

Nachleben

Klaus Fittschen, **Die Bildnisgalerie in Herrenhausen bei Hannover. Zur Rezeptions- und Sammlungsgeschichte antiker Porträts**. Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-Historische Klasse, Dritte Folge, Band 275. Verlag Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 2006. 338 Seiten, 96 Tafeln.

Unübersehbar steigt in den letzten Jahren das Interesse der Klassischen Archäologie, Phänomene des Nachlebens der Antike, der Antikerezeption und der Verarbeitung antiker Vorlagen in Kunst und Architektur vor

allem seit der frühen Neuzeit als Forschungsgegenstand und Elemente der eigenen Fachgeschichte in den Blick zu nehmen. Diese Hinwendung zu Thematiken, die ihren Epochenbezug nicht nur in der – zumeist – griechisch-römischen Antike finden, resultiert nicht zuletzt aus der Beobachtung, dass Formen der künstlerischen Antikerezeption und der politischen Aneignung antiker Kunst einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung vorausgingen, und so den Nährboden für eine systematische Erforschung der Antike bildeten.

Porträts, die zu Serien oder Folgen zusammengestellt waren, tradierten antike Tugenden und waren so in der

Lage, die repräsentativen Bedürfnisse ihrer Besitzer seit der frühen Neuzeit idealtypisch ins Bild zu setzen. Solch einer Porträtfolge widmet sich Klaus Fittschen in seiner ausführlichen und reich illustrierten Untersuchung zur Bildnisgalerie in Herrenhausen bei Hannover. Er kann den Umfang der Galerie von Bronzeporträts, die im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert für antik gehalten wurden und mit einheitlich gestalteten Büsten versehen sind, jetzt zuverlässig mit ehemals vierundzwanzig Stück festlegen (S. 45–47); hinzu kommen zwei barocke Bildnisse sogenannter Mohren aus farbigem Marmor (Kat. 25 und 26, S. 306 f.). Sein Ziel, so präzisiert der Autor im Vorwort, ist es, über die Identifikation der antiken Vorbilder hinausgehend »die Rezeptionsgeschichte dieser Vorbilder in ihrer ganzen Breite in [seiner] Untersuchungen einzubeziehen. Daraus ergab sich zwangsläufig, auch auf sammlungsgeschichtliche Fragen einzugehen.« (S. 7). Die Untersuchung markiert damit eine Verlagerung des Forschungsinteresses von der positivistischen Erfassung des antiken Anteils neuzeitlich überformter Skulpturen hin zu einer inhaltlichen Kontextualisierung solcher Stücke in ihrem jeweiligen Zeithorizont.

Die Untersuchung gliedert sich in zwei Hauptteile, den über zweihundert Seiten umfassenden Katalog der einzelnen Bildnisse (S. 99–309) einerseits und – ihm vorgeangestellt – zehn kurze Kapitel andererseits mit Überlegungen zum lokalen Kontext der Aufstellung in einer Galerie und zum Phänomen der Bildnisgalerien seit der frühen Neuzeit insgesamt. Sie widmen sich der Herrenhäuser Bildnisgalerie selbst (Kapitel 1–7; S. 17–61), den neuzeitlichen Galerien mit Bildnissen bedeutender Griechen und Römer (Kapitel 8; S. 63–85) sowie dem Verhältnis der Herrenhäuser Galerie zur Göttinger Abgussammlung und zur Porträtproduktion der Fürstenberger Porzellanmanufaktur am Ende des achtzehnten Jahrhunderts (Kapitel 9 und 10; S. 87–98). Die Beobachtungen am Material selbst, die Geschichte des Galeriegebäudes, des Zustandekommens der Porträtfolge sowie Datierungs- und Werkstattfragen können so jeweils einzeln nachvollzogen werden. Der Verfasser behandelt sowohl Aspekte der jeweiligen Bildnistypen und ihrer Repliken, die die mittelbare oder unmittelbare Relation der einzelnen Stücke zu ihren antiken Vorbildern herausstellen, als auch Fragen zur Einbindung solcher Bildnisgalerien in größere Zusammenhänge.

Als richtungweisend für die Interpretation des Gesamtkomplexes stellt der Autor die Beobachtung an den Anfang, dass das Herrenhäuser Galeriegebäude als Erweiterung des ursprünglichen Schlosses aus dem siebzehnten Jahrhundert so geplant wurde, dass der die ganze Länge einnehmende Festsaal mitsamt den fest eingebauten Büstensockeln seit 1694 errichtet wurde, bevor der Erwerb spezieller Bildnisse überhaupt ins Auge gefasst wurde (S. 21; 39); die Porträts waren also nicht Bestandteil der ersten Planung. Sie stammen aus dem Nachlass des französischen Königs Ludwig XIV. und wurden mit großer Wahrscheinlichkeit Ende des Jahres

1715 erworben (S. 23–25). Schon vor der Erwerbung waren die Bronzeporträts mit einheitlichen Büsten versehen, obwohl sie aus mindestens zwei unabhängig voneinander hergestellten Serien stammten (S. 37; 59).

Die Ergebnisse aus den Einzelbetrachtungen des Katalogs werden im zugehörigen Kapitel »Die Herrenhäuser Bildnisse und ihre antiken Vorbilder« referiert (S. 41–43). Hierbei kristallisiert sich eine Gruppe von Porträts heraus, die mit nach heutigem Verständnis falsch aufgelegten Lorbeerkränzen ausgestattet sind und deren Vorbilder sich am ehesten in Münzporträts finden lassen. Diese Stücke entstanden wohl schon zu Beginn des sechzehnten Jahrhunderts. Die Köpfe einer zweiten Gruppe, nämlich aus der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, lassen sich hingegen recht genau antiken Vorbildern zuordnen. Fittschen bewertet es als problematisch, dass dabei mit Hilfe der Büsten ein einheitliches Format und Aussehen angestrebt wurde, und dass die ältere Serie nicht dem Wissensstand der Zeit entsprach (S. 61). Dies kann allerdings kaum überraschen, da einheitliche Sockel und Büsten neben anderen Mitteln zur optischen Vereinheitlichung heterogener Sammlungsbestände in zahlreichen Aufstellungszusammenhängen vor allem des Barocks benutzt wurden.

Der Verfasser untersucht im Folgenden den Zusammenhang dieser Gruppen mit anderen Porträtserien und arbeitet heraus, dass die eigenwillige Form des Lorbeerkränzes die ältere Herrenhäuser Gruppe mit der marmornen Porträtserie auf der oberen Terrasse von Schloss Sanssouci bei Potsdam verbindet, die somit auf dieselben Vorlagen zurück gehen wird (S. 50–55). Ohne dass der Autor dies im Einzelnen ausführt, bietet gerade dieses Beispiel eine der aufregendsten Schlussfolgerungen, die von künftigen Forschungen zum Komplex der Kaiserserien aufgegriffen werden sollte. Meines Wissens ist bisher nicht versucht worden, die Zusammensetzung dieser Serien hinsichtlich der Herkunftsorte der antiken oder auch neuzeitlichen Vorlagen zu qualifizieren. Auch der Umstand, dass immer wieder länger bekannte mit neu hinzukommenden Vorlagen kombiniert und zu immer neuen Serien vereint wurden, hat bisher nur geringe Beachtung gefunden. Solche Untersuchungen können gewiss zur Klärung offener Fragen hinsichtlich der Werkstätten führen, die seit der frühen Neuzeit antike Porträts kopierten (vgl. S. 57–61).

Den neuzeitlichen Galerien mit Bildnissen bedeutender Griechen und Römer widmet Fittschen ein eigenes längeres Kapitel (S. 63–85), das mit den sogenannten suetonischen Zwölfkaiserserien einsetzt. Man mag sich diese jedoch anders als der Verfasser angesichts ihrer Popularität jedoch kaum unter der Prämisse vorstellen, sie seien »einfallslos und unpersönlich, in ihrem massenhaften Auftreten geradezu geistlos« (S. 63). Ergänzend tritt eine Übersicht über umfangreichere und gemischtere Bildnisserien hinzu (S. 72–85). Angemerkt sei, dass diese zeitlich allerdings kaum von den Kaiserserien zu scheiden sind. Gerade das Beispiel Herrenhausen dokumentiert ja eindrucksvoll, wie stark Ausstattungsvoraussetzungen und Verfügbarkeit der Stücke

auf dem Markt die Konzeptionen solcher Galerien bestimmten.

In den abschließenden Kapiteln zum Verhältnis der Göttinger Abgussammlung (S. 87–94) und der Porzellanporträts der Fürstenberger Manufaktur (S. 87–94) gegenüber der Herrenhäuser Bildnisgalerie wird die Zeit des Verschwindens der Kaisergalerien erreicht. Das Weiterreichen der im regionalen Umfeld in dieser Epoche vielfach wieder aufgenommenen Herrenhäuser Vorlagen hätte seitens des Autors größere Aufmerksamkeit verdient. Die Schlüsselposition, die Christian Gottlob Heyne in Göttingen bei der Verbreitung dieser Vorlagen einnahm, ist in diesem faktenreichen Kapitel zwar angedeutet, in welcher Weise hierdurch jedoch die Verbreitung und Popularisierung exklusiv-adliger Sammlungskategorien ausgelöst wurde, ist noch nicht klar gefasst. Zur aktuellen Erforschung der Rolle der Kunstmanufakturen des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts bei der Reproduktion von Antiken wird das Kapitel zur Fürstenberger Manufaktur sicher seinen Beitrag leisten.

Grundlage der Untersuchung ist der breit angelegte Katalog. Fittschen stellt die sechszwanzig Büsten und Köpfe in Text und Bild vor, zumindest soweit dies möglich ist. Denn durch die wechselvolle Geschichte der Bildnisgalerie sind einige Porträts heute verloren, da sie nach der 1803 erfolgten Requirierung unter Napoleon nicht zurückgebracht wurden. Die fehlenden Stücke sind durch Abgüsse dokumentiert, die 1767 den Grundstock der Sammlung von Christian Gottlob Heyne an der Göttinger Universität bildeten. Die Abfolge des Katalogs entspricht den Nummern, die sich auf den erhaltenen Büsten befinden (Kat. 1–15), beziehungsweise der Rekonstruktion der Abfolge und damit auch der Anordnung in der Galerie selbst (S. 99). Schon ein kurzer Blick auf die Sequenz der Büsten verrät, dass es sich nicht um eine reine Kaisergalerie handelte, finden sich doch in dieser Reihe etwa auch Persönlichkeiten aus der römischen Republik, etwa die seinerzeit als Scipio (Kat. 1), Marius und Sulla (Kat. 2 und 3) gedeuteten Bildnisse, ferner ein hellenistischer Herrscher, der sogenannte Ptolemaeus Cleopatrae (Kat. 4) und ein als »Epicurus« bezeichneter Philosoph. Die Benennungen folgen den älteren Quellen (S. 35–37).

Die Katalogeinträge sind umfassend. Einer detaillierten Beschreibung der einzelnen Bronzen, sofern diese erhalten sind, folgt die Zuordnung der jeweiligen Abgüsse in Göttingen sowie die Identifikation des jeweils zugrunde liegenden Vorbildes. Vollständige Literaturlisten sind den jeweiligen Dokumentationen angeschlossen. Analog zu den Katalogeinträgen finden sich auf den beigegebenen Tafeln Abbildungen sowohl der Herrenhäuser Bronzen als auch der wichtigsten plastischen und malerischen Vergleichsstücke, sodass das sonst eher

verstreut publizierte Vergleichsmaterial gut erschlossen ist.

Wo dies möglich, nötig oder sinnvoll erscheint, gibt der Verfasser ausführliche Expertisen zum antiken Vorbild selbst, vor allem aber seiner Sammlungs- und Wirkungsgeschichte. Im Falle des Scipio Rospigliosi (Kat. 1, S. 100–135), dem er außerdem Überlegungen zu weiteren Typen vermeintlicher Scipio-Bildnisse sowie ein eigenes Kapitel zur Identifikation von Kahlköpfen als Scipio beigibt (S. 112–117), führt dies zu einem äußerst ausführlichen Katalogeintrag, denn angeschlossen finden sich nun nicht nur Replikenlisten zu diesem Vorbild selbst (Liste A1–A21, S. 122–126), sondern auch zu denen anderer verwandter oder geklitterter Typen. Auch im Falle des vermeintlichen Vitellius (Kat. 12, S. 186–234), der auf den häufig kopierten sogenannten Vitellius Grimani in Venedig zurückgeht, führt dieses Vorgehen für den Leser zu einer kaum überschaubaren Zahl von Anhängen (hier Listen A–K, S. 205–234).

Motiviert sind diese Einträge auch durch eines der Hauptanliegen der Untersuchung, die aus dem Erkenntnisinteresse des klassischen Archäologen heraus der Zuweisung zu richtiger oder falscher Identifikation der antiken Vorlage verpflichtet ist. Fittschen beobachtet diesbezüglich eine gewisse Gleichgültigkeit der ausführenden modernen Künstler und Auftraggeber gegenüber der Originaltreue, die dazu führen konnte, dass antike Porträts spezieller Persönlichkeiten selbst dann nicht als Vorlagen verwendet wurden, wenn sie sicher identifiziert waren (vgl. S. 77–79). Die Fokussierung auf die Frage, wie getreu antike Vorbilder kopiert wurden, lässt aus dem Blick geraten, dass gerade die kreativen Deutungen, Umbildungen und Neuschöpfungen im jeweiligen Kontext spezifische Funktionen übernehmen konnten. Dabei spielten wohl unterschiedliche Interessen eine Rolle, etwa der Gedanke, eine vollständige Serie zu gestalten. Genauso oft war aber wohl auch der Wunsch maßgeblich, durch die Aufnahme eines bestimmten Porträts in die eigene Kollektion mit anderen Sammlern konkurrieren zu können. Dieses Bestreben ließ sich oft nur durch Replizierung eines spezifischen Kopfes erfüllen, wobei die Frage nach der historischen Authentizität der Benennung nicht ausschlaggebend war.

Für die Zukunft wünscht man sich weitere Materialvorlagen zu den Porträtserien antiker Persönlichkeiten in ganz Europa, um das Phänomen insgesamt in den Blick nehmen zu können. Die Dokumentation der Herrenhäuser Bildnisgalerie wird in ihrer Vollständigkeit einen Ausgangspunkt für alle darstellen, die sich künftig mit vergleichbaren Phänomenen befassen wollen.

Berlin

Charlotte Schreiter