

»DAVON VIELLEICHT EINMAL MÜNDLICH.«

BODES ›MALERISCHE‹ ANORDNUNG UND DIE PRÄSENTATION DES KAISER-FRIEDRICH-MUSEUMS



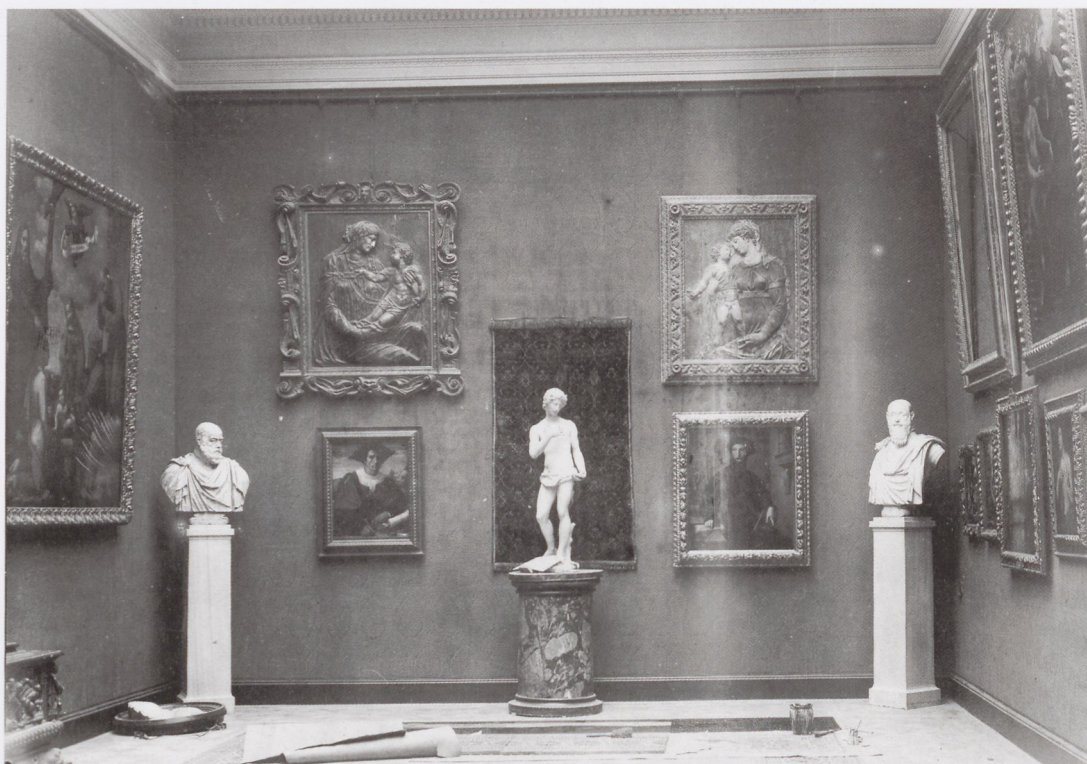
IRIS WENDERHOLM

Für die Präsentation der Exponate im geplanten Kaiser-Friedrich-Museum (Abb. 1) suchte Wilhelm Bode neue methodische Grundlagen;¹ er hatte spätestens 1889 konkrete Vorstellungen entwickelt, wie er in einem Brief an Jacob Burckhardt schreibt: »[...] ich hätte Ihnen noch so viel zu erzählen, z. B. von den *Plänen unseres ›Renaissancemuseums‹*, das in Jahresfrist hoffentlich schon begonnen wird und für das ich in Bezug auf [die] Aufstellung der Kunstwerke (Bilder und Skulptur christlicher Epoche) ganz eigene Ideen habe. Davon vielleicht einmal mündlich.«² Es soll im folgenden versucht werden, diese von Bode nicht schriftlich fixierten »ganz eigene[n] Ideen« zu rekonstruieren und sich mithin der Leerstelle zu widmen, die der Brief offen lässt. Unter Berücksichtigung der zeitgenössischen ästhetischen Fragestellungen soll vor allem die von Wilhelm Bode als dem *spiritus rector* des neuen Renaissance-Museums intendierte Wirkung auf den Besucher im Mittelpunkt stehen. Auch die begriffliche Klärung dessen, was Bode mit der von ihm geforderten »malerischen Anordnung« der Gemälde auf den Wänden gemeint haben könnte, soll verfolgt werden. Eine besondere Rolle wird hier den Korrespondenzen zukommen, die Bode in den letzten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts führte, fallen in diese Zeit doch auch die Planungen des neuen Museums.

Ein Blick auf die vorgängige Praxis der Ausstellungspräsentation, die in Museen wie der Dresdner Gemäldegalerie sowie der Habsburger Gemäldegalerie im Oberen Belvedere in Wien zu finden war, gibt Aufschluss über die lange verbindlichen Ordnungssysteme, die Bode zum Zeitpunkt der Konzeption und Einrichtung eines neuen Museums vorfand.

Die Gemäldegalerie in Dresden lieferte mit ihrer Hängung des Jahres 1754, die bis ins 19. Jahrhundert beibehalten worden war, ein komplexes Verweissystem formaler, maltechnischer, ikonographischer und historischer Bezüge: Die in Abteilungen organisierte, weitgehend symmetrische Hängung, die sich um ein zentrales Gemälde gruppierte, spiegelte sich innerhalb der Divisionen, die Divisionen spiegelten sich wiederum auch zueinander (Abb. 2).³ Dabei wurde weder strikt nach Schulen noch nach Epochen getrennt. Wie zeitgenössische Quellen bezeugen, sollten die Besucher so zu vergleichender Betrachtung animiert werden. Erst durch die Benennung der Gemeinsamkeiten oder der Unterschiede konnte sich, so die allgemeine Überzeugung, ein tieferes Verständnis der Kunstwerke einstellen. Das vergleichende Sehen war die Voraussetzung für die Beurteilung der Schönheit und somit Quelle ästhetischen Vergnügens für den Besucher.⁴ Aus einer romantischen Position heraus argumentierte Friedrich Schlegel im Jahre 1803, als er die Universalpoesie der Kunst herausstellte und schrieb, »daß man die Gemählde [Correggios] [...] nicht verstehen kann, außer in ihrem gemeinschaftlichen Zusammenhange. Eines erklärt das andere, und viele beziehen sich aufeinander.«⁵ Die Hängung der Gemäldegalerie selbst wurde in ihrer Wertschätzung ein Produkt der Kunst, wurde doch auch sie nach künstlerischen Prinzipien vollzogen – die Gemälde waren »rangées avec simmetrie et avec intelligence«.⁶

Die Neuordnung der Wiener Gemäldegalerie durch Christian von Mechel in den Jahren 1778 bis 1781 sah – in Abkehr der Gestaltung der Wände als einer »Haut« von



1 Raum 45 (Zustand 1904),
Foto: Zentralarchiv, Staatliche
Museen zu Berlin

Gemälden⁷ – erstmals eine Hängung nach Schulen und Epochen vor (Abb. 3).⁸ Dresden und Wien glichen sich insofern, als für den Laien wie den gelehrten Betrachter das vergleichende Sehen zur Kenntnis der Kunst und ihrer Schönheit führen sollte.⁹ Mechels »Dépôt de l'histoire visible de l'Art«¹⁰ wurde als eine Variante der taxonomischen Systematisierung beschrieben, der auch die Naturwissenschaften folgten, um Mineralien, Pflanzen und Tiere zu kategorisieren. Genau in diesem Sinne war Mechels Hängung mnemotechnischen Verfahren früherer Zeiten verpflichtet. Dies umso mehr, als er es war, der erstmals Beschriftungsschilder mit dem Künstlernamen und den Schulen einführte, die – dem Aufstellungssystem von Bibliotheken verpflichtet – dem Laienbesucher die Orientierung erleichterten und damit zugleich einen Lerneffekt zeitigen sollten. Diese mnemotechnische Präsentation mit enzyklopädischem Anspruch wurde im 19. Jahrhundert in anderen europäischen Museen durch die kunsthistorisch fundierte Hängung abgelöst: Ähnelten sich diese auch äußerlich, so verfolgte die letztere doch andere Ziele – die Darstellung der Entwicklung der Kunst und ihrer Abhängigkeiten –, wenn hier der Schwerpunkt auf kunsthistorische Landschaften und Schulen gelegt wurde. Vor allem Schinkels Museum am Lustgarten ist hier zu nennen, wo

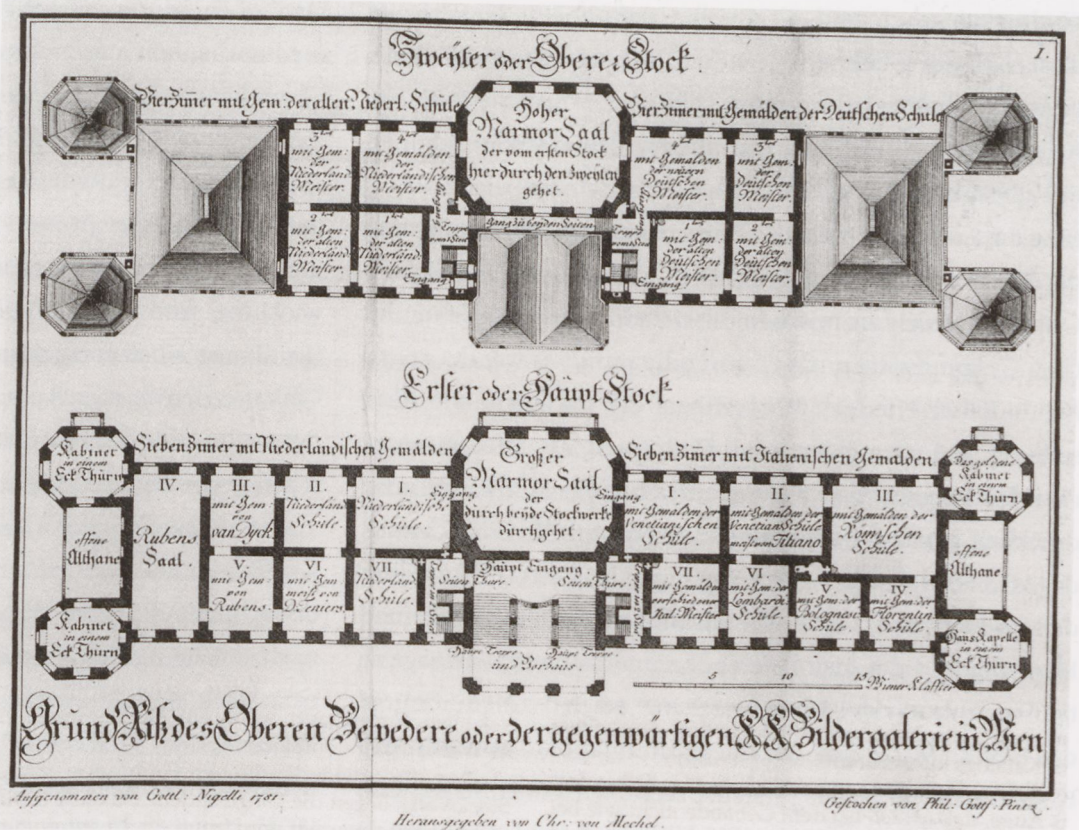
Gustav Friedrich Waagen für das neue Ordnungssystem verantwortlich zeichnete.¹¹

Wenn Bode auch, nach dem Vorbild des Alten Museums, die Aufstellung der Exponate nach Schulen übernahm, so stellte das geplante Renaissance-Museum doch eine bedeutende Veränderung der gängigen Sammlungspräsentation dar. Bereits in der von Bode verfassten Denkschrift von 1883 wird die nach (natur)wissenschaftlichen Gesichtspunkten angelegte Aufstellung – wie sie etwa Mechel vertreten hatte – kritisiert: »Statuen und Bilder sind etwas anderes als die Gegenstände eines Naturalienkabinetts.« Die häufig andernorts anzutreffende Ermüdung des Betrachters wird mit den Worten begründet, daß »[...] die Masse des zu Betrachtenden so aufeinander gehäuft, als Ganzes so wenig schön ist, daß man gezwungen ist, sehr scharf zu sehen, um all die Schönheiten der einzelnen Kunstwerke recht gewahr zu werden [...].«¹² Auch Bode ging es also um die schiere Bewältigung und Ordnung der heterogenen Menge an Kunstwerken, deren »Schönheiten« er dem Betrachter durch eine neue Präsentation erst wieder zugänglich zu machen hoffte. Sein Ziel war es, die Systematisierung der Kunstwerke in Abhängigkeit von dem zeitgenössischen Diskurs und den neuesten wissenschaftlichen Erkenntnissen vorzunehmen.



2 Hängung der Dresdener Gemäldegalerie nach Heintzen, Recueil d'Estampes, 1757 (in: Sovrane Passioni. Le raccolte d'arte della Ducale Estense, hg. v. J. Bentini, Ausst. Kat. Modena, Mailand 1998, S. 135)

3 Grundriss der Galerie im Oberen Belvedere in Wien nach Christian von Mechel, Verzeichnis der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien, Wien 1783 (in: Debora J. Meijers: Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780, Mailand 1995 (Schriften des Kunsthistorischen Museums 2))



Leitgedanke der Aufstellung im Renaissance-Museum war für Bode die Schaffung eines stimmungsvollen Ensembles innerhalb einer kunsthistorischen Systematik (vgl. Abb. 1).¹³ Während er ersteres bereits 1883 in der Denkschrift aus Anlass der Silberhochzeit des Kronprinzenpaares formuliert hatte, war es gerade der Ausgleich beider Ansprüche, historisch und ästhetisch, den Bode vehement verfolgt zu haben scheint. Er argumentierte gegen die zeitüblichen Museumseinrichtungen als »Speicher, worin die Schätze weggestellt sind«¹⁴ und für eine Restituierung der Strahlkraft des Einzelobjekts wie an seinem ursprünglichen Aufstellungsort. Dies schlug sich zum einen in seiner Forderung nach einer integrierten Aufstellung von bildhauerischen Arbeiten und Gemälden,¹⁵ zum anderen in der Evozierung einer ursprünglichen Aufstellungssituation nieder. In der Denkschrift heißt es dazu: »Könnte man nicht ein herrliches und harmonisches Ganzes herstellen, wenn man Statuen und Bilder, Büsten, Reliefs in schöne Räume zusammenstellte [...]? Würden nicht die Raphael'schen Wandtapeten mit einigen Hauptstücken der Renaissance-Skulptur und vielleicht einem echten alten Plafond und einigen vornehmen Möbeln herrlichen Eindruck machen und pietätvoller aufgehoben sein, als in ihrer jetzigen Stellung?«¹⁶ Schon hier argumentiert Bode gegen eine gattungsspezifische Trennung, wie er sie auch im Katalog einer Ausstellung von älteren Gemälden in Berliner Privatbesitz im Jahre 1883 vertreten hatte: »Für die Inscenierung der Ausstellung war das Prinzip massgebend, die Gemälde mit hervorragenden Sculpturen und kunstgewerblichen Objekten soweit zu mischen, als zu einer würdigen räumlichen Gesamterscheinung nothwendig war.«¹⁷ Es war der angehende Kaiser Friedrich III. gewesen, der die integrierte Ausstellung von Gemälden und Skulpturen als erfolgversprechenden Weg zur Gewinnung eines breiten Publikums ausdrücklich hervorgehoben hatte.¹⁸ Auch nach der Einrichtung des Museums und den Umhängungen im Jahre 1910 und in den 1920er Jahren blieb das Grundprinzip der integrierten Hängung und der historisierenden und ästhetisch arrangierten Einrichtung der Räume bestehen.¹⁹ Nach der Neuordnung des Jahres 1910 wurde die Integration der Skulpturen in die Gemäldesäle nochmals verstärkt, da sie »[...] doch so wesentliche Vorzüge in der Gesamtwirkung und in dem Eindruck der Kunstwerke auf den Beschauer bietet, daß sie für unsere Sammlung eine bleibende werden wird.«²⁰

Es ist bemerkenswert, daß Bode für das geplante Renaissance-Museum den wohlreflektierten Einsatz von Skulptur und Malerei vorsieht. Die integrierte Aufstellung ist Bodes Beitrag zu den gleichzeitigen gattungstheoretischen und ästhetischen Forschungen im universitären Bereich. Die Schwierigkeit der Kombination verschiedener Bildmedien schlägt sich in seinen Äußerungen anlässlich der Neuordnung im Jahr 1910 nieder: »Bietet diese [Mischung von Bildwerken und Gemälden] den großen Reiz, die magazinartige Aufreihung der Bilder vorteilhaft zu unterbrechen, so bringt sie durch den verschiedenartigen Charakter von Bild und Plastik wie durch die Farbenkontraste doch mancherlei schwer zu lösende Disharmonien. Die Bildwerke beeinträchtigen schon durch ihre Körperlichkeit das bloß gemalte Bild [...]«²¹

Positiv gewendet, wird dies auch im Museumsführer aus dem Jahre 1904 deutlich, wo es heißt: »Hier sind mit den plastischen Arbeiten einige wertvolle Glasgemälde und die deutschen Tafelbilder des 13. bis 15. Jahrhunderts vereinigt, an denen das Museum besonders reich ist. Die engen Beziehungen zwischen Plastik und Malerei im frühen und späten Mittelalter legten eine solche Zusammenordnung nahe.«²² Und noch in der Ausgabe von 1911 werden die visuellen Medien in ihrer unterschiedlichen Wirkungsweise erwähnt: »Zwischen toskanischen und oberitalienischen Bildern sind die bemalten Bildwerke in Terrakotta, Stuck und Holz sowie die Marmorskulpturen von gleicher Herkunft eingereiht. Die Bronzen erhielten in zwei Räumen gesonderte Aufstellung und geben dadurch ein geschlossenes, reiches Bild von der Entwicklung und künstlerischen Höhe dieser vornehmsten Kleinkunst. Noch energischer als sie aber forderten die Robbia-Glasuren den eigenen Raum. Sie sind ja ganz als starke Glanzlichter für stumpfe Mauerflächen erfunden, und ihre Nachbarschaft gefährdet deshalb jede diskretere Farbenkomposition.«²³

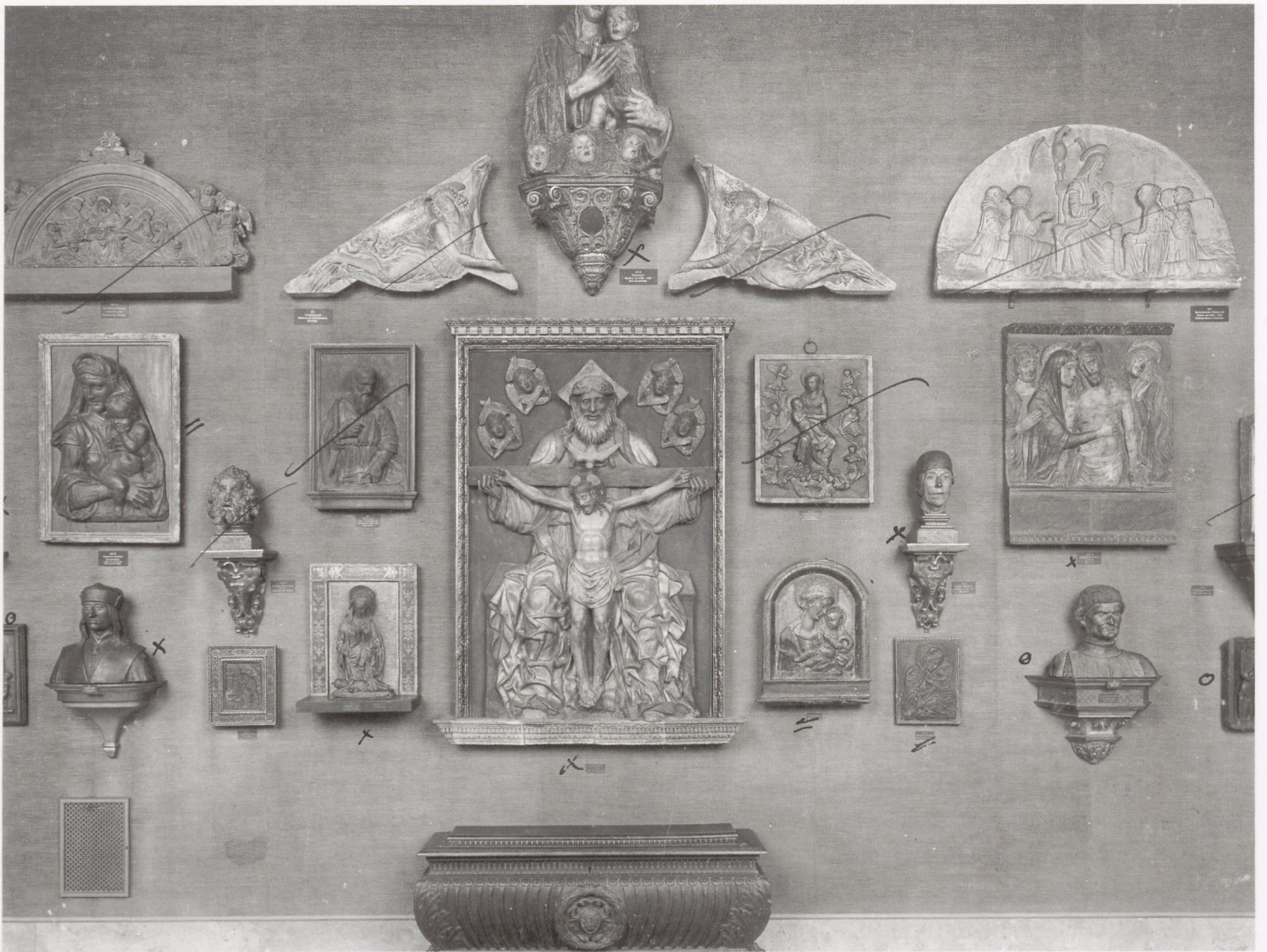
Eine besondere Rolle kam ferner den Ausstattungsstücken zu, für die ein Sonderfonds bereitgestellt worden war. Vor deren unreflektiertem Einsatz allerdings warnte Bode kurz nach Eröffnung des Museums: »Auch in der Mischung von Gemälden und Bildwerken mit Möbeln und Arbeiten der Kleinkunst, so wirkungsvoll sie bei der Beschränkung ist, wird leicht zu weit gegangen, indem man stilvoll eingerichtete Wohnräume nachbildet. Dadurch wird den Räumen der große, museale Eindruck genommen und die Kunstwerke werden leicht zu Dekorationsstücken degradiert.«²⁴ Rückblickend

stellt Bode auch in seiner Autobiographie heraus: »[...] 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 zur Nachahmung von alten Zimmern gegangen, so würde man die monumentale Wirkung der Kunstwerke beeinträchtigt, Charakter und Bedeutung der Museen geschädigt haben. Wenn das Kaiser-Friedrich-Museum [...] teilweise auch durch überreiche, künstlerisch verfehlte 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 günstigster Wirkung zu bringen gesucht.«²⁵ Die Präsentation der Werke im neuen Museum sollte »period styles«, nicht »period rooms« im Sinne einer historisch korrekten Rekonstruktion der einstigen Aufstellung der Exponate folgen.²⁶

Bode scheint es um einen Ausgleich bzw. eine kritische Auseinandersetzung mit den beiden Polen der historischen und ästhetischen Anforderungen der Kunstwerke gegangen zu sein – die Vereinigung historischer Verortung mit zeitgenössischer Sehpraxis nach Maßgabe der Präsentation der »Schönheiten«.²⁷ Die Absicht von Bodes integrierter Aufstellung ist nicht rein wissenschaftlich-didaktisch²⁸, sondern verfolgt immer auch ein wirkungsästhetisches Ziel. Hinweise gibt es in Bodes eigenen Schriften zum neuen Museumsbau kurz nach Eröffnung desselben. In einem Aufsatz in der *Internationalen Zeitschrift für Wissenschaft und Technik* aus dem Jahre 1907 kritisiert er andere Museen, die durch »Aufstellung und Etikettierung der Kunstwerke zu sehr den wissenschaftlichen Standpunkt« betonen, wobei der »Phantasie und Mitarbeit des Besuchers kaum noch etwas überlassen bleibt.«²⁹ Bode führt aus: »Einen möglichst reinen künstlerischen Genuß der Kunst zu erzielen, muß immer das Hauptbestreben jeder Museumsleitung sein; dafür muß durch Abmessung, Lage und Ausstattung der Räume, durch Abwechslung in den Kunstwerken und teilweise Mischung derselben wie durch ihre geschmackvolle Aufstellung gesorgt werden. Jeder Raum muß einen einheitlichen, harmonischen Eindruck machen, jede Wand mit Kunstwerken soll in sich wie ein Bild wirken, und jedes Kunstwerk soll durch seine Nachbarschaft zugleich isoliert und gehoben werden.«³⁰

Wichtig scheint vor allem der von Bode oft wiederholte Begriff der »Wirkung«³¹ sowie der der »Anordnung der Kunstwerke« zu sein. Beide Begriffe verweisen darauf, daß Bode bei der Aufstellung der Exponate wie bei der Komposition eines Gemäldes und mithin nach einem kunsttheoretischen Prinzip vorging: Zum einen spielt für ihn die *dispositio* des Wandaufnisses, zum anderen der Effekt des Ensembles auf den Betrachter eine Rolle. Nicht zuletzt spiegelt sich Bodes bildmäßiges Vorgehen auch in dem Akt der Anordnung der Objekte – per gezeichnetem Wandaufriß und Korrektur der Hängung anhand von Fotografien (Abb. 4).³²

Im Gegensatz zu »period rooms« ging es um eine originäre Neukomposition der Ausstellungswände, auf denen die Werke mit genügendem Abstand voneinander und in einer bestimmten – symmetrischen und doch abwechslungsreichen – Anordnung gezeigt werden sollten. Dies ist etwa der Fall, wenn zwei malerisch und vom Format her verwandte Darstellungen des Heiligen Sebastian im »unteren Register« von zwei Anbetungen des Kindes visuell gestützt werden und ein großes Altarbild rahmen, so daß virtuell ein Flügelaltar zu entstehen scheint (Abb. 5). Bode verwendet regelmäßig die Metapher des Bildes, wenn es um die Gestaltung der Wände geht: »Die Ecken der Säle sind möglichst frei gelassen, damit sich jede Wand als ruhig geschlossenes Bild darstellt. [...] Abrundung sämtlicher auf einer Wand aufgehängter Bilder zu einem harmonischen Gesamtbild durch Mannigfaltigkeit und Symmetrie der Gegensätze in Format, Gegenstand, Farbe und Ton, und daneben Isolierung jedes einzelnen Bildes durch die abweichenden Nachbarbilder, sind die Hauptprinzipien, nach denen die Gemälde in allen Abteilungen aufgestellt sind.«³³ Gerade die Begriffe der Mannigfaltigkeit und der Symmetrie der Gegensätze lassen an Leon Battista Albertis Terminus der »*varietas*« denken, wie er es in seiner 1435 verfassten, für die Kunst und Kunstgeschichte normativ gewordenen Schrift *De pictura* formuliert hatte. Es ist davon auszugehen, daß Bode Albertis Schrift kannte, war diese doch spätestens mit der übersetzten und kommentierten Ausgabe Hubert Janitscheks in Wien 1877 verfügbar.³⁴ Durch die Vermittlung der 500jährigen Rezeptionsgeschichte dürften die Inhalte zudem jedem Kunsthistoriker der Zeit geläufig gewesen sein.³⁵ Bode räumt mit Albertis Begrifflichkeit der historisch angemessenen Hängung von Gemälden einen besonderen Platz ein, wenn er das Vokabular eines Renaissance-Theoretikers



4 Raum 19 (Zustand 1905–1910),
Foto: Zentralarchiv, Staatliche
Museen zu Berlin

5 Raum 44 (Zustand 1904),
Foto: Zentralarchiv, Staatliche
Museen zu Berlin



nutzt, um die ideale ›dispositio‹ der Kunstwerke in dem Renaissance-Museum zu beschreiben. So ergeben sich immer wieder Wandflächen, auf denen ein Bildthema variiert wird, etwa das des unbekleideten männlichen Oberkörpers, das sich in der Darstellung des Heiligen Sebastian, des *Auffahren-den Christus* sowie in der des Christus in der *Pietà* findet (Abb. 6).

Eindeutig setzt Bode die Kompositionsart der Gemälde mit ihrer jeweiligen Anordnung auf den Wänden in Beziehung. Damit stellt er den Grundsatz auf, daß das jeweils zeit-typische Charakteristikum eines Bildes auch die Art seiner Aufhängung und Kombination mit anderen Gemälden bestimme: »Ich weiß, daß der heutige Geschmack [...] die Symmetrie nicht liebt, daß einzelne Dekorationskünstler [...]

in der Aufstellung der Kunstwerke die Isolierung bis zu voll-ständiger Verzettlung treiben; aber solche japanischen Grundsätze [...] können für die Kunst der Renaissance, wel-che stets auf Symmetrie und Harmonie, auf architektonische und monumentale Wirkung ausging, gar nicht in Betracht kommen.«³⁶

Bodes Bestreben ging dahin, die ästhetischen, vielleicht auch psychologischen Grundlagen der Wahrnehmung von Kunst bei ihrer Vermittlung im Museumsraum zu berücksichtigen. In der Konzeption der europäischen Museen des 19. Jahr-hunderts waren Fragestellungen der Wahrnehmung immer bedeutsamer geworden. So wurden bei der Auswahl von far-bigen Wandbespannungen für Museen sehr genau die natur-wissenschaftlichen Diskussionen der Zeit berücksichtigt.³⁷



6 Raum 44 (Zustand 1905–1910),
Foto: Zentralarchiv, Staatliche
Museen zu Berlin

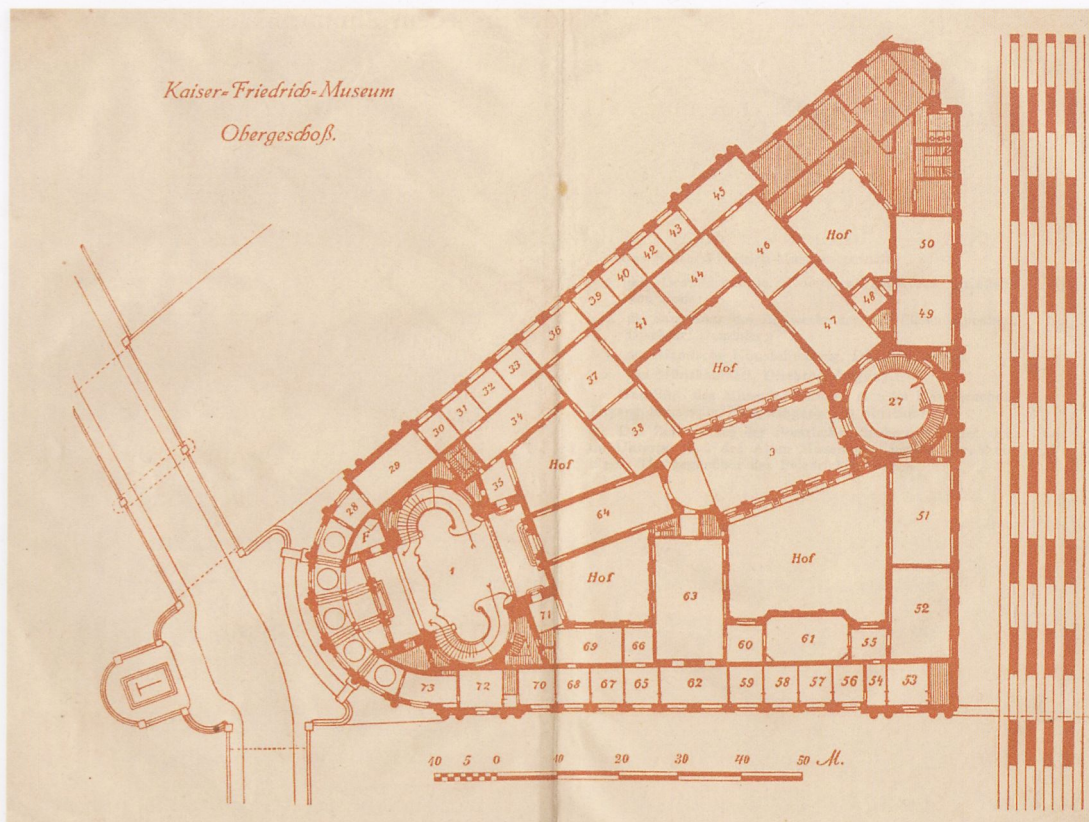
Eine große Rolle spielte die Wirkung unterschiedlicher Farben im Kontrast zu den auf ihnen angebrachten Gemälden auf den Besucher. Hier kann August Schmarsow als Autorität angeführt werden, mit dem Bode in engem Briefwechsel stand.³⁸ Dieser betont in seinen *Grundbegriffen der Kunstwissenschaft* (1905) die Wirkung der Farbe auf den Gefühlszustand des Menschen: »Die Wissenschaft bringt uns allmählich zu der Erkenntnis, daß alle Farben, die wir unterscheiden, nur einzelne Stufen in einer Reihe von Empfindungen sind, die sich mit der Schwingungsdauer des Lichtes fortwährend verschieben.«³⁹ Eine der Voraussetzungen für die Anwendung im Museumsbereich war freilich, daß die noch im 18. und frühen 19. Jahrhundert übliche lückenlose Hängung aufgegeben worden war, so daß die Farbe der Tapeten überhaupt wahrgenommen werden konnte.⁴⁰ Nicht mehr die dekorative, im Zentrum das Hauptbild präsentierende Hängung wurde praktiziert, bei der rundherum kleinere Gemälde und Landschaften angeordnet waren. Die Bilder wurden vielmehr, so der allgemeine Wunsch, in einer Reihe und auf Augenhöhe der Betrachter angebracht. Nur in seltenen Fällen wurden mehrere Reihen übereinander gehängt.

Im Berliner Renaissance-Museum waren Bode selbst und seine Mitarbeiter für die Auswahl der Wandfarben verantwortlich. Man entschied sich für schablonierte Stoffbespannungen: In den unteren Räumen, bei den Skulpturen und Abgüssen, wählte man eine graugrüne oder bläulichgrüne Kochelleinwand, in der Bildergalerie wurden die niederländischen Kabinette mit tiefgrünen Plüschstoffen und schwärzlichem Muster, die Oberlichtsäle mit Kochelleinwand, auf die grünliche und rotbraune, große Muster schabloniert wurden, ausgestattet.⁴¹ In den konzeptionellen Überlegungen zur Raumausstattung kam auch den Bilderrahmen eine wichtige Rolle zu.⁴² Bode kritisierte vor allem die vorgängige Praxis der Ersetzung der Originalrahmen durch Einheitsrahmen, wie sie in Schinkels Museum am Lustgarten stattgefunden hatte: »Erst [...] sehr allmählich hat sich die Überzeugung Bahn gebrochen, daß jedes Bild nur in einem Rahmen im Charakter der Zeit und des Landes, in dem es entstand, zu seiner richtigen Geltung kommen könne. Auch beweisen die bisherigen Versuche, daß die Gesamtwirkung der Galerieräume durch die Mannigfaltigkeit der Rahmen keineswegs leidet, sondern vielmehr gehoben wird, da ja die verschiedenen Schulen jetzt in besonderen Räumen zur Aufstellung gelangen, so daß

auch die Rahmen in jedem Zimmer regelmäßig unter sich verwandt sind.«⁴³ Auch hier bemüht Bode den Begriff der Mannigfaltigkeit, um sein ästhetisches Konzept der Gestaltung der Galerieräume zu verdeutlichen.

Neben den zeitgenössischen Diskussionen über die Wirkung des Raums auf den Betrachter, die bei Bode ihren Widerhall fanden, fällt in Bodes schriftlichen Äußerungen über den Museumsbau auch die Metapher des Malerischen auf. Das »Malerische« ist im 19. Jahrhundert einer der Begriffe, dem eine intensive Diskussion in der Kunstgeschichte beschert war, nicht zuletzt stellten ihn Schmarsow und später Wölfflin in den Mittelpunkt ihrer Forschungen. Stets ging es um die Abgrenzung von »Malerischem« und »Plastischem«.⁴⁴ In Bodes eigener Besprechung des neueröffneten Museums heißt es: »[...] der ganz unregelmäßige Bauplatz [des Museums] [machte] eine regelmäßige Ausgestaltung unmöglich und eine malerische Anordnung der Räume, wie sie von uns verlangt war, [ergab] sich gewissermaßen von selbst.«⁴⁵ Die unregelmäßige, »malerische« Anordnung der Räume ist hier gegen eine regelmäßige Raumabfolge gesetzt. Den Besucher von Raum zu Raum mit sorgfältig komponierten »Bilderwänden« zu überraschen, die in ihrer Vielfältigkeit erfreuen und belehren, ist das Ziel von Bodes Museumskonzeption.

Es war ein zentraler Schritt in der Entwicklung der Museumsbauten gewesen, daß im Oberen Belvedere in Wien die Galerieform mit durchgehendem Saal zugunsten von kleiner strukturierten Räumen aufgegeben worden war. Erst die »Zimmer-Abtheilungen« gestatteten systematische Zäsuren der Raumfolge.⁴⁶ Dies gilt auch noch für das über 100 Jahre später entstandene Kaiser-Friedrich-Museum (Abb. 7). Während es im Wiener Belvedere eine strikte Raumabfolge für den Museumsrundgang gab, soll Bode, so die von Baker und Gaehtgens vertretene These, die Freiheit der Bewegung im Museum intendiert haben. In diesem Sinne seien auch verschiedenste Assoziationen des – bürgerlich gebildeten – Betrachters durchaus erwünscht und einkalkuliert gewesen. Im Gegensatz dazu ließe sich allerdings anführen, daß es in Bodes Museum sehr wohl einen empfohlenen Weg durch die Ausstellungsräume und somit einen idealen Gang durch das Haus gab: Sowohl in dem 1904 zur Eröffnung erschienenen Museumsführer als auch in den folgenden Führern gab es eine feste Route, wenn der Besucher mit festgelegten Wendungen von einem Raum in einen bestimmten nächsten



7 Grundriss Obergeschoß des Kaiser Friedrich-Museums (in: Das Kaiser-Friedrich-Museum, 8. Auflage, Berlin/Leipzig 1926)

8 Raum 46 (Zustand 1904), Foto: Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin

9 Raum 40 (Zustand 1917), Foto: Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin

geleitet wurde. Die geleitete Tour durch das Museum lässt sich damit eindeutig nachweisen, umso mehr, als der zunächst vorgesehene Weg etwa im Jahre 1911 abgeändert wurde, womit auf der Hand liegt, daß man auf eine bestimmte Raumabfolge durchaus Wert legte. Die Befolgung dieses Weges ist umso wahrscheinlicher, als die tatsächliche Benutzung des Museumsführers durch die Besucher angenommen werden kann. Nicht ohne Grund wurden Durchblicke immer wieder eindrucksvoll inszeniert, wenn Marmorportale für den eintretenden Besucher effektiv zu triumphbogenartigen, aufwendigen Rahmungen umfunktioniert sind. Die sich zu Seiten des Portals und kontrapostisch gegenüberliegenden Heiligen Christophorus und Sebastian von der Hand des Lorenzo Lotto geleiten so den Besucher zu Andrea del Sartos großem Altargemälde (Abb. 8).

Die didaktisch motivierte Führung durch die verschiedenen Schulen und Kunstlandschaften wird mit dem Prinzip von in sich ›mannigfaltig‹ gestaltetem Wandaufriß und Raumabfolge kombiniert, der den lehrreichen Museumsbesuch zu einem ästhetischen Erlebnis werden lässt. Beispielhaft sei eine Wandgestaltung angeführt, die ähnliche Formate

von Bildern in streng symmetrischer Hängung zeigt (Abb. 9). Bei näherer Betrachtung werden die formalen wie inhaltlichen Unterschiede und Eigenheiten sogleich deutlich. Die Porträts von Filippino Lippi (Kat. Nr. 96A) und Raffaellino del Garbo (Kat. Nr. 78) zeigen zwei Jünglinge in zeitgenössischer Tracht auf ähnliche Weise ins Bild gesetzt. Erst durch den Vergleich miteinander über die Wandbreite hinweg und mit den ebenfalls symmetrisch positionierten Porträtbüsten wird die jeweils spezifische Eigenart der künstlerischen Umsetzung evident. Die Wand selbst ist in Dreiecksform aufgebaut, in deren Mitte als inszenatorischer Höhepunkt das Madonnenrelief mit kostbarem Tabernakelrahmen hängt. Der altarhafte Eindruck, den die beiden davor positionierten Kandelaber hervorrufen, wird durch die sehr weltliche Cassone zurückgenommen. Neben der starken Betonung der Vertikale durch die Kandelaber und durch das langgestreckte Format des Tabernakelrahmens scheint das Wichtigste an dem Wandaufriß die Dreiecksform der Anlage zu sein, die als Gestaltungsprinzip auch den beiden Jünglingsbildnissen und den Porträtbüsten zugrunde liegt. Unterschiedliche Bildgattungen und Materialien, Wappenschilder und Predellentafeln,



Zwei- und Dreidimensionales wetteifern, in ein Wandbild gebannt, miteinander.

Auf eine inszenatorische Spitze getrieben ist das Prinzip der Symmetrie und inhärenten Mannigfaltigkeit auf einer der wohl bekanntesten Aufnahmen des Kaiser-Friedrich-Museums (Abb. 1). Hier wird der damals Michelangelo zugeschriebene Johannesknabe eingefasst von zwei venezianischen Porträtbüsten, eine davon die des Ottavio Grimani von Alessandro Vittoria, und hinterfangen von einem edlen Teppich. Die Statik der männlichen Büsten mit antiken Togen auf eckigen Piedestalen kontrastiert reizvoll mit der Drehung des schlanken Knabenkörpers auf einem runden Säulenschaft. Das Thema des (Florentiner) Porträts greifen die Jünglingsbildnisse Franciabigios und Bronzinos auf, während darüber zwei farbig gefasste Reliefs Jacopo Sansovinos, die sich fast spiegelbildlich zueinander verhalten, das Thema der Maria mit Kind variieren. Wie der Museumsführer verrät, geht es außer um die optische Spiegelbildlichkeit und Symmetrie der Exponate um den künstlerischen Einfluss Michelangelos, dessen Johannesskulptur emblematisch für die Wand steht.⁴⁷ Das Oberthema des Raumes wiederum ist »ernste Auffassung« versus »Ausdruck froher Sinneslust«⁴⁸, das dem Besucher am Beispiel der italienischen Hochrenaissance mit ihren Protagonisten Raffael, Leonardo da Vinci und Michelangelo präsentiert wird. Der ästhetische Gewinn liegt hierbei in der auf eine gänzlich neue Art durchgeführten und auf dem Grundsatz der Symmetrie basierenden Inszenierung der Exponate, die dem Besucher bereits auf den ersten Eindruck die Gestaltungsprinzipien der Renaissance vermittelt.

Ein Blick in seine zahlreichen Korrespondenzen offenbart Wilhelm Bodes Anliegen, das geplante Museum nach zeitgemäßen wissenschaftlichen Anforderungen einzurichten. Wie Bode gegenüber Jacob Burckhardt immer wieder betonte, war ihm sehr daran gelegen, seine lückenhaften Kenntnisse in Philosophie und Ästhetik zu schließen. In einem Brief aus dem Jahre 1887 heißt es: »Ich habe immer Angst, wenn ich mich auf allgemein-historische oder ästhetische Gebiete herüberbegebe, ich blamire mich wegen meiner gar zu geringen philosophischen Veranlagung und Vorbildung! Und doch machen mir grade solche Arbeiten besondere Freude und scheinen mir erst die wirklichen Früchte mühsamer und kleinlicher kritischer Detailforschungen.«⁴⁹ Bode beurteilt die kennerschaftliche Methode, für die er bereits damals berühmt

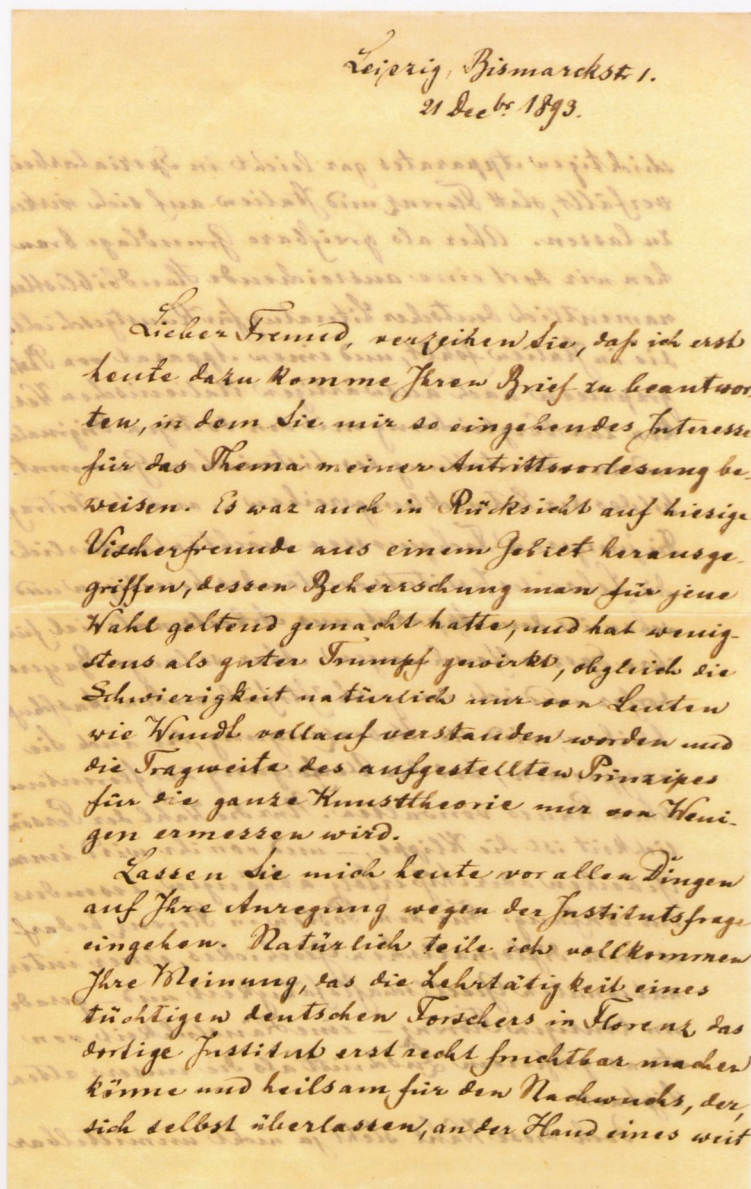
war, durchaus kritisch, ohne sie freilich ganz abzulehnen:⁵⁰ »Mir ist die Bildbestimmung, wenn sie auch mein eigentliches Metier ist, gar nicht mein letztes Ziel, sondern nur Mittel zum Zweck, und vor allem möchte ich mir nie den Genuß an den Kunstwerken als solchen verderben lassen durch solche kleinliche Äußerlichkeiten.«⁵¹ Er hoffte, dies über Gespräche mit dem Basler Gelehrten tun zu können, was dieser jedoch stets weit von sich wies: »Vollends aber weiß ich nicht womit ich es verdient habe, bei Ihnen als philosophisch gebildet zu gelten! [...] Namentlich von Ästhetik – so lebhaft ich sie andern gönne – habe ich für meinen Gebrauch gar nie Etwas wissen wollen, in der Überzeugung, daß der Kunstfreund sich damit nur seine Füllhörner abstumpfe.«⁵² Am 29.12.1887 hatte Burckhardt bereits geschrieben: »[...] namentlich alle Ästhetik habe ich [...] von jeher bei Seite liegen lassen und lebe bis heute [in] der tröstlichen Überzeugung, daß z. B. Speculationen über die verschiedenen Seelenvermögen, welche bei der Kunst in Thätigkeit kommen, das Verständnis und den Genuß der Kunstwerke nicht zu steigern im Stande sind.«⁵³

Überraschenderweise scheint also Bode neben dem »Mittel zum Zweck« der kennerschaftlichen Methode, deren detailreiche Studien er als »kleinlich« bezeichnet, vor allen Dingen das interessiert zu haben, was Burckhardt abschätzig die »Speculationen über die verschiedenen Seelenvermögen, welche bei der Kunst in Thätigkeit kommen«, nennt. Die Anregungen dürfte Bode von den aktuellen Fragestellungen der Kunstwissenschaft bezogen haben. Neben Gottfried Semper, dem es in seinen Arbeiten vor allem um das Herausfiltern ästhetischer Konstanten ging, suchte bekanntlich Heinrich Wölfflin nach dem Zusammenhang von Ästhetik und Kulturgeschichte auf psychologischer Grundlage.⁵⁴ Sempers *Grundbegriffe der Ästhetik* umfassten Regelmäßigkeit, Symmetrie, Proportion sowie Richtung und somit Begrifflichkeiten, die von August Schmarsow weitergedacht⁵⁵ und von Bode aufgenommen wurden. Interessanterweise finden sich in Bodes zeitgleichen Briefwechseln gerade auch die Kunsthistoriker, die sich mit ästhetischen Fragestellungen auseinandersetzen: August Schmarsow (Korrespondenz in den Jahren 1882–1894 und vermutlich darüber hinaus),⁵⁶ Robert Vischer (1886–1910)⁵⁷ und Heinrich Wölfflin (1891–1927)⁵⁸, später auch Aby Warburg (1902–1920)⁵⁹.

Gerade Schmarsows Forschungen scheinen Bode beschäftigt zu haben.⁶⁰ Dies lässt sich aus einem Antwortbrief

Schmarsows an Bode aus Leipzig vom 21. Dezember 1893 schließen (Abb. 10): »Lieber Freund, verzeihen Sie, daß ich erst heute dazu komme Ihren Brief zu beantworten, in dem Sie mir so eingehendes Interesse für das Thema meiner Antrittsvorlesung beweisen. Es war auch in Rücksicht auf hiesige Vischerfreunde⁶¹ aus einem Gebiet herausgegriffen, dessen Beherrschung man für jene Wahl geltend gemacht hatte, und hat wenigstens als guter Trumpf gewirkt, obgleich die Schwierigkeit natürlich nur von Leuten wie Wundt vollauf verstanden worden und die Tragweite des aufgestellten Prinzips für die ganze Kunsttheorie nur von Wenigen ermessen wird.« Diese Antrittsvorlesung ist der Ästhetik verpflichtet, die Schmarsow seit den 1880er Jahren beschäftigte, und handelt vom »Wesen der architektonischen Schöpfung.«⁶² Schmarsow verweist mit der Erwähnung des Philosophen Friedrich Theodor Vischer bzw. des Kunsthistorikers Robert Vischer sowie des Leipziger Ordinarius Wilhelm Wundt auf die Protagonisten der zeitgleichen ästhetischen Diskussionen.⁶³

Die Voraussetzung für Schmarsows neuen Ansatz, Architektur nicht länger als Fassadenkunst, sondern als »Raumgestalterin« zu verstehen, wurde durch die gleichzeitigen Forschungen zur Wahrnehmungspsychologie und Einfühlungsästhetik am Ende des 19. Jahrhunderts begünstigt.⁶⁴ Es erscheint legitim, Schmarsows theoretische Studien als Ideengeber für Bode und seine Präsentationskonzeption heranzuziehen, bezeugt doch sein Brief vom 1. Juni 1883 an Wilhelm Bode das beiderseitige Interesse an einer neuen Form des Kunstmuseums: »Grade von diesem meinem Standpunkt aus lassen Sie mich meiner aufrichtigen Freude Ausdruck geben, daß die Abteilung der christl[ichen] Skulpturen am Museum endlich selbständig geworden ist und Ihrer Leitung frei unterstellt ist. Ich wünschte nur, ich könnte unmittelbarer, als es hier an der Universität möglich, Ihnen bei Ihrem Streben nach Vervollständigung und Ausgestaltung des Instituts sekundieren.«⁶⁵ Wie in einem Idealzustand erscheinen kunsthistorische Forschung und Lehre an der Universität mit der Präsentation und Bearbeitung kunsthistorischer Objekte am Museum verknüpft. Die gegenseitigen Impulse, die Bode und seine gelehrten Briefpartner voneinander erhielten, lassen den ehrgeizigen Museumsneubau zu einem komplexen System von Kunsttheorie und Museumspraxis werden.



10 Brief von August Schmarsow an Wilhelm Bode vom 21.12. 1893, Foto: Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin

- 1 Max Seidel: Das Renaissance-Museum: Wilhelm Bode als »Schüler« Jakob Burckhardts, in: *Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900: La fondazione dell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, hrsg. v. Max Seidel, Venedig 1999, S. 55–109, hier S. 55. Zu Bode allgemein vgl. Wilhelm von Bode als Zeitgenosse der Kunst. Zum 150. Geburtstag, hrsg. v. Peter-Klaus Schuster, Sammelband zur Ausstellung in der Nationalgalerie, Berlin 1995; außerdem: Kennerschaft. Kolloquium zum 150. Geburtstag von Wilhelm von Bode (Berlin, Bode-Museum, 10.–11.12.1995), in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 38, 1996, Beiheft, hrsg. v. Thomas W. Gaetgens, Peter-Klaus Schuster, Berlin 1996. Charlotte Klönks wichtige Ausführungen zu Bodes Hängung im Kaiser-Friedrich-Museum, die sie in ihrem Buch *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, New Haven/London 2009, v.a. S. 55–62, niederlegt, konnten leider nicht mehr berücksichtigt werden, da das vorliegende Manuskript 2006 abgeschlossen war und seitdem nicht bearbeitet wurde.
- 2 Unveröffentlichter Brief Bodes vom 14.12.1889 im Jacob-Burckhardt-Archiv, Staatsarchiv Basel, zitiert nach Seidel 1999, S. 75. Hervorhebungen Bode.
- 3 Grundlegend zur Dresdner Gemäldegalerie Gregor J. M. Weber: Die Galerie als Kunstwerk. Die Hängung italienischer Gemälde in der Dresdner Galerie 1754, in: Barbara Marx (Hrsg.): *Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.–19. Jahrhundert*, Amsterdam, Dresden 2000, S. 229–242, hier S. 232 und 235, sowie unter Einbeziehung der zeitgenössischen Kunsttheorie, v. a. Christian Ludwig von Hagedorns *Betrachtungen über die Malerey* (1762), Debora J. Meijers: *Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780*, (Schriften des Kunsthistorischen Museums 2) Mailand 1995, S. 87–103.
- 4 Dazu vgl. ausführlich Meijers 1995, wie Anm. 3, S. 99–102.
- 5 Zitiert nach Weber 2000, wie Anm. 3, S. 234.
- 6 Meijers 1995, wie Anm. 3, S. 100–102; Weber 2000, wie Anm. 3, S. 236; Zitat von Carl Heinrich von Heincken im Vorwort des *Recueil d'Estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde* von 1753, zitiert nach Weber 2000, wie Anm. 3, S. 234.
- 7 Meijers 1995, wie Anm. 3, S. 22.
- 8 Mechels Neuordnung sah eine Grundeinteilung in drei Schulen – die italienische, niederländische und deutsche – vor. Während Mechel erstmals möglichst viele Werke eines Malers in einem Raum versammelte, um Vergleiche innerhalb eines Œuvres zu bieten, unterteilte er die niederländische Schule zudem chronologisch bzw. in der biographischen Reihenfolge der Maler, die deutsche Schule war in ihrer Hängung den Regierungszeiten der Monarchen unterworfen; dazu vgl. Meijers 1995, wie Anm. 3, S. 31–33. Die Organisation der Gemälde im Belvedere ist jedoch nach Meijers nicht als prototypisch für das moderne kunsthistorische Museum im Sinne des 19. Jahrhunderts aufzufassen, sondern steht vielmehr am Ende einer Tradition, die den am Ende des 17. Jahrhunderts in Italien üblichen Arrangements von Zeichnungen und Druckgraphik nach chronologischen und topographischen Gesichtspunkten nahe steht. Zu dieser These und dem folgenden vgl. Debora J. Meijers: *The Places of Painting. The Survival of Mnemotechnics in Christian von Mechel's Gallery Arrangement in Vienna (1778–1781)*, in: Wessel Reinink, Jeroen Stumpel (Hrsg.): *Memory and Oblivion. Proceedings of the 29th International Congress of the History of Art* (Amsterdam, 1.–7. September 1996), Dordrecht 1999, S. 205–211; zur Wiener Gemäldegalerie grundlegend Meijers 1995, wie Anm. 3.
- 9 Meijers 1995, wie Anm. 3, S. 87ff.
- 10 Ausdruck von Mechel zitiert nach Meijers 1995, wie Anm. 3, S. 10, aus der französischen Fassung des Katalogs von 1784.
- 11 Vgl. grundlegend Christoph Martin Vogtherr: *Das Königliche Museum zu Berlin. Planungen und Konzeption des ersten Berliner Kunstmuseums*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 39, 1997, Beiheft (Diss. FU Berlin 1996).
- 12 Denkschrift des Kronprinzen Friedrich Wilhelm und der Kronprinzessin Victoria von 1883, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 4, 1883, S. 120f., wiederabgedruckt in Paul Clemen (u.a.): *Das Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin*, Leipzig 1904, S. 17–19, hier zitiert nach Kaiser Friedrich III. und sein Museum, Ausst.-Kat. Berlin 1988, hrsg. vom Kaiser-Friedrich-Museums-Verein, Berlin 1988, S. 16–18.
- 13 Seidel 1999, wie Anm. 1, S. 72.
- 14 Denkschrift 1883, zitiert nach Ausst.-Kat. Kaiser Friedrich III. und sein Museum 1988, wie Anm. 12, S. 17. Bode wiederholt seine Kritik am Beispiel des Louvre, des British Museum und des Victoria and Albert Museum, denen er einen »ermüdende[n] Eindruck der Magazinierung« vorwirft. Wilhelm Bode: *Kunstmuseen, ihre Ziele und Grenzen*, in: *Internationale Wochenzeitschrift für Wissenschaft und Technik* 1, 1907, Sp. 15–22, hier Sp. 17.
- 15 Die integrierte Aufstellung vollzog Bode vor allem im Bereich der mittelalterlichen deutschen Kunst und – etwas reduzierter – bei der italienischen Renaissance-Kunst. Das Obergeschoss des Museumsbaus mit seinen Oberlichtsälen war hauptsächlich für die Unterbringung der Gemälde vorgesehen, in die einige wenige Exponate der jeweils anderen Gattung eingestreut wurden, während die vielen Kabinette mit Skulpturen und Gemälden gleichermaßen bestückt wurden. Dazu vgl. Alexis Joachimides: *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940*, Dresden 2001, S. 89ff.
- 16 Denkschrift 1883, zitiert nach Ausst.-Kat. Kaiser Friedrich III. und sein Museum 1988, wie Anm. 12, S. 17.
- 17 Zitiert nach Joachimides 2001, wie Anm. 15, S. 14.
- 18 Denkschrift S. M. Friedrich III., SMB/ZA, NL Bode 140, S. 2f., zitiert nach: *Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830–1990*, hrsg. v. Alexis Joachimides (u. a.), Dresden, Basel 1995, S. 156.
- 19 Tilmann von Stockhausen: *Gemäldegalerie Berlin. Die Geschichte ihrer Erwerbungspolitik 1830–1904*, Berlin 2000, S. 197, mit Bezug auf Alexis Joachimides.
- 20 Joachimides 2001, wie Anm. 15, S. 93, nach Wilhelm Bode: *Die Neuordnung im Kaiser-Friedrich-Museum*, in: *Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen* 32, Nr. 3, 1910, Sp. 45–50, hier Sp. 48–49.
- 21 Bode 1910, wie Anm. 20, Sp. 47.
- 22 *Königliche Museen zu Berlin. Führer durch das Kaiser-Friedrich-Museum*, hrsg. von der Generalverwaltung, Berlin 1904, S. 35.
- 23 *Königliche Museen zu Berlin. Führer durch das Kaiser-Friedrich-Museum*, hrsg. von der Generalverwaltung, Berlin 1911, S. 185f.
- 24 Bode 1907, wie Anm. 14, Sp. 19–20.
- 25 Wilhelm von Bode: *Mein Leben*, 2 Bde., Berlin 1930, hier Bd. 2, S. 149.
- 26 Malcolm Baker: *Bode and Museum Display: The Arrangement of the Kaiser-Friedrich-Museum and the South Kensington Response*, in: *Kennerschaft* 1996, wie Anm. 1, S. 143–153, hier S. 144. – Stülräume oder »period rooms« waren historistische Raumerfindungen, die sich an mehreren typischen historischen Vorbildern orientierten. Der Vorwurf der zeitgenössischen Museumskritik lautete, daß sich das Kunstwerk aus seinem authentischen vormusealen Umfeld entfremdete. Vgl. auch Joachimides 2001, wie Anm. 15, S. 63.
- 27 Baker 1996, wie Anm. 26, S. 144–145. Auch Joachimides 2001, wie Anm. 15, S. 97, verweist auf die im Kaiser-Friedrich-Museum anzutreffende Ambivalenz von historischem Interesse und dem »ästhetischen Bedürfnis nach Herstellung idealer Wahrnehmungsbedingungen für die Kunstwerke«.
- 28 Diese These vertritt Stockhausen 2000, wie Anm. 19, S. 193.
- 29 Bode 1907, wie Anm. 14, Sp. 20.
- 30 Ebd.
- 31 Es verwundert daher wenig, wenn im Zentrum von Bodes Museumskonzeption wie auch schon im Alten Museum ein »sakraler Raum« (Meijers 1995, wie Anm. 3, S. 158) zur Evokation einer Stimmung steht, dessen Wirkung auf den Besucher wohlkalkuliert ist: hier die Rotunde mit vorbildlichen Werken der Antike, dort die Basilika mit ihrer Evokation eines idealen Kirchenraums der Florentiner Frührenaissance, deren »große Wirkung« Bode betont. Wilhelm Bode: *Das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin. Zur Eröffnung am 18. Oktober 1904*, in: *Museumskunde* 1, 1905, S. 1–16, hier S. 3.
- 32 Bode 1930, wie Anm. 25, Bd. 2, S. 161.
- 33 Bode 1905, wie Anm. 31, S. 8.
- 34 Hubert Janitschek (Hrsg.): *Leone Battista Alberti's Kleinere kunsttheoretische Schriften*, (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance 11) Wien 1877. Bei Janitschek, der die italienische Version für seine Edition auswählt, wird ebd., S. 116, der Begriff der »varietà« mit Mannigfaltigkeit übersetzt.
- 35 Ein Beispiel dafür, wie der Begriff der Mannigfaltigkeit auf die Museumspräsentation übertragbar sein konnte, führt Meijers 1995, wie Anm. 3, S. 99, an: Nach Christian Ludwig von Hagedorn ist die Mannigfaltigkeit eine Quelle des Vergnügens für den Menschen (in seinen zweibändigen *Betrachtungen über die Malerey*, Leipzig 1762). Daher habe der Schöpfer auch die Natur mannigfaltig gestaltet. In der Mannigfaltigkeit solle jedoch Einheit herrschen, nicht Einförmigkeit. Nach diesem Naturgesetz verlaufe auch die menschliche Wahrnehmung und gelte nicht nur für ein Gemälde, sondern auch für die ganze Galerie.
- 36 Bode 1905, wie Anm. 31, S. 8f.
- 37 Charlotte Klönk: *Im Auge des Betrachters. Die National Gallery in London im 19. Jahrhundert*, in: *Wahrnehmung der Natur. Natur der Wahrnehmung. Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800*, hrsg. v. Gabriele Dürbeck (u. a.), Dresden, Amsterdam 2001, S. 179–198, mit aktuellem Forschungsstand und weiterführender Literatur.
- 38 Briefe von Schmarsow an Bode im Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin.
- 39 August Schmarsow: *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergang vom Altertum zum Mittelalter*, kritisch erörtert und in systematischem Zusammenhange dargestellt, Leipzig, Berlin 1905, S. 116.
- 40 Dies war im Louvre, in Wien sowie in der Londoner National Gallery der Fall, die eine lockere Hängung durchsetzten. Zum Experimentieren mit unterschiedlichen Tapetenfarben und dem Zusammenhang von Farbhintergründen und den zeitgenössischen Diskussionen vgl. Julian Scholl; *Funktionen der Farbe. Das Kronprinzenpalais als farbiges Museum*, in: *Museumsinszenierungen* 1995, wie Anm. 18, S. 206–219; Klönk 2009, wie Anm. 1, S. 59–61.
- 41 Vgl. Bode 1930, wie Anm. 25, Bd. 2, S. 160.
- 42 Hofmann hat auf die »kritische Sympathie« Bodes hingewiesen, die dieser dem »spezifisch modernen Kunstgriff der Grenzüberschreitung«, der »Vermischung von Bild und Rahmen« im ausgehenden 19. Jahrhundert entgegenbrachte. Zum Zusammenhang von Rahmen, Bild und umgebendem Raum im zeitgenössischen Diskurs vgl. Werner Hofmann: *Bode und Schlosser*, in: *Kennerschaft* 1996, wie Anm. 1, S. 177–182, hier S. 179.
- 43 Wilhelm Bode: *Die Ausstattung der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum mit alten Rahmen*, in: *Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen* 33, Nr. 9, 1912, Sp. 210–218, hier Sp. 210.
- 44 Eine systematische Verwendung fanden die beiden Begriffe bei Carl Friedrich von Rumohr in dessen *Italienischen Forschungen* (1827–1831) und der *Berliner Schule*. Dazu ausführlich Susanne Rauprich: *Aspekte der Betrachtung und Rezeption von Plastik in der deutschen Kunstwissenschaft des 18. und 19. Jahrhunderts. Ein wissenschaftsgeschichtlicher Versuch*, Weimar 1995, v. a. S. 58–62, und Sabine Felder: *Barocke Reliefs – »malerisch« oder »pitoresk«? Zur Historiografie zweier stilgeschichtlicher Begriffe*, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch* 6, 1999, S. 175–189. Neue Impulse erhielt die Forschung durch die Veröffentlichung von Adolf von Hildebrands *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893) und durch August Schmarsows Veröffentlichungen zu dem Thema; vgl. August Schmarsow: *Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste*, 3 Bde., Leipzig 1896–1899; Bd. 1: *Zur Frage nach dem Malerischen: Sein Grundbegriff und seine Entwicklung* (1896), Bd. 2: *Barock und Rokoko. Eine kritische Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur* (1897), Bd. 3: *Plastik, Malerei und Reliefkunst in ihrem gegenseitigen Verhältnis* (1899). Grundlegend siehe Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft. *Ideen, Methoden, Begriffe*, hrsg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2003, s. v. *Plastisch/Malerisch*, S. 273–278 (Ulrich Pfisterer) sowie *Ästhetische Grundbegriffe*, hrsg. von Karlheinz Barck (u. a.), 7 Bde., Stuttgart, Weimar

- 2000–2005, hier Bd. 3 (2003), s. v. *Malerisch/Pittoresk*, S. 760–790 (Friedrich Wolfzettel).
- 45 Bode 1905, wie Anm. 31, S. 3.
- 46 Zitat von Mechel im Katalog von 1783, zitiert nach Meijers 1995, wie Anm. 3, S. 31.
- 47 »[...] Madonnenreliefs [Sansovinos], von denen besonders das mittlere unbemalte Michelangelos Einfluß auf den [...] Florentiner verrät.« Königl. Museen zu Berlin. Führer durch das Kaiser-Friedrich-Museum, hrsg. von der Generalverwaltung, Berlin 1926, S. 162.
- 48 Führer Kaiser-Friedrich-Museum 1926, wie Anm. 47, S. 161. Zu dem heute Rosso zugeschriebenen Bildnis heißt es: »auf Schwermut gestimmt« und zu Franciabigios Porträt: »lebensvoll gespannter Ausdruck der Züge«; vgl. ebd., S. 162f.
- 49 Unveröffentlichter Brief Bodes vom 7.12.1887 im Jacob-Burckhardt-Archiv, Staatsarchiv Basel, zitiert nach Seidel 1999, wie Anm. 1, S. 76.
- 50 Seidel 1999, wie Anm. 1, S. 77.
- 51 Unveröffentlichter Brief Bodes vom 14.12.1889 im Jacob-Burckhardt-Archiv, Staatsarchiv Basel, zitiert nach Seidel 1999, wie Anm. 1, S. 77.
- 52 Jacob Burckhardt, Briefe, hrsg. v. Max Burckhardt, Bd. 9, Basel 1963, S. 229 (24.12.1889). Ausführlich zu dem Briefwechsel Burckhardt-Bode vgl. Seidel 1999, wie Anm. 1.
- 53 Unveröffentlichter Brief Bodes vom 29.12.1887 in der Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, zitiert nach Seidel 1999, wie Anm. 1, S. 77.
- 54 Dazu ausführlich Hubert Locher: Wissenschaftsgeschichte als Problemgeschichte. Die »kunstgeschichtlichen Grundbegriffe« und die Bemühungen um eine »strenge Kunstwissenschaft«, in: Disziplinen im Kontext. Perspektiven der Disziplingeschichtsschreibung, hrsg. v. Volker Peckhaus und Christian Thiel (Erlanger Beiträge zur Wissenschaftsforschung) München 1999, S. 129–161.
- 55 Locher 1999, wie Anm. 54, S. 136. In Auseinandersetzung mit Riegl und Wölfflin legt Schmarsow seine Prinzipien zusammenfassend in den 1905 erschienenen *Grundbegriffen der Kunstwissenschaft* dar.
- 56 Wilhelm Bode unterhielt mit August Schmarsow eine über Jahre gehende gelehrte Korrespondenz. Es war das beiderseitige Interesse für die Skulptur und Malerei der italienischen Frührenaissance, die Schmarsow und Bode bereits 1882 in Kontakt treten ließ. Erhalten haben sich zwei Briefe Schmarsows an Bode vom 22. und 25. November 1882 in der Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, sowie die Briefe von Schmarsow an Bode aus den Jahren 1883–1894 im Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin, während Bodes Briefe an Schmarsow nicht auffindbar waren. Über eine weitergehende Korrespondenz nach 1894 lässt sich nur spekulieren; sie ist aber wahrscheinlich, da beide gemeinsame Interessen, u. a. bei der Mitwirkung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, verfolgten. In den ersten beiden Briefen versucht Schmarsow, Bode von seinen wissenschaftlichen Qualitäten zu überzeugen, da es zwischen beiden ein Missverständnis – bei dem Carl Justi eine unschöne Rolle spielte – gegeben hatte. Schmarsow schrieb am 25.11.1882 aus Göttingen (unveröffentlichter Brief in der Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin): »Ich gebe allerdings die Hoffnung nicht auf, daß es mir mit der Zeit gelingen wird, diese vorgefaßte Meinung durch die Art und die Ergebnisse meiner wissenschaftlichen Arbeit zu beseitigen. Wenigstens [...] kann Ihnen, denk' ich, nicht entgangen sein, [...] daß unsere Richtung und Gesinnung, trotz manchen einzelnen Meinungsverschiedenheiten, im Ganzen weit mehr harmoniert, als Sie das bei den nächsten Kollegen und sonstigen Tonangebern voraussetzen dürfen. [...] Wenn es mir gelänge, allmählich auch dort am Museum mir Achtung [...] zu erringen, würde ich [...] Ihnen als treuer Bundesgenosse zur Seite zu stehen, wo immer es Ihnen drauf ankäme – eben weil ich im Herzen Ihres Sinns bin.« In den folgenden Briefen ging es um Absprachen von gegenseitigen Rezensionen. Auch wenn sich Bodes briefliche Reaktionen nicht erhalten haben, bezeugen doch Schmarsows Briefe die steigende gegenseitige persönliche Achtung der beiden Kunsthistoriker, wenn Schmarsow Bode in vertrauter werdendem Ton mit »verehrter Freund«, später mit »lieber Freund« im Sinne einer geistigen Verwandtschaft anredet (Briefe vom 20.10.1886 und 21.12.1893). Das Gefühl, einer gemeinsamen Sache zu dienen und auch methodisch verwandt zu arbeiten, lässt sich an Schmarsows Brief vom 7. Juni 1883 ablesen: »[...] für mich kommt noch zuviel darauf an, daß der Ernst der Arbeit und die Energie der Methode anerkannt werden, zumal ich mich grade hierin im Gegensatz weiß zu manchem akademischen Fachgenossen, der sich mit seiner historischen Observanz etwas weiß. Es ist Pflicht offen zu erklären, daß auf diesem Wege grade [...] in dieser Art durchzuarbeiten die Sache gefördert wird und auf die es jetzt ankommt, daß man ihr besser damit dient als mit kulturgeschichtlichem Geschwefel.«
- 57 Erhalten haben sich neun Briefe Bodes an Robert Vischer aus den Jahren 1886–1910 in der Universitätsbibliothek Tübingen. Der Aufbewahrungsort der Gegenbriefe ist unbekannt.
- 58 Bodes Briefe an Wölfflin aus den Jahren 1891–1927 in der Universitätsbibliothek Basel, in Kopie in der Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin. Den engeren Kontakt Bodes zu seinen Fachkollegen aus dem universitären Bereich belegt eine Bemerkung Wölfflins über den Kunsthistorischen Kongress im Jahre 1907 in Darmstadt: »Der Congress ist glänzend besucht: Bode, Thode, Schmarsow usw. Es ist gut, daß ich gekommen bin [...]«. Das Zitat stammt aus einem Brief an seine Eltern, zitiert nach Heinrich Dilly: Heinrich Wölfflin und Fritz Strich, in: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910 bis 1925, hrsg. v. Christoph König und Eberhard Lämmert, Frankfurt am Main 1993, S. 265–285, hier Anm. 28. Zusätzlich zu Dilly 1993 vgl. Michel Espagne: Kunstgeschichte als europäische Wahrnehmungsgeschichte. Zum Beitrag von Heinrich Dilly, in: Ebd., S. 286–290.
- 59 25 Briefe von Warburg an Bode im Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin. Zum Verhältnis Warburg und Wölfflin siehe Martin Warnke: Warburg und Wölfflin, in: Aby Warburg, Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990, (Schriften des Warburg-Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg 1) hrsg. v. Horst Bredekamp (u. a.), Weinheim 1991, S. 79–86.
- 60 Dies gilt auch für Wölfflin: Dieser erwähnt in seinem Tagebuch im Jahre 1914 Schmarsows *Grundbegriffe der Kunstgeschichte* aus dem Jahre 1905 (zitiert nach Dilly 1993, wie Anm.
- 58, Anm. 6): »Die Lektüre von Schmarsows *Grundbegriffen* macht mir erneut Mut.«
- 61 Es ist nicht zu klären, ob Schmarsow hier Friedrich Theodor oder dessen Sohn Robert Vischer meint.
- 62 Antrittsvorlesung am 8.11.1893, die in den Berichten der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften veröffentlicht wurde. Schmarsow 1905, wie Anm. 39, S. 6, Anm. 2: »Die ganze Durchführung meiner Kunstlehre habe ich, wie bekannt, schon seit Anfang der achtziger Jahre in Göttingen und dann in Breslau als Einleitung in die Kunstgeschichte vorgetragen.«
- 63 Während Friedrich Theodor Vischers *Ästhetik* (1846–1858) als Grundlage betrachtet werden darf, umkreisen Wundts *Grundzüge der physiologischen Philosophie* (1874) und Robert Vischers *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik* (1873) im weitesten Sinne die Bedingtheiten optischer Wahrnehmung und der Ästhetik.
- 64 Der wissenschaftliche Begriff der »Einfühlung« stammt – von seinem literarischen Vorläufer in der Romantik abzugrenzen und aufbauend auf Vorarbeiten seines Vaters Friedrich Theodor – von Robert Vischer. Zur Begriffsgeschichte vgl. *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 2, 2001, wie Anm. 44, s. v. *Einfühlung/Empathie/Identifikation*, S. 121–142 (Martin Fontius). Die Einfühlungsästhetik, die vor allem durch die Schriften Theodor Lipps' in der Kunstwissenschaft und unter Künstlern Verbreitung fand, geht davon aus, daß ästhetische Phänomene bewusstseinsimmanent sind. Vgl. Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. von Joachim Ritter (u. a.), 12 Bde., Basel, Stuttgart 1971–2004, Bd. 2, 1972, Sp. 397–400 (W. Perpeet), besonders Sp. 399. Zur Raumdiskussion vgl. auch Kirsten Wagner: Vom Leib zum Raum. Aspekte der Raumdiskussion in der Architektur aus kulturwissenschaftlicher Perspektive, in: Gebaute Räume. Zur kulturellen Formung von Architektur und Stadt, in: *Volkenkuckucksheim* 9, November, Nr. 1 2004 [Elektronische Ressource].
- 65 Unveröffentlichter Brief im Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin. Vgl. auch den bereits zitierten Brief vom 25.11.1882 in der Berliner Kunstbibliothek. Schmarsow, der in Göttingen und Breslau unterrichtete, bevor er ordentlicher Professor in Leipzig wurde, schätzte die unmittelbare Anschauung der Objekte. In einem unveröffentlichten Brief vom 1.6.1883 heißt es (Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin): »Ich muß ja im Interesse der allgemeinen Bildung allgemein verständliche Publica lesen, und benutze sie wenigstens dazu[,] Anregung und, soweit es tunlich, auch Anschauung zu verbreiten, indem ich grundsätzlich über Nichts rede, das ich nicht ad oculos demonstrieren kann, und vielfach kleine Ausstellungen historisch geordneter Photographien etc arrangire.« Schmarsow wendete die kunstwissenschaftliche Belehrung durch Bilderwände, eine bereits ältere Tradition der Unterweisung, die an die Präsentation im Alten Museum erinnert, bei seinen Studenten an. Karl Twesten hatte 1868 das Schinkelsche Hängekonzept des Alten Museums mit seinen Kabinetten als »Lehrwände der Kunstgeschichte« bezeichnet (nach Stockhausen 2000, wie Anm. 19, S. 188).