Kaisermacht und Kunsttempel: Biographie. Berlin 1995.

Opperman 1990

Opperman, Hal, »The Thinking Eye, The Mind That Sees: The Art Historian as Connoisseur«. In: *Artibus et Historiae* XI (1990), Nr. 21, S. 9–13.

Otto 1995

Otto, Sigrid, »Wilhelm von Bode - Journal eines tätigen Lebens«. In: *Ausst. Kat. Berlin (Bode-Mäzen)* 1995, S. 23–50.

Parker III. /Camins 1988

Parker III., Harry S.; Camins, Laura (1988), »Introduction«. In: Ausst. Kat. San Francisco 1988, S. 7–8.

Parlasca 1981

Parlasca, Klaus, »Die Potsdamer Antikensammlung im 18. Jahrhundert«. In: Beck/Bol/Prinz/Steuben 1981, S. 211–223.

Paul 1993

Paul, Barbara, »Das Kollektionieren ist die edelste aller Leidenschaften«. Wilhelm von Bode und das Verhältnis zwischen Museum, Kunsthandel und Privatsammlertum«. In: kritische berichte 21 (1993), Nr. 3, S. 41–64.

Pethes/Ruchatz 2001

Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon, herausgegeben von Martin Korte, Nicolas Pethes. Hamburg 2001.

Pincus 2001

Pincus, Debrah, »Introduction«. In: Small Bronzes 2001, S. 9–13.

Pfisterer 2007

Von Winckelmann bis Warburg, herausgegeben von Ulrich Pfisterer. München 2007.

Plagemann 2006

Plagemann, Volker, »Kunstsammeln als Aufgabe des Staates? Von der Institutionalisierung fürstlicher und bürgerlicher Sammlungen«. In: Sammeln als Institution 2006, S. 213–221.

Planiscig 1927

Planiscig, Leo, Andrea Riccio 1472–1532. Wien 1927.

Planiscig 1930

Planiscig, Leo, Piccoli bronzi italiani del Rinascimento. Mailand 1930.

Planiscig 1933 (2006)

Planiscig, Leo, La collezione Luigi Grassi di piccoli bronzi del Rinascimento. Florenz 1933. Nachdruck 2006.

Platz-Horster 2009

Platz-Horster, Gertrud, »... das Wesentlichste eines ganzen Antiquariums«. Die Schenkung Friedrich Ludwig von Gans als Nukleus für die Antikensammlung«. In: Bärenreuther/Schuster 2009, S. 42–60.

Poeschke 1990

Poeschke, Joachim, Die Skulptur der Renaissance in Italien. Donatello und seine Zeit. München 1990.

Pomian 1994

Pomian, Kryzstof, »Das Museum: die Quintessenz Europas«. In: Ausst. Kat. Bonn 1994, S. S. 112–119.

Pomian 1998

Pomian, Kryzstof, Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin 1998.

Pope-Hennessy Study-Criticism

Pope-Hennessy, John, The Study and Criticism of Italian Sculpture. New York 1980.

Pope-Hennessy 1958

Pope-Hennessy, John, An Introduction to Italian Sculpture: Italian Renaissance Sculpture. Band I, London ¹1958.

Pope-Hennessy 1961

Pope-Hennessy, John, »Inleiding«. In: Ausst. Kat. Amsterdam 1961/62 (unpaginiert).

Pope-Hennessy 1963

Pope-Hennessy, John, »Italian Bronze Statuettes I«. In: The Burlington Magazine 105 (1963), Nr. 718, S. 14–23.

Pope-Hennessy 1971

Pope-Hennessy, John, »Cataloguing the Frick Bronzes«. In: Apollo 93 (1971), S. 366–373.

Pope-Hennessy 1980

Pope-Hennessy, John, »Connoisseurship«. In: Pope-Hennessy Study-Criticism, S. 11–38.

Pope-Hennessy 1996

Pope-Hennessy, John, Introduction to Italian Sculpture: Italian Renaissance Sculpture. Band II, London ⁴1996.

Posthume Güsse 2009

Posthume Güsse; Bilanz und Perspektiven, herausgegeben von der Arbeitsgemeinschaft Bildhauermuseen und Skulpturensammlungen e.V., unter Mitarbeit von Ursel Berger und Thomas Pavel, Berlin, München 2009.

Prange 2004

Prange, Regine, Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft. Köln 2004.

Prange 2007

Prange, Regine, »Einführung: Die Formierung der Kunstgeschichte 1750–1900«.
In: Kunstgeschichte 1750–1900, S. 9–15.

Preußen 1922

Preußen, Friedrich Wilhelm Viktor Albert (Wilhelm II) von, Ereignisse und Gestalten aus den Jahren 1878–1918. Berlin, Leipzig 1922.

Preußen 1924

Preußen, Friedrich Wilhelm Viktor Albert (Wilhelm II) von , Erinnerungen an Korfu. Berlin, Leipzig 1924.

Preußen 1927

Preußen, Friedrich Wilhelm Viktor Albert (Wilhelm II) von, Aus meinem Leben 1859–1888. Berlin, Leipzig ⁶1927.

Preußen 1936

Preußen, Friedrich Wilhelm Viktor Albert (Wilhelm II) von, Studien zur Gorgo. Berlin 1936.

Probst 2011

Reproduktion. Techniken und Ideen von der Antike bis heute, herausgegeben von Jörg Probst. Berlin 2011.

Radcliffe 1966

Radcliffe, Anthony, *European Bronze Statuettes*. London 1966.

Radcliffe 1982

Radcliffe, Anthony, »Riciana«. In: *The Burlington Magazine* 124 (1982), S. 412–424.

Radcliffe 1986

Radcliffe, Anthony, »Replicas, Copies and Counterfeits of Early Italian Bronzes«. In: *Apollo* 124 (1986), S. 183–187.

Radcliffe 1989

Radcliffe, Anthony, »Two Early Roman-Mantuan Plaquettes«. In: *Italian Plaquettes* 1989, S. 93–103.

Rehberg 2006

Rehberg, Karl-Siegbert, »Schatzhaus, Wissensverkörperung und »Ewigkeitsort««. In: *Sammeln als Institution* 2006, S. XI–XXXI.

Robinson 1883

Robinson, Lionel G., »The Berlin Museum of Casts«. In: *Art Journal* 3 (1883), S. 68–73. Online verfügbar unter <http://search.proquest.com.proxy.ub.uni-frankfurt.de/docview/6789182?accountid=10957>, zuletzt geprüft am 02.08.2016.

Rowley 2019

Rowley, Neville, » Wilhelm von Bode and the Rediscovery of Bertoldo di Giovanni «, in: *Ng/Noelle/Solomon* 2019, S. 135-153.

Riederer 1983

Riederer, Josef, »Die Geschichte des Bronzegusses«. In: Ausst. Kat. Berlin 1983, S. 277–290.

Rieger 2001

Rieger, Stefan, »Speicher, Speichermedien«. In: Pethes/Ruchatz 2001, S. 549–553.

Rosenauer 1993

Rosenauer, Artur, »Giovanni Morelli und Franz Wickhoff«. In: Agosti/Manca/Panzeri 1993, S. 359–370.

Rowley 2016

Rowley, Neville, »David mit dem Haupt des Goliath. Skulpturengalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz«. In: SMB Digital - Online Datenbank der Sammlungen. Berlin 2016. Online verfügbar unter <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1368651&viewType=detailView>, zuletzt geprüft am 25.10.2017.

Rüsen 1993

Rüsen, Jörn, Konfigurationen des Historismus. Studien zur deutschen Wissenschaftskultur. Frankfurt am Main 1993.

Sammeln als Institution 2006

Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates, herausgegeben von Barbara Marx, Christoph Oliver Mayer. München 2006.

Sammler-Bibliophile-Exzentriker

Sammler - Bibliophile – Exzentriker, herausgegeben von Aleida Assmann, Monika Gomille und Gabriele Rippl. Tübingen 1998.

Sarasin 2007

Sarasin, Philipp, Bakteriologie und Moderne. Studien zur Biopolitik des Unsichtbaren 1870–1920. Frankfurt am Main 2007.

Sarasin/Berger/Hänseler/Spörri 2007

Sarasin, Philipp; Berger, Silvia; Hänseler, Marianne; Spörri, Miriam, »Bakteriologie und Moderne. Eine Einleitung«. In: Sarasin 2007, S. 8–43.

Savino 2017

Images of the Art Museum. Connecting Gaze and Discourse in the History of Museology, herausgegeben von Melania Savino. Berlin 2017.

Schäfer/Schnelle 2015

Schäfer, Lothar; Schnelle, Thomas, »Einleitung. Ludwik Flecks Begründung der soziologischen Betrachtungsweise in der Wissenschaftstheorie«. In: Fleck 2015, S. VII-XLIX.

Schendel 1961

Schendel, A. von, »Voorword«. In: Ausst. Kat. Amsterdam 1961/62 (unpaginiert).

Schlosser 1930

Schlosser, Julius, »In Memoriam Wilhelm von Bode«. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz III (1930), S. 150–159.

Schmidt 2008

Schmidt, Eike D., »Virgin and Child«. In: Ausst. Kat. New York/London 2008, S. 312–316.

Schmidt 2016

Schmidt, Birgit Alexandra, Julius von Schlosser (1866-1938) im Spiegel seiner Briefe und Dokumente. Univ. Diss. Wien 2016.

Schmidt-Görges 1961

Schmidt-Görges, Joseph, »Frimmel von Traisenau, Theodor«. In: NDB Bd. 5, S. 614 f. Online verfügbar unter: <https://www.deutsche-biographie.de/gnd101069456.html#ndbcontent>, zuletzt geprüft am 2.3.2017.

Schönberger 2009

Schönberger, Angela, »Glück, Leidenschaft und Verantwortung - das Kunstgewerbemuseum und seine Sammler«. In: Bärenreuther/Schuster 2009, S. 227–239.

Schorn/Förster 1832–1849

Das Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567, beschrieben von Giorgio Vasari. Mit den wichtigsten Anmerkungen. der früheren Herausgeber sowie mit neueren Berichtigungen und Nachweisungen, herausgegeben von Ludwig Schorn und Ernst Förster. 6 Bände. Stuttgart 1832–1849.

Schütte 2004

Schütte, Andrea, Stilräume. Jacob Burckhardt und die ästhetische Anordnung im 19. Jahrhundert. Bielefeld 2004.

Schuldes/Sprang 1981

Schuldes, Willi; Sprang, Horst, Heliogravüre. Fotografie im künstlerischen Tiefdruck. Ravensburg 1981.

Schulze 1986

Schulze, Sabine, »Johann Adam Andreas von Liechtenstein (1657–1712)«. In: Ausst. Kat. Frankfurt 1986, S. 97–133.

Schurz 2006

Schurz, Gerhard, Einführung in die Wissenschaftstheorie. Darmstadt 2006.

Schuster 1995

Schuster, Peter-Klaus, »Bode als Problem«. In: Ausst. Kat. Berlin (Bode-Zeitgenosse) 1995, S. 1–31.

Schrader 1995

Schrader, Karin, »Das Ende der ›Museumsdekoration‹? Bode und das Deutsche Museum«. In: Ausst. Kat. Berlin (Bode-Zeitgenosse) 1995, S. 69–76.

Schubring 1904

Schubring, Paul, »Italienische Plastik«. In: Clemen 1904, S. 28–34.

Schwartz 1998

Schwartz, Gary, »Connoisseurship: The Penalty of Ahistoricism«. In: *Artibus et Historiae* IX (1998), Nr. 18, S. 201–206.

Seidel 1999

Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900. La fondazione dell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze, herausgegeben von Max Seidel. Venedig 1999.

Seidel 1999a

Seidel, Max, »Das Renaissance-Museum. Wilhelm von Bode als ›Schüler‹ Jacob Burckhardts«. In: Seidel 1999, S. 55–110.

Semper 1860–1863

Semper, Gottfried, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten. 2 Bände. München 1860–1863.

Semrau 1891a

Semrau, Max, Bertoldo di Giovanni. Ein Beitrag zur Geschichte der Donatellochule. Breslau 1891.

Semrau 1891b

Semrau, Max, Donatellos Kanzeln in S. Lorenzo: ein Beitrag zur Geschichte der italienischen Plastik im XV. Jahrhundert. Breslau 1891.

Siebert 1991

Siebert, Irmgard, Jacob Burckhardt. Studien zur Kunst- und Kulturgeschichtsschreibung. Basel 1991.

Sitt 1998

Sitt, Martina, »Der antike Künstler als Paradigma für Burckhardts Künstlernorm? Das doppelte Gesicht des Prometheus und seine Folgen für Burckhardts Kunstkritik«. In: Betthausen/Kunze 1998, S. 39–50.

Small Bronzes 2001

Small Bronzes in the Renaissance, herausgegeben von Debrah Pincus, New Haven, London 2001.

SMB Fotoarchiv Online

<http://www.smb-digital.de/>, nachgeprüft am 30.8.2017.

Smith/Sturman 2011

Smith, Dylan; Sturman, Shelley G., »The Art and Innovation of Ancient's Bronzes, A Technical Investigation«. In: Ausst. Kat. Washington/London 2011, S. 157–177.

Sonnabend 1990

Sonnabend, Martin, Zur Gründung des Liebieghauses. Georg Swarzenski und das Liebieghaus, herausgegeben von Herbert Beck, unter Mitarbeit von Peter C. Bol und Maraike Bückling. Frankfurt am Main 1990.

Stähli 1998

Stähli, Adrian, »Sammlungen ohne Sammler. Sammlungen als Archive des kulturellen Gedächtnisses im antiken Rom«. In: Sammler-Bibliophile-Exzentriker, S. 55–86.

Steinwachs 1983

Steinwachs, Burkhardt, »Epistemologie und Kunstgeschichte. Zum Verhältnis von ›arts et sciences‹ im aufklärerischen und positivistischen Enzyklopädismus«. In: Cerquilini/Gumbrecht 1893, S. 73–109.

Stemmrich 1994

Stemmrich, Gregor, Das Charakteristische in der Malerei. Statusprobleme der nicht mehr schönen Künste und ihre theoretische Bewältigung. Berlin 1994.

Stockhausen 1996

Stockhausen, Tilman von, »Rezension von: ›Kennerschaft«. Kolloquium zum 150jährigen Geburtstag von Wilhelm von Bode, 10. und 11. Dezember 1995, Bodemuseum Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz«. In: kritische berichte XXIV (1996), Nr. 2, S. 25–28.

Stockhausen 1997

Stockhausen, Tilman von, »Wilhelm von Bode und die Gründung des Kaiser–Friedrich–Museums–Vereins«. In: 100 Jahren Mäzenatentum, S. 21–31.

Stockhausen 2007

Stockhausen, Tilman von, »Wilhelm von Bode (1845–1929)«. In: Pfisterer 2007, S. 141–151.

Störig 2007

Störig, Hans Joachim, Kleine Weltgeschichte der Wissenschaft, Frankfurt am Main ³2007.

Stone 1981

Stone, Richard E., »Antico and the Development of Bronze Casting in Italy at the End of the Quattrocento«. In: Metropolitan Museum of Art Journal 16 (1981), S. 87–116.

Stone 2006

Stone, Richard E., »Severo Calzetta da Ravenna and the indirectly cast bronze«. In: The Burlington Magazine 148 (2006), Nr. 1245, S. 810–819.

Stone 2008

Stone, Richard E., »Riccio. Technology and Connoisseurship«. In: Ausst. Kat. New York/London 2008, S. 81–96.

Stone 2011

Stone, Richard E., »Understanding Antico's Patinas«. In: Ausst. Kat. Washington/London 2011, S. 178–182.

Tauber 2000

Tauber, Christine, Jacob Burckhardts »Cicerone«. Eine Aufgabe zum Geniessen. Tübingen 2000.

Tauber 2003

Tauber, Christine, »Mit einem Kranze aus dem Laube unserer hercynischen Wälder ...« Bildungsbürgerlicher Kunstgenuß in Deutschland und das Michelangelo-Jahr 1875«. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft XXX (2003), S. 269–287.

Tauscher 2003

Tauscher, Gundula, »Adolf Furtwängler und die Rekonstruktion antiker Bildwerke am Beispiel des Dornausziehers«. In: Flashar/Wohlfeil 2003, S. 51–53.

Thesaurus Brandenburgicus Selectus

Beger, Lorenz, Thesaurus Brandenburgicus Selectus. Commentario Illustratae a L. Begero, Serenissimi Electoris Brandenburgici Consiliario Ab Antiquitatibus Et Bibliotheca. 3 Bände. Köln 1696–1701.

Treue 1987

Treue, Wilhelm, Drei deutsche Kaiser. Wilhelm I. - Friedrich III. - Wilhelm II: Ihr Leben und ihre Zeit 1858–1918. Würzburg 1987.

Treue 1987a

Treue, Wilhelm, »Kaiser Friedrich III.«. In: Treue 1987, S. 76–131.

Treue 1987b

Treue, Wilhelm, »Einleitung«. In: Treue 1987, S. 7–13.

Tschudi 1887

Tschudi, Hugo von, Donatello e la critica moderna. Turin 1887.

Van Langh/Lehmann/Hartmann/Kaestner/Scholten 2009

van Langh, R. Lehmann E. Hartmann S. Kaestner A. Scholten Frits, »The study of bronze statuettes with the help of neutron-imaging techniques«. In: Analytical and Bioanalytical Chemistry 395 (2009), Nr. 7, S. 1949–1959.

Vergoossen 2006

Vergoossen, Manuela, »Sammlung als Capriccio. Wilhelm von Bode und der Berliner Museumsverein«. In: Sammeln als Institution 2006, S. 223–229.

Voci 2010

Voci, Anna, »Wilhelm Bode e il falso Michelangelo«. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 37 (2010), S. 265–278.

Voss 2010

Voss, Susanne, »»Draussen im Zeltlager ...«. Ludwig Borchardts Grabungsalltag in Abusir«. In: Ausst. Kat. Frankfurt 2010a, S. 109–122.

Waagen Kleine Schriften

Gustav Friedrich Waagen: Kleine Schriften. Mit einer biographischen Skizze und dem Bildniss des Verfassers, herausgegeben von Alfred Woltmann. Stuttgart 1875.

Waagen 1832

Der Herr Hofrath Hirt als Forscher über die Geschichte der neueren Malerei,
herausgegeben von Gustav Friedrich Waagen. Berlin 1832.

Waagen 1837

Kunstwerke und Künstler in England, herausgegeben von Gustav Friedrich
Waagen. 3 Bände. Berlin 1837.

Waagen 1838

Kunstwerke und Künstler in England und Paris, herausgegeben von Gustav
Friedrich Waagen. 3 Bände. Berlin 1838.

Waagen 1854

Treasures of Art in Great Britain. Being an Account of the chief Collections of
Paintings, Drawing, Sculptures, Illuminated Mss, herausgegeben von Gustav Friedrich
Waagen. 3 Bände. London 1854. Nachdruck 1970.

Waagen 1857 (1970)

Waagen, Gustav Friedrich, Galleries and Cabinets of Art in Great Britain. Being
an Account of More than Forty Collections of Paintings, Drawings, Sculptures, Mss.
etc. etc. Visited in 1854 and 1856, and now for the first time described. Forming a
Supplemental Volume to the Treasures of Art in Great Britain. 3 Bände. London 1857.
Nachdruck 1970.

Waagen 1858 (1970)

Waagen, Gustav Friedrich, Works of Art and Artists in England. neu
herausgegeben und eingeleitet von R. Lightbown. 3 Bände. London 1958. Nachdruck
1970.

Waetzoldt 1921–1924

Waetzoldt, Wilhelm, Deutsche Kunsthistoriker. 2 Bände. Leipzig 1921–1924.

Waetzoldt 1929

Waetzoldt, Wilhelm, »Ansprache«. In: Kaiser Friedrich-Museums-Verein 1929, S. 3–8.

Waetzoldt 1995

Waetzoldt, Stephan, »Wilhelm Bode - Bauherr?«, In: Ausst. Kat. Berlin (Bode-Zeitgenosse) 1995, S. 55–68.

Waetzoldt 1996

Waetzoldt, Stephan, »Wilhelm von Bode und die innere Struktur der Preussischen Museen zu Berlin«. In: Kolloquium Kennerschaft, S. 7–14.

Wanger 1995

Wanger, Harald, Die regierenden Fürsten von Liechtenstein. Triesen 1995.

Warren 1996

Warren, Jeremy, »Bode and the British«. In: Kolloquium Kennerschaft, S. 121–142.

Warren 1999

Warren, Jeremy, »»But amongst your many fine things...« C.D.E. Fortnum and his collection of bronzes«. In: Ausst. Kat. London 1999, S. 11–28.

Webseite National Gallery of Art, Washington

<https://www.nga.gov/>, zuletzt geprüft am 9.11.2017.

Weihrauch 1967

Weihrauch, Hans R., Europäische Bronzestatuetten. Braunschweig 1967.

Welter 2009

Welter, Jean-Marie, »French Bronzes from Renaissance to Revolution: But Are They Bronze?«. In: Ausst. Kat. Paris 2009, S. 42–45.

Wildung 2009

Wildung, Dietrich, »James Simon«. In: Bärenreuther/Schuster 2009, S. 61–82.

Wimböck 2007

Wimböck, Gabriele, »Heinrich Wölfflin (1864–1945)«. In: Pfisterer 2007, S. 124–140.

Winckelmann 1756

Winckelmann, Johann Joachim, Gedanken ueber die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst. Leipzig 1756. Online verfügbar unter: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/winckelmann1756>, zuletzt geprüft 10.11.2016.

Winckelman 2003

Winckelmann, Johann Joachim, Geschichte der Kunst des Altertums. Berlin 1964, Ebook-Edition. Repr. 2003.

Wirth 2004

Wirth, Uwe, »Original und Kopie im Spannungsfeld von Iteration und Aufpfropfung«. In: Fehrmann 2004, S. 18–33.

Wischermann 1996

Wischermann, Clemens, Die Legitimität der Erinnerung und die Geschichtswissenschaft. Studien zur Geschichte des Alltags. Stuttgart 1996.

Wixom 1975

Wixom, William D., »Introduction«. In: Ausst. Kat. Cleveland 1975, S. 1–4.

Wölfflin 1896

Wölfflin, Heinrich, »Wie man Skulpturen aufnehmen sollte«. In: Zeitschrift für bildende Kunst 31 (N. F. = 7) (1896), S. 224–228.

Wölfflin 1897

Wölfflin, Heinrich (1897), »Wie man Skulpturen aufnehmen soll«. In: Zeitschrift für bildende Kunst 32 (N. F. = 8) (1897), S. 294–297.

Wölfflin 1915

Wölfflin, Heinrich, »Wie man Skulpturen aufnehmen soll? Probleme der italienischen Renaissance«. In: Zeitschrift für bildende Kunst 50 (N. F. = 26) (1915), S. 237–244.

Wolf 2010

Wolf, Falk, »Einleitung«. In: Bader Vergleichendes Sehen, S. 262–271.

Wolff-Thomsen 2006

Wolff-Thomsen, Ulrike, Die Wachsbüste einer Flora in der Berliner Skulpturensammlung und das System Wilhelm Bode. Leonardo da Vinci oder Richard Cockle Lucas?. Kiel 2006.

Woltmann 1875

Woltmann, Alfred, »Gustav Friedrich Waagen. Eine biographische Skizze«. In:
Waagen Kleine Schriften, S. 1–52.

Ziener 1994

Ziener, Elisabeth, Heinrich Gustav Hotho, 1802–1873. Ein Berliner
Kunsthistoriker, Kunstkritiker und Philosoph. Berlin 1994, zugl. Univ. Diss. Hamburg
1993.

Zikos 1996

Zikos, Dimitrios, »Antikenkopien in Bronze des Massimiliano Soldani Benzi«. In:
Krahn 1996, Bd. I, S. 126–138.

Zikos 2005

Zikos, Dimitrios, »Für Johann Adam Andreas I. von Liechtenstein und
Massimiliano Soldani Benzi. Die florentinische Bronzeplastik des Spätbarock«. In:
Ausst. Kat. Wien 2005, S. 157–177.

Zimmer 1996

Zimmer, Jürgen, »Bibliographie Wilhelm (von) Bode. Vorbemerkungen. Nebst
einem Text von Wilhelm von Bode: »Eine neue Kunstzeitschrift Wie Wir Sie
Brauchen«. In: Kolloquium Kennerschaft 1996, S. 183–249.