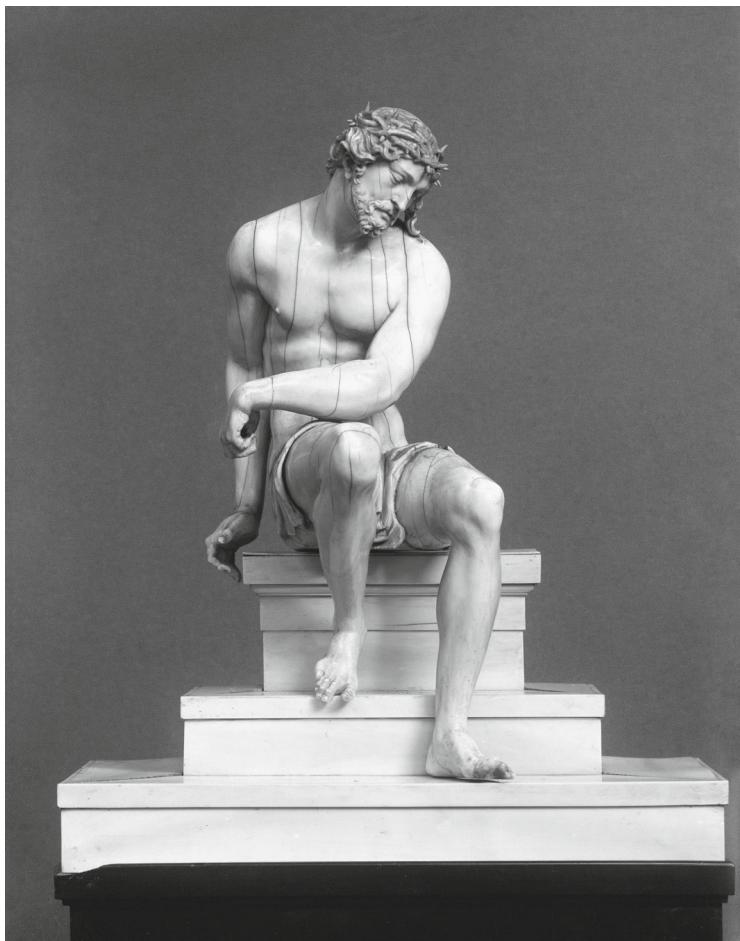


Die Regentschaft von Friedrich Wilhelm III.

»Ein sitzender Christus angeblich von Michel Angelo«

Zu den aus der Kunstkammer in die Skulpturensammlung gelangten Werken gehörte eine Christusfigur aus Elfenbein, die seit 1945 zu den Kriegsverlusten zählt (Abb. 18). Die Dokumente zu diesem Ankauf veranschaulichen nicht nur das Procedere bei Erwerbungen dieser Art, sondern auch die hohe Wertschätzung eines Werkes, das damals als Arbeit der italienischen Hochrenaissance angesehen wurde.

Im November 1819 hatte der Kunsthändler Carl Anton Zimmer aus Prag dem Direktor der Königlichen Kunstkammer, Jean Henry,



18 Nach einem Vorbild des 17. Jahrhunderts, Christus als Schmerzensmann, Elfenbein, Höhe 33 cm, Breite des Postaments: 27,5 cm. Ehemals Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung; Kriegsverlust, Verbleib unbekannt

verschiedene Objekte »aus der Fürst-Reussischen Sammlung« präsentiert, unter denen »drey Stücke, als vorzüglich aufgefallen« waren, »welche der Königlichen Kunstkammer nicht unwürdig wären, naehmlich: ein sitzender Christus aus Elfenbein, ein Basrelief, Mercur und Argus; und ein Alt-Indisches Idol aus Goldplatten, von Ceylon.« Da Henry über keine finanziellen Mittel verfügte, ließ er »den Vorschlag zum Ankauf dieser Sachen«, an seine »Obere Behörde gelangen«, obwohl er davon ausging, dass die Antwort »höchstwahrscheinlich verneinend aus[fällt], weil das Ministerium keinen Fonds für die Königliche Kunst und Seltenheiten Sammlung besitzt.« Die einzige Möglichkeit zum Erwerb sah er letztlich darin, dem König »diese drey Stücke« durch den Staatsrath Albrecht »vorzeigen zu lassen mit Empfehlung und dem allerunterthänigsten Antrag zum Ankauf derselben für die Königliche Kunstkammer wenn die allerdings ansehnlichen Preise nicht zu hoch befunden werden«.³²

Dies geschah, sodass Albrecht vermerkte: »Das Idol wollen S. M. kaufen, den Mercur zurückgeben und wegen des dritten Werks hatten Allerhöchstdieselben sich geäußert, daß es zu theuer sey; wenn der Preis herabgesetzt würde, wäre S. M. nicht abgeneigt es zu kaufen.« Vorgeschen war, dass das dritte Stück, die Christus-Figur, »angeblich von Michel Angelo«, dem Kulturstaatsminister »Frh. v. Altenstein überführt und dessen Gutachten über den Kunstwerth und Preis erbeten werde«.³³

In seinem Gutachten vom 28. November 1819 plädierte Freiherr von Stein zum Altenstein (Abb. 19), der Leiter des neu entstandenen Kultusministeriums, entschieden für die Erwerbung der Christus-Figur. Seiner Meinung nach war sie »das Vorzüglichste in dieser Art von Arbeit, was mir bekannt geworden ist. Ich habe große Sammlungen von Elfenbein-Arbeiten, namentlich die sehr aus gezeichnete Koenigs Ludwig in München, gesehen, aber ich kann mich keines Stückes erinnern, welches dem gegenwärtigen an ächtem Kunstwerth, wegen einer hohen Vollendung im größten Styl der Kunst gleich kommt. Ohne mir anmaßen zu wollen, den Meister näher anzugeben, welches bei dieser Art von Kunstwerken sehr schwierig ist, glaube ich mit vollkommener Sicherheit annehmen zu können, daß diese Arbeit der schönsten Periode Italienischer Kunst angehört und in seiner Art vielleicht von keinem anderen Werk übertroffen wird.«³⁴

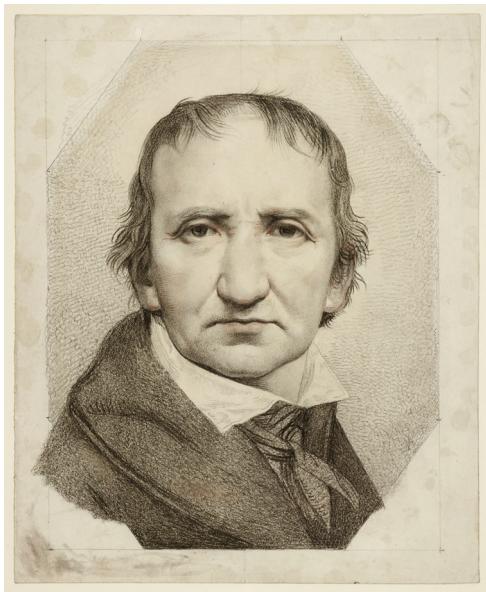
32 GStA PK I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett Nr. 20435, fol. 61 (22. Nov. 1819, Henry an Albrecht).

33 Ebd., fol. 63 (25. Nov. 1819, Albrecht, Notiz).

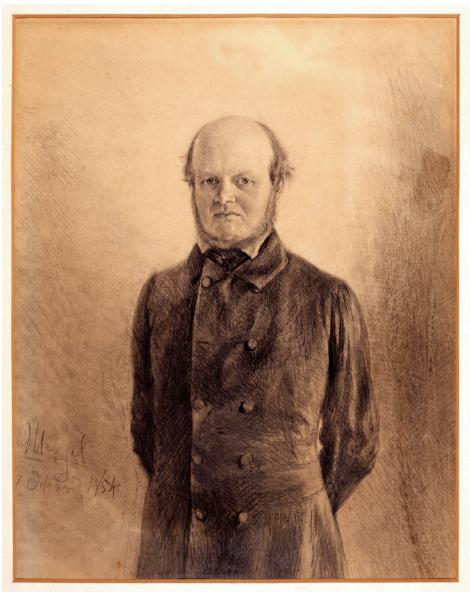
34 SBM-ZA KKM/41, fol. 65, 66 (28. Nov. 1819, Altenstein an Albrecht).



19 Ludwig Buchhorn, Carl Freiherr vom Stein zum Altenstein, Kupferstich, 19,5 × 12 cm (Druckplatte). Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett



20 Johann Gottfried Schadow, Selbstbildnis, um 1824, Schwarze Kreide, Bleistift, Rötel, 20,5 × 15,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett



21 Adolph von Menzel, Franz Kugler, 1854, Bleistift, 33,6 × 26,5 cm. Galerie Pels-Leusden AG, Zürich

Unterstützt wurde Altenstein von seinem Schwager, dem Geheimen Staatsrath Karl Ferdinand Friedrich von Nagler, »welcher vorzüglich Kenner dieses Theils der Kunst ist und selbst eine ausgezeichnete Sammlung solcher Arbeiten besitzt«, der ihm »vollkommen bey[pflichtet] und versichert daß er nichts Vorzüglicheres selbst in der großen Dresdener Sammlung gefunden habe«.³⁵ »Zu mehrerer Sicherheit« hatte Altenstein »den Geheimen Ober Regierungs Rath Uhden und den Director Schadow (Abb. 20) als Kunstkenner und letzteren als Bildhauer aufgefordert, dieses Kunstwerk zu prüfen.« Beide hatten ihm erklärt, »nichts Vorzüglicheres in dieser Art zu kennen und namentlich hat der Director Schadow die Schönheit der großartigen und zugleich edlen Verhältnisse sowie die kraftvolle und, doch weiche Behandlung und Vollendung des Ganzen herausgehoben. Beide haben überhaupt darin übereingestimmt, daß die Arbeit der besten Italienischen Kunst-Periode angehöre und eine Zierde auch der größten Kunst-Sammlung sey.«³⁶

Altenstein betonte in seinem Gutachten außerdem, dass die angebotene Skulptur »nicht blos als Seltenheit, sondern auch für das Kunst-Studium und die Kunst-Geschichte wichtig« sei, sie würde ebenso »zur größten Zierde der Koeniglichen Sammlung von Elfenbein-Arbeiten, welche an Basreliefs reich ist, aber von ganzen Figuren nichts von solcher Vollkommenheit hat, gereichen.«³⁷ Vom König wurde der Ankauf »für das Kunstwerk aus Elfenbein und das kleine Götzenbild von der Insel Ceylon für die Summe von resp. 80 und 6 Stück Friedrichsdor« schließlich genehmigt und die Christusfigur bald danach in der Kunstkammer ausgestellt.³⁸

Die hohe Wertschätzung, die das Werk bei seiner Erwerbung erfahren hatte, hängt damit zusammen, dass es sich von den in der Kunstkammer dominierenden barocken Elfenbeinen unterschied. Es ist daher nachvollziehbar, dass diese idealisierte Darstellung des Schmerzensmanns eine positive Resonanz bei den Kennern hervorrief. Innerhalb der Sammlungsgeschichte stellt diese Figur ein Schlüsselwerk dar.

Doch bald schon kamen Zweifel auf: Franz Kugler (Abb. 21) setzte sich in den 1830er Jahren kritisch mit der Figur und der optimistischen Zuschreibung an Michelangelo auseinander. Er bemerkte, dass die fehlenden Nägel in der Dornenkrone »ursprünglich eingesetzt gewesen« waren und »die linke Hand, die geballt und durchbohrt ist«, das Rohr hielt. Ebenso fiel ihm auf, dass die Beine »nicht mit dem Körper aus Einem Stücke gearbeitet, sondern unter dem Gewande angesetzt [sind]. Der Sitz und die Stufen, auf denen der Heiland sitzt, gehören nicht zu der ursprünglichen Arbeit.« Kugler verwies »an dem schwarzen hölzernen Postamente« auf »die Inschrift 1529 (...) mit großen Ziffern« und folgerte daraus: »die Charaktere stimmen nicht mit jener Zeit [überein] und haben ein entschieden neu-alterthümliches Gepräge.« Ihm war somit aufgefallen, dass das Werk Veränderungen aufwies, die heutzutage als Manipulationen bezeichneten würden. Dazu heißt es weiterhin: »Schon die Jahresbezeichnung, die auf eine absichtliche und nicht wei-

35 Ebd.

36 Ebd.; die Zusammenkunft mit Schadow geht auch aus einem Eintrag im Schreibkalender des Bildhauers hervor. Offenbar hatte Altenstein ihn am selben Tag wie Henry getroffen: »Elfenbein ein sitzender Herr Christus beim Herrn Minister besehen und ihn gesprochen.« (SMB-ZA IV/NL Schadow 24, 27. Nov. 1819); am 1. Dez. 1819 notierte Schadow außerdem: »geschrieben vom Elfenbein an H. Minister von Altenstein. Der Sitzende Christus. Die Kunsthändler von Prag besucht« (ebd.). Es ist anzunehmen, dass Schadow auch ein persönliches Interesse an Werken aus Elfenbein besaß, denn im Jahr zuvor hatte er von dem Venezianer Alvise Albrizzi, der sich in Begleitung des Conte Cicognara in Berlin aufhielt, Schnitzereien aus diesem Werkstoff erworben: »Ein Kruzifix, daneben die beiden Schächer, eine Arbeit des Giovanni dei Christi von der schönsten Ausführung in Elfenbein und von hohem Preise« (Schadow 1849 (1987), S. 122).

37 Ebd.

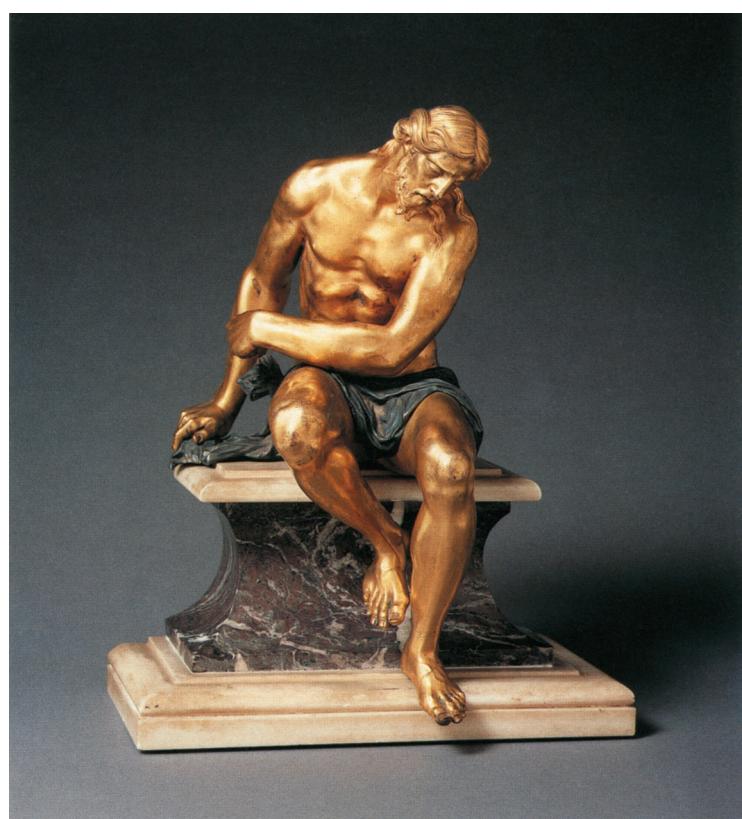
38 Ebd., fol. 71 (Albrecht); SMB-ZA KKM/41, fol. 61 (3. Dez. 1819, Altenstein an Henry); ausführlicher dazu: Volker Krahn, Zwei Werke »Michelangelos« in der Königlichen Kunstkammer, in: Grenzen und Spielräume künstlerischer Erfahrung. Festschrift für Georg Satzinger (Hg. Jens Niebaum/Andreas Schumacher/Torsten Tjarks), erscheint 2022.

ter motivirte Zurückführung des Werkes auf die Zeit Michelangelo's berechnet scheint, darf gegen eine etwa vorhanden gewesene Tradition Bedenken erregen.³⁹ Letzteres bezog sich auf die Provenienz des Bildwerks, die ebenfalls eine frühe Entstehungszeit suggerierte.

Auch in den folgenden Jahrzehnten gab es wiederholt Angebote und Erwerbungen, die mit Michelangelo in Verbindung gebracht wurden. Wie bei der Christusfigur erwies sich Franz Kugler auf diesem Terrain als kompetenter Kritiker (s. S. 89 f., 271 f.). Die große Wertschätzung Michelangelos belegt das hier als erstes Beispiel vorgestellte Werk – sie reicht bis zum letzten Ankauf, der vor der Ära Bode für die Sammlung der neuzeitlichen Skulpturen getätigten wurde (s. S. 298 ff.).

Das Vorbild der Elfenbeinfigur wurde wahrscheinlich im frühen 17. Jahrhundert in Mittelitalien geschaffen. Überliefert sind einige Reproduktionen in verschiedenen Materialien, die wohl bis ins 19. Jahrhundert entstanden. Eine vergoldete Bronze, die Christus mit einem Lendentuch aus Silber zeigt und als römisches Werk des 17. Jahrhunderts angesehen wird, könnte dem Original sehr nahe kommen oder gar entsprechen (Abb. 22).⁴⁰ Im Vergleich zu der spannungsvoll bewegten Bronzefigur erscheint die etwas kleinere Version aus Elfenbein vor allem aufgrund der Haltung der Beine wie eine »klassizistische« Paraphrase.

Im *Leitfaden für die Königliche Kunstkammer* von 1844 ist der »Ecce Homo angeblich von Michelangelo Buonarroti selbst (1529)« aufgeführt.⁴¹ Nach Auflösung der Kunstkammer wurde diese Elfenbeinfigur an die Skulpturensammlung überwiesen. Bode/Tschudi katalogisierten sie als italienisches Werk des 17. Jahrhunderts, während Volbach die Figur um 1600 datierte. Seit 1945 zählt das einst hoch geschätzte Bildwerk zu den Kriegsverlusten.⁴²



22 Rom (?), Mitte 17. Jahrhundert, Christus als Schmerzensmann, Bronze, Höhe 36,5 cm.
Privatbesitz



23 Johann Erdmann Hummel, Aloys Ludwig Hirt, um 1805, Öl auf Leinwand, 78,2×65 cm. Klassik Stiftung Weimar, Museen

Museumsplanungen

Das Entstehen einer Sammlung nachantiker Skulpturen war weniger das Resultat einer gezielten Erwerbungsstrategie, sondern basiert vor allem auf einer Reihe günstiger Gelegenheiten. Die Planungen für ein Museum im Herzen Berlins reichen ins späte 18. Jahrhundert zurück.⁴³ Am 25. September 1797 hatte der Archäologe Aloys Ludwig Hirt (Abb. 23) in einer Vorlesung zur Geburtstagsfeier Friedrich Wilhelm II. an der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften seine Ideen zur zukünftigen Gestalt der Berliner Museen formuliert. In einem neuen Museumsgebäude sollten die aus den königlichen Schlös-

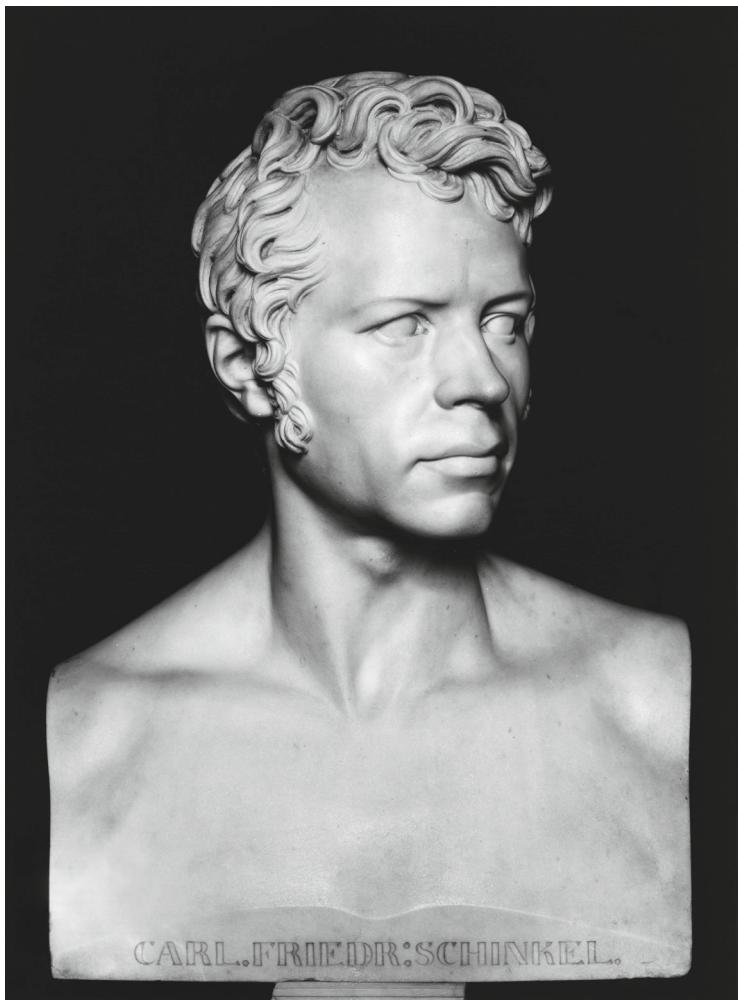
39 Kugler 1838, S. 220f., Nr. 322.

40 Kat. Sotheby's, European Sculpture and Works of Art, London 4. Juli 1996, S. 86, Nr. 42; weitere Ex. in Bronze: Kat. Sculpture from the David Daniels Collection (Ausst. im Minneapolis Institute of Arts), Minneapolis 1979, S. 58f., Nr. 19 (Charles Avery, mit Auflistung weiterer Ex.); Kat. Sotheby's, Old Master Sculpture & Works of Art, London 5. Juli 2016, S. 92, Nr. 110 (ehemals Slg. Michael Jaffé, Cambridge; in der Haltung der rechten Hand und dem stark gekrümmten linken Handgelenk der Elfenbeinfigur entsprechend); Slg. Liechtenstein (Kräftner 2010, S. 266); in Marmor: Kat. L'art à la Cour de Rodolphe II Empereur du Saint Empire Romain Germanique. Prague et son rayonnement (Ausst. im Louvre des Antiquaires), Paris 1992, Nr. 163 (François Antonovich).

41 Ledebur 1844, S. 6.

42 Bode/Tschudi 1888, S. 144, Nr. 557, Taf. LXV; Wolfgang Fritz Volbach, Die Bildwerke des Deutschen Museums, Bd. 1, Die Elfenbeinbildwerke, Berlin 1923, S. 78, Nr. 694, Taf. 71; Lambacher 2006, S. 65, Nr. 694.

43 Grundlegend dazu Vogtherr 1997, S. 13ff.



24 Christian Friedrich Tieck, Karl Friedrich Schinkel, 1819, Marmor, Höhe 67 cm.
Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie

sern stammenden antiken Skulpturen und Gemälde vereinigt und auf zwei Ebenen präsentiert werden. Während die Antiken im Erdgeschoss gezeigt werden sollten, war im Obergeschoss für die Gemäldegalerie eine vielfältige Präsentation nach Epochen und Schulen vorgesehen.⁴⁴ Neuzeitliche Skulpturen waren im Konzept von Hirt nicht vorgesehen.

Nachdem die Museumsplanungen etliche Jahre geruht hatten, wurden sie nach den Befreiungskriegen wieder aktuell. 1820 hatte sich Hirt, inzwischen ordentlicher Professor »der Theorie und Geschichte der zeichnenden Künste« an der 1810 gegründeten Berliner Universität, in seinem umfassenden Bericht über die Einrichtung eines Museums »Unter den Linden«, den er im Auftrage des Königs verfasst hatte, dahingehend geäußert, dass das neu zu errichtende Gebäude allein für die Alten Meister vorgesehen sein solle. In seinem Bericht heißt es dazu:

»Bey der gemachten Auswahl wird man bemerken, daß von noch lebenden Künstlern keine Arbeiten aufgenommen sind. Ich nehme dieses Verfahren als Grundsatz an; weil sonst schwer zu vermeiden wäre, daß nicht Arbeiten aufgenommen würden, worüber ein kommendes Zeitalter uns eines voreiligen Urtheils bezüglichen würde. Die Werke der lebenden Künstler, so vortrefflich sie auch seyn mögen, gehören nicht in Musea,

sondern sind zur Zierde in königliche und andere öffentliche Gebäude und Kirchen aufzustellen. Erst unsren Nachkommen steht das Urtheil zu, solche als Muster auch in den Museen zu weihen.«⁴⁵

Da die von König Friedrich Wilhelm III. 1815 ins Auge gefasste Idee eines Umbaus der Akademiegebäude Unter den Linden zu einem Kunstmuseum kein befriedigendes Ergebnis lieferte, legte Karl Friedrich Schinkel (Abb. 24) dem König am 8. Januar 1823 Pläne für einen Museumsneubau vor. In einer Denkschrift hatte der Architekt einen Entwurf für ein Museum am Lustgarten ausgearbeitet, der auf ein positives Echo stieß und von der Museumskommission befürwortet wurde (Abb. 25). Im April 1823 wurde Schinkels Neubau vom König genehmigt, 1825 der Grundstein gelegt und im November 1826 Richtfest gefeiert.⁴⁶ In dieser Phase wurden Überlegungen für die Organisation und Nutzung des Gebäudes akut und ausführlich formuliert. Zur Orientierung und für Anregungen im Hinblick auf das Berliner Museumsprojekt hatten sich Schinkel und Gustav Friedrich Waagen, »im Jahr 1823 nach Berlin berufen, um an den Vorarbeiten für Gründung eines neuen Museums theilzunehmen« (Wolmann), 1824 für mehrere Monate in Italien aufgehalten. 1832 wurde Waagen Direktor der Gemäldegalerie. Auch Reisen nach Frankreich und England im Jahre 1826 standen mit diesem Vorhaben in unmittelbarem Zusammenhang.

Als gleichberechtigte Mitglieder der Planungskommission verfassten Hirt und Schinkel, die zwar in einigen Fragen ganz verschiedene Auffassungen vertraten, am 31. Oktober 1825 einen ausführlichen Bericht, der dem König vorgelegt wurde. Entsprechend dem Hirt'schen Konzept von 1797 war im Neubau die Aufstellung der antiken Skulpturen für das Untergeschoss vorgesehen, während im Obergeschoss die Sammlung der Gemälde präsentiert werden sollte. Für die Trennung der Gattungen fand Schinkel in der Präsentation in den Uffizien in Florenz, die er 1824 gesehen hatte, eine Bestätigung: »Das Untereinanderstellen der Malereien und Bildwerke hat aber etwas Störendes, weil jedes einzelne Kunstwerk etwas für sich behauptet und in einem anderen Stil und anderer Kunstregion [ist].«⁴⁷ Man ging davon aus, dass die antiken Skulpturen wohl »drei Viertel des ganzen Hauptstockes« einnehmen würden. Bei der »Aufstellung der Marmorsachen« galt der Grundsatz, »daß weder der Eindruck der Leere, noch der Häufung, sondern der einer passenden Schicklichkeit hervorgebracht werde«. Auf der gleichen Ebene sollten »die neueren Sculpturen« – also nachantike Bildwerke – präsentiert werden: »Das Übrige der Räume würde für die neueren Sculpturen zu bestimmen sein. Da aber vor der Hand deren nicht in großer Anzahl vorhanden sind, so halten wir es für das Zweckmäßigste, darin wichtige antike Abgüsse, wie die Gruppe der Aegineten, die schönen Überreste vom Parthenon und von Phigalia, die Gruppe der Niobe u. s. w. darin aufzustellen.«⁴⁸

Wie bei den antiken Skulpturen waren auch für die neuzeitlichen Skulpturen aufgrund des Mangels an Originalen Gipsabgüsse vorgesehen, denn weiterhin heißt es in dem Bericht von Hirt und Schinkel:

44 Stock 1928, S. 72ff.; Vogtherr 1997, S. 42ff.

45 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Sekt. 15, Abt. I Nr. 4 Bd. I, fol. 9–36 (zitiert nach Vogtherr 1997, S. 265).

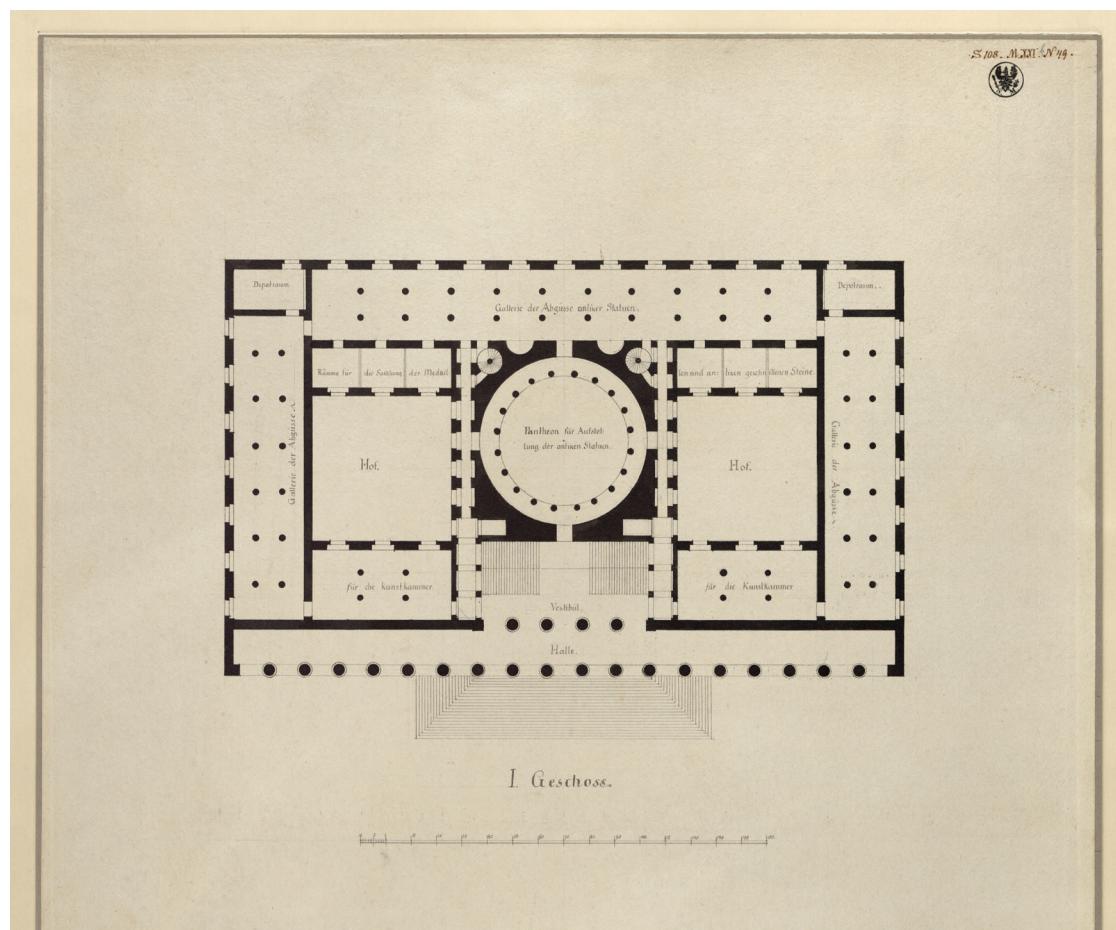
46 Vogtherr 1997, S. 115ff.

47 Riemann 1988, S. 170.

48 Wolzogen 1863, S. 258.



25 Karl Friedrich Schinkel, »Perspektive des Neuen Museums am Lustgarten zu erbauen« (Königliches Museum, später Altes Museum), erster Entwurf, 1823, Berlin, Feder, Aquarell, 40,7×63,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett



26 Karl Friedrich Schinkel, Grundriss des 1. Geschoßes des Königlichen Museums, 1823, Feder und Pinsel, 57,2×40 cm (zusammen mit integriertem Grundriss des 2. Geschoßes). Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett



27 Benjamin Cheverton/Carl Wagner, Medaillon aus Elfenbein mit dem Bildnis der Nonnina Strozzi-Barbigia in einem silbernen Rahmen, London um 1826 (Medaillon), Berlin 1828 (Rahmen), Durchmesser 16,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstsammlungen



28 Niccolò di Forzore Spinelli, Bildnis der Nonnina Strozzi-Barbigia, Florenz, 1489, Bronze, Durchmesser 9 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Münzkabinett

»(...) vortrefflich wäre es, wenn in dem Museum eine Sammlung von Sculpturen vorhanden wäre, welche auf eine ähnliche Weise, wie bei der Malerei, den geschichtlichen Zustand der neueren Sculptur vor Augen stellten. – Originalskulpturen in Marmor oder Erz von bedeutenden Meistern sind aber sehr selten zu kaufen; allein hier könnten fast ebenso gut Gypsabgüsse aushelfen; und daher wäre es gleichfalls sehr wünschenswerth, daß auch hierfür ein kleiner Fonds auf eine Reihe von Jahren ausgemittelt würde, um solche Abgüsse für das Museum kommen zu lassen. Doch so interessant und belehrend auch eine solche Sammlung wäre, so kann die Commission doch nur zuletzt auf solche antragen.«⁴⁹

Die Aufnahme neuzeitlicher Skulpturen in dem in Ausführung befindlichen Museumsgebäude wurde dann ebenso nach Schinkels zwischenzeitlich erfolgter Reise nach England, Schottland und Paris in dem von Hirt und Schinkel im November 1826 verfassten Bericht über die Organisation, Einrichtung und den Etat des Königlichen Museums thematisiert. Es heißt dort nämlich, dass »so wie sich die Gelegenheit darbietet«, nicht allein die Erwerbung »einiger Antiken vom ersten Rang«, sondern »auch von einigen bedeutenden Werken der Sculptur seit Wiederaufnahme der Künste zu wünschen« wäre.⁵⁰ Nach den Vorstellungen von Hirt und Schinkel war vorgesehen, »die wenigen vorhandenen Denkmäler neuerer Sculptur [sind] einstweilen im Antiken-Cabinet aufzustellen.«⁵¹

Das damalige Interesse an plastischen Schöpfungen der italienischen Renaissance veranschaulicht ein Mitbringsel der Englandreise von Schinkel, die er in Begleitung von Peter Christian Beuth unternommen hatte. Es handelt sich um ein Medaillon aus Elfenbein, das der in London ansässige Bildhauer Benjamin Cheverton nach einer 1489 in

Florenz entstandenen Medaille mit dem Bildnis der Nonnina Strozzi-Barbigia von Niccolò di Forzore Spinelli geschaffen hatte. Der Berliner Goldschmied Carl Wagner fertigte dafür eine künstlerisch ambitionierte Rahmung aus nielliertem Silber, eine in dieser Form einzigartige Schöpfung des Renaissanceismus in Preußens Metropole (Abb. 27).⁵² Eine Medaille mit dem Bildnis der jungen Florentinerin war vielleicht schon damals in Berlin vorhanden, denn sie gehört zum alten Bestand des Münzkabinetts (Abb. 28).⁵³ Über ein Jahrzehnt später gelang es Waagen dann, ein künstlerisch bedeutendes dreidimensionales Bildwerk der Renaissance in Italien für das Königliche Museum zu erwerben, und zwar das Bildnis der Marietta Strozzi (Abb. 271, 272).

Dass die Absicht, nachantike Skulpturen im Königlichen Museum zu integrieren, in der Öffentlichkeit erst sehr spät bekannt wurde, zeigt sich an einer Äußerung des in Rom lebenden Bildhauers Emil Wolff, der in den Berliner Kunstagelegenheiten sonst recht gut informiert war (Abb. 29). Er wurde nicht nur wiederholt für die Restaurierung antiker Bildwerke herangezogen, sondern engagierte sich auch als Vermittler bei Erwerbungen für die Berliner Sammlung. In Zusammenhang mit einem angeblichen Marmorrelief von Michelangelo in der Galleria Giustiniani in Rom, das zum Verkauf stand, erkundigte er sich im März

49 Ebd., S. 262f.

50 Wegner 1989, S. 279.

51 Ebd., S. 272.

52 Kat. Berlin 1980, S. 268, Nr. 476.

53 Lore Börner, Die italienischen Medaillen der Renaissance und des Barock (1450 bis 1750). Berlin 1997, S. 97f., Nr. 370, Taf. 54 und Website des Münzkabinetts.

1826 bei dem Bildhauer Christian Daniel Rauch (Abb. 30): »Ist man denn überhaupt geneigt für unser Museum auch Skulpturen des Cinquecento anzukaufen?« Ebenso interessierte ihn eine mögliche Finanzierung, denn er erkundigte sich auch, ob denn ein »Fond solcher Sachen« existieren würde (s. S. 117 f.).⁵⁴ Wolffs Äußerungen machen deutlich, dass die Konzeption für die Einrichtung des Königlichen Museums damals noch nicht bekannt war. Wie groß allerdings das öffentliche Interesse an diesem Thema war, geht aus der Berlin-Chronik von Wilhelm Mila von 1829 hervor, der sich ein Jahr vor der Eröffnung, nachdem Schinkels noch leeres Museumsgebäude für einen Tag der Öffentlichkeit zugänglich war, folgendermaßen äußerte: »Was und wie die besonderen Gegenstände werden aufgestellt werden, ist noch unbestimmt, und das Ganze wird durch eine zur Einrichtung des Museum ernannte Königl. Kommission in den nächsten Jahren geordnet werden.«⁵⁵

Im Bericht von Hirt und Schinkel wird nicht deutlich, ob es eine zeitliche Grenze für die »Denkmäler neuerer Skulptur« geben sollte. Da bei der Ersteinrichtung einige Werke zeitgenössischer Künstler Aufstellung fanden, ist davon auszugehen, dass auch die Kommission dies beabsichtigt hatte. Auch aus dem von Wilhelm von Humboldt (Abb. 31)



29 Emil Wolff, Selbstbildnis, Rom 1835, Marmor, Höhe 69,5 cm (mit Sockel). Worpswede, Viebahn Fine Arts



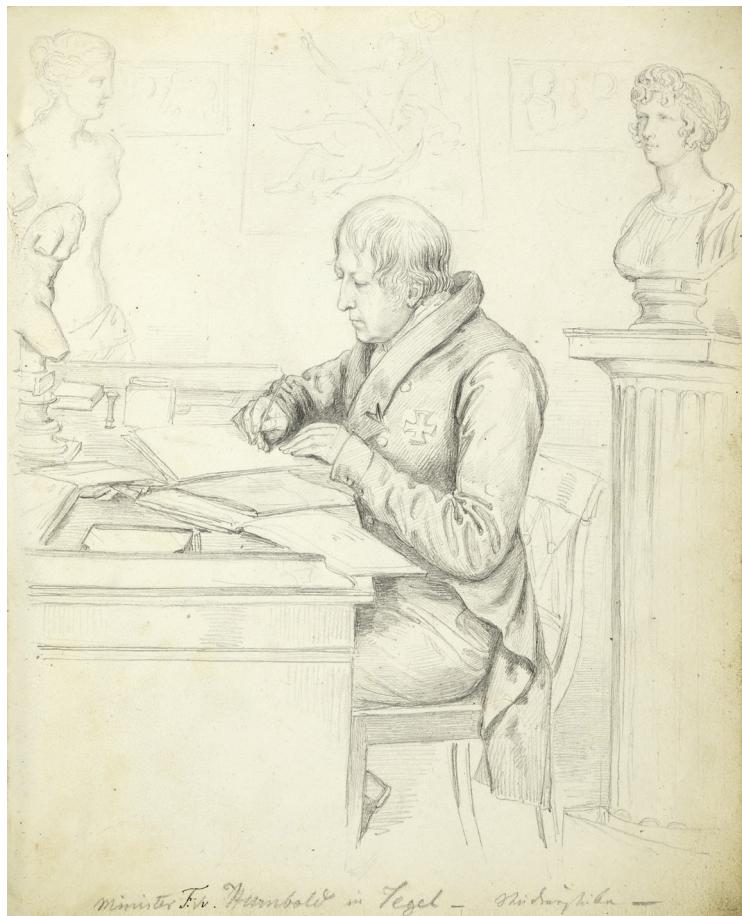
30 Johann Gottfried Schadow, Christian Daniel Rauch, 1812, Bleistift, Kreide, 14,5×10,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

1830 für den König erstellten Abschlussbericht über die Einrichtung des Königlichen Museums lässt sich schließen, dass Bildwerke aus neuerer Zeit vorgesehen waren. Langfristig gewünscht war eine Separierung von den Antiken, denn es heißt dort: »Die wenigen neueren Statuen von Chaudet, Bosio und Canova, welche mit Ew. Königl. Majestät Allergnädigster Genehmigung im Museum Platz gefunden haben, hat es für jetzt besser geschienen den Antiken beizufügen. Da man gewiss immer nur das Allervortrefflichste dieser Art in das Museum aufnehmen wird, so konnte für wenige Bildsäulen kein besonderer Saal angewiesen werden. Indess würde es doch angemessen sein, diese modernen Werke einigermaßen abgesondert aufzustellen, wenn sich einmal künftig ihre Anzahl vermehren sollte.«⁵⁶ Humboldt verwies auch auf »eine mässige Anzahl schätzbarer Mittelalterbildwerke«, die sich damals in der Kunstkammer und im Schloss Monbijou befanden, »welche im

54 SMB-ZA IV/NL Rauch XI. 4.1, fol. 43r (12. März 1826).

55 Wilhelm Mila, Berlin oder Geschichte des Ursprungs, der allmählichen Entwicklung und des jetzigen Zustandes dieser Hauptstadt, Berlin/Stettin 1829, S. 485.

56 Wolzogen 1863, Bd. 3, S. 310.



31 Louise Henry, Wilhelm von Humboldt in seinem Arbeitszimmer in Schloss Tegel, 1826–28, Bleistift, 25,3 × 20 cm. Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg

Museum in einem besonderen Saale aufgestellt werden solle.«⁵⁷ Bei letzteren handelte es sich um Skulpturen aus dem Besitz des preußischen General-Consuls Jacob Ludwig Bartholdy.

Die Vorstellungen von Hirt und Schinkel über die Einbeziehung von Gipsabgüssen fanden allerdings bei Humboldt kein positives Echo, denn er vertrat entschieden eine andere Meinung, die dann auch für die Einrichtung des Museums verbindlich war. Unmissverständlich gab er zu verstehen: »Gipsabgüsse von Statuen haben natürlich von dem Königlichen Museum gänzlich ausgeschlossen werden müssen.«⁵⁸ Für die vorhandenen Gipse wünschte er einen anderen Ort, weshalb ihnen ein »angemessenes Local anzugeben« wäre (s. S. 274 ff.).⁵⁹

Der Direktor der Skulpturensammlung und die Artistische Kommission

In dem Bericht von Hirt und Schinkel wird auch der zukünftige Direktor der *Abtheilung der Sculpturen* vorgeschlagen: der Bildhauer Friedrich Tieck, Professor an der Akademie der Künste, der tatsächlich die Leitung der Abteilung für Skulpturen und Gipsabgüsse übernahm und bis zu seinem Tode 1851 innehatte (Abb. 32).⁶⁰ »Bei ihm«, so heißt es, »tritt der seltene Fall ein, daß er mit dem für den technischen Theil der

Künste gebildeten Auge, die nötigsten litterarischen Kenntnisse in einem außerordentlichen Grad vereinigt. Zugleich ist er durch seinen langen Aufenthalt in Italien und Paris mit den neuesten Sculpturwerken alter und neuer Kunst, aus eigener Anschauung vertraut, sowie er auch die, zum Theil unter seinen Augen restaurirten Antiken aus den Königlichen Schlössern genau kennt.«⁶¹ Weiterhin heißt es: »Da die Directorenstelle dieser Abteilung (Sculpturen) in der Person des Professors Tieck, durch einen Künstler besetzt ist, muß hier nach den oben festgestellten Grundsätzen, der Inspektor ein Gelehrter sein.«⁶²

Im gleichen Tenor äußerte sich auch Wilhelm von Humboldt einige Jahre später als Vorsitzender der Kommission für die Einrichtung des Königlichen Museums in seinem für den König verfassten Abschlussbericht: »Schon bei Gemälden ist es gewiß sehr vortheilhaft, wenn die Ankäufe von Personen geschehen, die selbst Künstler sind, jedoch lässt sich hier auch viel für das Gegentheil sagen (...). Bei antiker Sculptur aber ist die Sache einfacher, jedoch zugleich von einer, sonst nur durch den ausübenden Künstler zu lösenden Schwierigkeit begleitet. Die sichere Entscheidung, ob ein Werk wirklich antik, nachgemacht oder überarbeitet ist, kann kaum ein anderer, als derjenige fallen, welcher selbst mit der Behandlung des Meißels vertraut ist. Der Alterthumskenner bleibt hierin immer zu sehr bei Kriterien der Vorstellung und des Gefühles stehen, welche nicht speziell genug sind, um die jetzt bis zum höchsten Grade der Täuschung gebrachten Nachahmungen abzuwehren. Die große Kennerschaft in diesem Punct dürfte aber außerdem noch schwerer, als bei Gemälde, zu finden sein.«⁶³

Humboldts Formulierungen machen deutlich, dass die Fähigkeit zur Beurteilung der Authentizität bei der Wahl des Direktors der Sammlung antiker Skulpturen eine zentrale Rolle spielte. Im Hinblick auf Erwerbungen war dies besonders wichtig, da man sich den Worten Humboldts zufolge »auf das wahrhaft Vortreffliche« beschränken sollte. »Statt zufälligen Kaufes des sich Darbietenden« sollte daher zukünftig auch in Italien einem »tauglichen Bildhauer (...) mit gehöriger Freiheit Auftrag« für eventuelle Ankäufe erteilt werden.⁶⁴ Anschließend kam Humboldt auch auf eine vorgesehene »Commission zur Leitung der Ankäufe« zu sprechen, die seiner Meinung nach »für den ganzen Geschäftsbetrieb bei dem Königlichen Museum für unausbleiblich noth-

57 Wilhelm von Humboldts Politische Denkschriften (Hg. Bruno Gebhardt), 3. Bd., 1. Hälfte, Berlin 1904, S. 551.

58 Wolzogen 1863, Bd. 3, S. 311.

59 Privat folgte Humboldt allerdings anderen Vorstellungen, denn die Ausstattung seines Wohnhauses in Tegel charakterisiert ein Nebeneinander von antiken und zeitgenössischen Kunstwerken und Gipsabgüßen, das noch heutzutage in fast unveränderter Form erhalten ist. Am 6. November 1821 berichtete er seinem Freund Welcker von dessen Entstehung: »Ich bau jetzt eben ein neues Haus hier, das vorzüglich den Zweck hat, unsere Marmor und Gipse zu stellen, doch nicht in einer Art Museum, wozu die Sammlung zu klein ist, sondern so, daß die Kunstsachen sich mit dem häuslichen Wesen verbinden. Schinkel und Rauch haben viel Güte für das Unternehmen, und so hoffe ich, soll es hübsch werden.« (Wilhelm von Humboldt, Briefe an meine Freunde, e-Book Edition, Jazzybee Verlag, 2012, ohne Paginierung).

60 Die offizielle Bestellung Tiecks als »Direktor der Sculpturen-Gallerie unseres Königl. Kunst-Museums« erfolgte erst am 27. Februar 1832 (GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve Sekt. 15 Abt. I, Nr. 2, Bd. 1, fol. 1).

61 Wegner 1989, S. 277f.

62 Ebd., S. 278.

63 Wolzogen 1863, Bd. 3, S. 318f.

64 Ebd., S. 319.



32 Christian Daniel Rauch, Christian Friedrich Tieck, 1825, Marmor, Höhe 63 cm.
Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie

wendig« angesehen wurde. Offenbar hatte Humboldt positive Erfahrungen mit der Einrichtungskommission gesammelt, deren Vorsitz er auf Wunsch des Königs im Mai 1829 übernommen hatte. Gleich zu Beginn seines Berichts äußerte sich Humboldt sehr positiv über die aus »den Professoren Wach und Dähling, dem Geheimen Oberbaurath Schinkel, den Professoren Rauch und Tieck, dem Maler Schlesinger« und »Dr. Waagen« bestehende Kommission: »Ich freue mich, mit Wahrheit bezeugen zu können, dass, wenn die getroffenen Anordnungen Beifall verdienen, dies dem regen und einsichtsvollen Eifer jedes einzelnen der Mitglieder der Commission zuzuschreiben ist, bei dem mir persönlich blos die allgemeine Leitung übrig blieb, ohne welche kein Zusammenwirken Mehrerer zu Einem Zwecke gelingen kann. Die Anordnungen des ganzen Geschäfts sind von der Commission gemeinschaftlich berathen und beschlossen worden (...).«⁶⁵

Dass Humboldt in seiner Funktion als Vorsitzender der Kommission durchaus eigene Vorstellungen im Auge hatte und sich sein Amt keineswegs auf die administrative Seite beschränkte, zeigt sich zum Beispiel in seinen Äußerungen zur Präsentation des *Betenden Knaben*, dem Hauptwerk der antiken Skulpturen. Nur wenige Wochen vor der Eröffnung des Neubaus war ihm aufgefallen, dass die zwar zentral in der Mitte des Nordsaals, wo sie vom Eingang aus und von der Rotunde zu sehen war, aber im Gegenlicht aufgestellt war (Abb. 138). Der vorge-

sehene drehbare Sockel war jedoch noch nicht vorhanden. Daraufhin wandte er sich entschieden an den designierten Direktor der Sammlung antiker Skulpturen mit folgender Bitte:

»Es hat mir leid gethan, zu finden, daß der Adorant noch nicht zum Drehen eingerichtet ist. Es entsteht daraus, daß gerade die schönste unserer Bildsäulen nicht von vorn und von den Seiten in guter Beleuchtung gesehen werden kann. Ich hatte unserem Freund Schinkel noch vor meiner Abreise dringend ersucht, diese Veranstaltung gemäß bis zur Eröffnung des Museums treffen zu lassen. Indem ich voraussetze, daß auch Sie und unser Freund Rauch von der Nothwendigkeit dieser Einrichtung überzeugt sind, bitte ich Sie, mir nächsten Montag in der Conferenz gefälligst zu sagen, was in dieser Rücksicht vielleicht schon bestellt ist oder sonst vor Rückkunft Schinkels geschehen könnte.«⁶⁶

Humboldts Äußerungen bezeugen seine Sensibilität für die Wahrnehmung dreidimensionaler Objekte, die an die im 16. Jahrhundert geführte Diskussion zum sogenannten *Paragone* erinnert, in der die Vielansichtigkeit als ein Vorzug der Gattung Skulptur angesehen wurde.⁶⁷ Dass die Vorstellungen von Humboldt auch realisiert wurden, veranschaulicht ein um 1830 entstandenes Aquarell von Philipp Hoffmann, das die Rotunde des Königlichen Museums vom Eingang aus zeigt. Im Hintergrund ist dort die antike Bronze in Seitenansicht zu erkennen.⁶⁸ Humboldts Vorstellungen der Präsentation basierten offenbar auf persönlichen Erfahrungen, denn auch privat griff er auf drehbare Sockel zurück. In seinem Wohnhaus in Tegel wurden seine bedeutendsten antiken Skulpturen, zwei weibliche Torsi aus parischem Marmor, in entsprechender Weise präsentiert, wie man dort noch heute sehen kann.⁶⁹

Auf Wilhelm von Humboldt lässt sich das Konzept zur neuen Organisationsstruktur der Museen zurückführen. Ein wesentliches Element bestand darin, dass die Einrichtungskommission von der Artistischen Kommission abgelöst wurde, die Ende 1831 unter Vorsitz des General-Intendanten der Königlichen Museen Carl Graf von Brühl (Abb. 33) ihre Tätigkeit aufnahm. Sie setzte sich zu Beginn ihrer Tätigkeit aus den »Abteilungs-Dirigenten, den Professoren Levezow und Tieck, und Dr. Waagen (...), den Oberbaudirektor Schinkel und den Professoren Rauch, Wach und Schlesinger« zusammen. Fast entsprechend dem Statut der Königlichen Museen von 1835 waren die Aufgaben der Kommission genau definiert. Dem Handlungsspielraum der Direktoren der einzelnen Abteilungen – aber auch dem General-Intendanten – waren klare Grenzen gesetzt. Zu den Aufgaben der Kommission gehörten unter anderem: »die neue Erwerbung eines Kunstwerks durch Kauf oder Tausch; die Aufstellung neu erworbener Werke und jede Änderung in der bisherigen Aufstellung der Kunstgegenstände;

65 Ebd., S. 319f.

66 SMB-ZA SMB AS 643, Wilhelm v. Humboldt (Tegel, 10. Aug. 1830); Vogtherr 1997, S. 164.

67 Dokumente belegen, dass die Bronze schon bald darauf einen drehbaren Sockel erhielt (GStA PK Rep. II 137 C Nr. 12, 65r, 75, 76; Hackländer in: Der Betende Knabe. Original und Experiment, Hg. Gerhard Zimmer/Nele Hackländer, Frankfurt a. M. 1997, S. 30, 33); Geyer 2012, S. 103f.

68 Laufs 2007, S. 44.

69 Rave 1950, S. 161, Abb. 30; Geyer 2012, S. 109; Kat. Berlin 2016, S. 53, Abb. 11.



33 Carl Christian Vogel von Vogelstein, Carl von Brühl, Kreide, 29,1 × 23 cm.
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett

ferner alles, was sich auf die Restauration der Gemälde und Skulpturen bezieht (...).« Festgelegt war auch, dass »in jedem disserenten Falle« die »Mehrheit der Stimmen« entscheidet und bei »gleicher Stimmenzahl in der Kommission (...) dem Generalintendanten der Königlichen Museen die entscheidende Stimme vorbehalten« wird.⁷⁰ Das Statut brachte es mit sich, dass der König zwar »die oberste Autorität« blieb, das Museum jedoch eine staatliche Einrichtung wurde. Nur noch bei außerordentlichen Finanzierungen wurde der König einbezogen, woran sich allerdings Friedrich Wilhelm IV. während seiner Regentschaft nicht immer hielt.⁷¹

Schon bald nach der Ernennung von Ignaz Maria von Olfers als Nachfolger von Brühl, – nun mit dem Titel eines Generaldirektors ausgestattet –, beschäftigte diesen das Vorhandensein der Kommission als eine museumspolitisch relevante Einrichtung. Der als Mediziner und Naturwissenschaftler ausgebildete Olfers, der seit 1816 im preußischen Staatsdienst tätig war, zum Beispiel für mehrere Jahre in der preußischen Gesandtschaft in Neapel, empfand die Kommission als überflüssig. Alexander von Humboldt erläuterte jedoch 1840: »Zu einer wirklichen Auflösung der artistischen Kommission beim Museum wird es nicht kommen, aber zu einer freieren Bewegung ohne dieselbe. Das ist mein Prognostikum.«⁷² Eine Kabinettsordre vom 14. Oktober 1843 und der Vollzug eines neuen Statuts am 27. Dezember 1854 schafften schließlich klare Verhältnisse, die Olfers »die fast uneingeschränkte Verfügungs-

gewalt im Museum« ermöglichten: »Aus dem quasi demokratischen Gremium der Artististischen Kommission Humboldt'scher Prägung wurde die Alleinherrschaft des Generaldirektors« (Stockhausen).⁷³

Berlin und München

Im selben Jahr wie Schinkels Museum am Lustgarten eröffnete die Glyptothek in München. Für die Beurteilung der Genese der Berliner Sammlung ist ein Blick nach Bayern aufschlussreich, denn dort bestand im Unterschied zu Berlin bereits wesentlich früher die Absicht der Integration nachantiker Bildwerke. Während eines Aufenthalts in Paris war Ludwig I. auf den Gedanken gekommen, in dem zukünftigen Museumsgebäude Skulpturen aus der Zeit vor Canova einzubeziehen. Dies war damals ungewöhnlich, denn in der Regel konzentrierte sich das Sammeln plastischer Werke auf die Antike oder Arbeiten zeitgenössischer Bildhauer. Bei seinem in Rom weilenden Berater in künstlerischen Fragen, dem Bildhauer Johann Martin Wagner (Abb. 34), fragte der Bayerische Monarch daher im September 1815 an: »Sind in Italien ? zu Rom ? Statuen von *cinq cento* (dem sechzehnten Jahrhundert) zu erwerben?« Und er erkundigte sich, ob dieser nicht auch der Meinung sei, »daß in einer Bildhauer-Werke enthaltenden Sammlung welche auch solche unserer Zeit aufbewahrt, doch eine Bildsäule von *cinq cento* zur Verbindung haben soll?«⁷⁴

Wagner antwortete dem Kronprinzen: »(...) der Gedanken, den Euer Königliche Hoheit haben, die Werke der alten Bildhauerkunst mit der unserer Zeit durch eine Statue aus dem 15t Jahrhundert in nähere Verbindung zu setzen, scheint mir allerdings sehr gut.«⁷⁵ Er war aber skeptisch, dass lediglich eine Skulptur »dieses Zeitalter vollständig representiren könne, oder hinlänglich sey, diesen Sprung von mehreren Jahrhunderten auszufüllen« und schlug vor, »wenigstens 4 oder 6 Statuen« zu nehmen, »um diesen Übergang hinreichend zu machen«, und wurde auch sehr konkret: Für die Zeit vor Michelangelo hielt er ein Werk, »etwa von Ghiberti«, für wünschenswert, ebenso plädierte er für eine Skulptur von »Michel Angelo selbst, oder Benvenuto Cellini oder Baccio Bandinelli, eine andere von Giovan di Bologna und letztlich eine von Bernini, welche dann den Faden mit Canova wieder anknüpfen könnte«. Außer einer Gruppe mit Venus und Adonis »aus der Schule des Michel Angelo«, die sich »in einem Hause auf einem Bronnen befindet«, sei ihm aber »in Rom nichts in der Art bekannt«.⁷⁶

Wagner, ein Mann der Tat, berichtete schon einige Monate später konkret über einige in Rom zum Verkauf stehende Skulpturen. Aus heutiger Sicht erscheint die Auswahl seiner vorgeschlagenen Werke ge-

70 GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I, Nr. 81, Bd. 1 (ad. 1. 31, 25. Nov. 1831, Abschrift).

71 Vgl. Stockhausen 2000, S. 36ff., 58ff.

72 Briefe Alexander v. Humboldt's an Ignaz v. Olfers (Hg. Ernst Werner Maria von Olfers), Königsberg 1913, S. 48 (ohne genaues Datum).

73 Ausführlich dazu: Stockhausen 2000, S. 19ff.

74 Martin von Wagner Museum Würzburg, Wagnerarchiv, Nr. 177, Brief aus Paris vom 2. Sept. 1815 (Baumeister/Glaser/Putz 2017, S. 505f., Dok. 226).

75 Geheimes Hausarchiv München, NL Ludwig I, I A 34 I, o.Nr., Brief aus Rom vom 7. Okt. 1815 (Baumeister/Glaser/Putz 2017, S. 524, Dok. 230).

76 Ebd.



34 Rudolph Friedrich Carl Suhlandt, Johann Martin Wagner, Graphit, 25,5×20,4 cm.
Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

radezu märchenhaft. Wagner schlug ein Marmorrelief von Donatello vor, dass sich damals im Besitz des französischen Malers Jean-Baptiste Wicar befand: »(...) ein kleines Basrelief von Marmor, welches von der Hand des Donatello sein soll, und ganz besonders gearbeitet und gut erhalten ist«.⁷⁷ Es handelte sich dabei tatsächlich um ein Original dieses bedeutenden Florentiner Bildhauers, das *Fest des Herodes* darstellend, das Jahrzehnte später in das Museum von Wicars Geburtsort Lille gelangte.⁷⁸ Ebenfalls zur Disposition stand beim gleichen Besitzer Michelangelo's berühmtes *Tondo Taddei*, über das sich »alle hier anwesenden Künstler und Kenner äußern« und »nur eine und ebendieselbe vortheilhafte Meinung« haben. Den Preis, der für dieses Relief verlangt wurde – 6.000 Scudi – hielt Wagner allerdings für zu hoch, 2.000 Scudi schienen ihm angemessener.⁷⁹ Auch dieses Werk gelangte nicht an die Isar, sondern wurde einige Jahre später von einem englischen Sammler erworben, der es testamentarisch der Royal Academy in London vermachte (Abb. 59, s. auch S. 54 ff.). Außerdem offerierte Wagner dem König noch ein Bildwerk aus Bronze von Benvenuto Cellini: das Bildnis des Bindo Altoviti, das sich heute im Isabella Stewart Gardner Museum in Boston befindet, bei dem Wagner aber nicht genau wusste, ob es wirklich verkäuflich war.⁸⁰ Ebenfalls im Gespräch war die *Apoll-Daphne-Gruppe* von Gianlorenzo Bernini, deren Preis den Worten Wagners zufolge »im Verhältnis sowohl zu modernen als antiken Werken sehr gering sein müsse«.⁸¹ »Alle diese hier erwähnten Stüke« sah

Wagner »als sehr erwünscht und empfehlungswürdig für das Gemach der Mittelzeit«.⁸²

In der Hoffnung, dass sich so schnell keine Käufer für Renaissance-Skulpturen finden würden, hatte Ludwig I., wohl unter dem Einfluss von Leo von Klenze, da dessen »verständnisloses Urteil dieser Epoche den besonderen künstlerischen Typus abstritt«, aber auch wegen der »Geldknappheit« von der Möglichkeit der Erwerbung der von Wagner genannten Werke Abstand genommen, doch vergewisserte er sich bei seinem Kunstagenten, ob »nicht wahr Gefahr des Wegkommens (...) für dasselbe [»Bassorelievo«, wohl das Relief von Donatello] ? Überhaupt nicht für Werke des Mittelalters u. cinque cento's ?« besteht.⁸³ Im Bereich der »Mittelzeit« sollte es dann in München bei einem *Musée imaginaire* bleiben. Für einen geringen Preis (66 Scudi) konnte Wagner lediglich das Jugendbildnis Raffaels »von der Hand des Lorenzetto« aus gebranntem Ton für den Bayerischen Thronfolger erwerben.⁸⁴

Christian Daniel Rauch, der als Mitglied der Einrichtungskommission in Berlin eine wichtige Rolle spielte, hielt sich in der Phase der Einrichtung der Glyptothek in München auf. Er hatte dort die Erzgießerei von Johann Baptist Stiglmaier besucht und anschließend die nahe gelegene Glyptothek, wo er die zur Ausstattung gehörenden Fresken von Cornelius bewunderte. In einem Brief vom 27. April 1826 an seine Tochter Agnes fasste er seinen Eindruck von der damaligen Situation in München mit markanten Worten zusammen: »(...) Die alten bekannten Marmorwerke aus Rom und vieles mir ganz unbekanntes haben mich erfreut sie wieder zu sehen, und zugleich betrübt wie arm wir

77 Ebd., I A 34 II, o.Nr., Brief aus Rom vom 20. März 1816 (Baumeister/Glaser/Putz, im Erscheinen, Nr. 138).

78 Kat. Masterworks from the Musée des Beaux-Arts, Lille (Ausst. im Metropolitan Museum), New York 1992, S. 180ff., Nr. 44 (James David Draper).

79 »Bey allem dem, daß es unvollendet und zum theils blos entworfen, ist es doch wunderbar in seiner Art, und vielleicht eines der schönsten und seltensten Stüke von Michael Angelos bildender Hand (...). Canova hat es sich abformen lassen und in seinem Studio aufgehängen. (...) Ich erkundigte mich sogleich ob es käuflich sey, und um welchen Preis man es lassen wolle, allein ich war nicht wenig betroffen als man mir 6.000 Scudi verlangte unter welchen Preis Wicar es nicht geben will. Er sagte mir, er erwarte Antwort aus England hierüber, indem er bereits desswegen in Unterhandlung stünde. Der Preis ist grausam, das Werk aber sehr zu empfehlen, weswegen ich es für meine strengste Pflicht hielt, Euer Königlichen Hoheit sogleich davon Nachricht zu geben.« (Geheimes Hausarchiv München, NL Ludwig I., I A 34 II, o. Nr., Brief aus Rom vom 9. März 1816, Baumeister/Glaser/Putz im Erscheinen, Nr. 138).

80 »Endlich bekam ich auch die fast kolosale Büste von Bronz zu sehen, von der Hand des Benvenuto Cellini, welche dem Pinto Altovitti seinem Freunde vorstellen soll, und sich im Palaste Pinto Altovitti in Rom befindet. Man hatte sie bisher versteckt gehalten. Es ist ein bähriger Alter mit einer Netzhaut auf dem Kopf. Es ist sehr schön gearbeitet.« (ebd., I A 34 II, o. Nr., Brief aus Rom vom 20. März 1816, ebd., Nr. 138).

81 Ebd., I A 34 II, o. Nr., Brief aus Rom vom 6. Dez. 1815. Weiterhin heißt es: »Daß solche entgehe ist keine Gefahr. – Diese Gruppe wird für ein Meisterstück von Bernini gehalten, welcher solche, wie man sagt, in seinem 18tn Jahr schon soll fertiggestellt haben. – Vor der Hand nach dem Preis zu fragen, ehe man gesonnen ist solche zu kaufen, finde ich nicht ratsam.« (Baumeister/Glaser/Putz 2017, S. 568, Dok. 239). Wagner erhielt »die Anweisung, die Apollo-Daphne-Gruppe von Bernini im Auge zu behalten und evtl. zu kaufen« (ebd., S. 570, Anm. 18).

82 Geheimes Hausarchiv München, NL Ludwig I., I A 34 II, o. Nr., Brief aus Rom vom 20. März 1816 (Baumeister/Glaser/Putz im Erscheinen, Nr. 138).

83 Martin von Wagner Museum Würzburg, Wagnerarchiv, Nr. 193, Brief aus München vom 20. April 1816 (ebd., Nr. 118).

84 Geheimes Hausarchiv München, NL Ludwig I., I A 34 II, o. Nr., Brief aus Rom vom 20. April 1816 (ebd., Nr. 141).



35 München, Glyptothek, »Saal der Neueren«, Aufnahme um 1900

dagegen sind, so sehr arm! 220 Kisten mit ant. Marmorwerken (außer den Aeginetenstatuen) sind noch in Rom. Der König hat hierin Unglaubliches gethan, und wird gewiß sein Dictum wahr machen, daß die Kunst bei ihm nicht blos zum Dessert serviert werde, sondern seine eigne Speisung seyn soll. (Nicht Dessert, sondern Rindfleisch).⁸⁵ Im gleichen Tenor äußerte sich Rauch auch zwei Jahre später in einem Brief an den Dresdner Kunstgelehrten Karl August Böttiger, den »Ober-Aufseher der königlichen Antikenmuseen« und Herausgeber der archäologischen Zeitschrift *Amalthea*: »Die Sculptur dagegen ist dort [in München] wie anderswo die Malerei.«⁸⁶

Nicht verborgen blieb dem Berliner Bildhauer sicherlich, dass in der Glyptothek auch die Präsentation von Werken zeitgenössischer Künstler vorgesehen war, denn in diesem Bereich gelangen Ludwig I. mit Skulpturen von Canova und Thorvaldsen bedeutende Erwerbungen, darunter eine kolossale Büste von Rauch, das ursprünglich für die Walhalla vorgesehene Bildnis des Admirals Cornelius Tromp. Ludwig I. war seit seiner Jugend ein glühender Bewunderer der Kunst Antonio Canovas. Mehrere Werke von ihm wurden in dessen römischer Werkstatt für den Bayerischen Monarchen ausgeführt. Canovas Marmorarbeiten gelangten in den *Saal der Neueren* in die Glyptothek, wo später auch die Statue des *Adonis* von Thorvaldsen Aufstellung erhielt (Abb. 35).⁸⁷ Die Berliner Bildhauerschule war in diesem Saal außerdem mit Werken von Gottfried Schadow, einer Büste Ifflands, und der *Sandalenbinderin* sowie der *Spinnerin* von Ridolfo Schadow präsent. In der Separierung trotz enger Nachbarschaft neuzeitlicher und antiker Skulp-

turen erinnerte das Ausstellungskonzept der Glyptothek an die 1786 arrangierte Präsentation von Bildwerken im Japanischen Palais in Dresden.⁸⁸ Bereits 1820 hatte der damals noch sehr junge Gustav Friedrich Waagen im *Kunstblatt* von den Planungen der Glyptothek berichtet und erwähnt, daß »den Beschuß des Ganzen« ein Saal macht, der »für die Denkmale von der Zeit des Wiedererwachens der Kunst bis auf unsere Tage bestimmt« ist.⁸⁹

Die Aufstellung von Werken zeitgenössischer Bildhauer in nächster Nähe zu den Bildwerken der Antike, wie sie in München realisiert wurde, erinnert auch an einige Sammlungen englischer Adelshäuser, etwa im Petworth House in Sussex, wo antike und neuere Skulpturen zusammen präsentiert wurden, und besonders an Woburn Abbey, wo Canovas Gruppe der *Drei Grazien* (Abb. 306) bis vor einigen Jahren der Glanzpunkt innerhalb der reichen Sammlung vor allem antiker Skulpturen war.⁹⁰ In seinem ursprünglichen Arrangement weitgehend intakt geblieben ist das reichhaltige Kontingent »neuerer« Skulpturen in Chatsworth Castle, dass der kunstsinnige VI. Duke of Devonshire während seiner Aufenthalte zwischen 1819 und 1824 in Rom zusammengetragen hatte. Zu diesem Ensemble gehören – vergleichbar wie in München – nicht nur Werke der Hauptmeister jener Epoche, Canova und Thorvaldsen, sondern auch Skulpturen anderer damals in Rom tätiger Bildhauer, unter ihnen Ridolfo Schadow, der bis zu seinem frühen Tod seine Werkstatt in Rom hatte.⁹¹

Die Präsentation von Werken Canovas und Thorvaldsens hatte in München programmatischen Charakter, denn durch Bildnisse in vier Medaillons war im Ausstellungssaal definiert, welche Bildhauer aus nachantiker Zeit »vorzüglich dazu beitragen, die Kunst wieder auf den einzigen richtigen Weg der Antike zurückzuführen: Nicola da Pisa, Mich. Angelo Buonarotti, Ant. Canova und Alb. Thorwaldsen.«⁹² Später erweiterte man den Kreis der als vorbildlich angesehenen Künstler durch Porträtstatuen in Nischen an den Fassaden des Museums.⁹³ Entsprechendes vollzog sich auch in St. Petersburg: Nach einem Besuch der Glyptothek im Jahre 1838 erwarb Zar Nikolaus I. in großem Stil vor allem in Rom Marmorskulpturen zeitgenössischer italienischer und deutscher Künstler, die in der wie die Glyptothek von Leo von Klenze geschaffenen Neuen Eremitage Aufstellung fanden. Auch in diesem

85 Christian Daniel Rauch. Familienbriefe 1796–1857 (Hg. Monika Peschken-Eilsberger), Berlin 1989, S. 195.

86 Boxberger 1882, S. 156 (Brief vom 22. März 1828).

87 Ludwig Urlichs, Die Glyptothek seiner Majestät des Königs Ludwig I. von Bayern nach ihrer Geschichte und ihrem Bestande, München 1867, S. 113f; Herbert W. Rott, Thorvaldsen im Museum – Ludwig I. und der Saal der Neueren in der Glyptothek, in: Kat. München 2021, S. 206ff.

88 Gerald Heres, Dresdener Kunst-Sammlungen im 18. Jahrhundert, Leipzig 1991, S. 143ff.; Astrid Nielsen, Zur Geschichte der Bronzen und der barocken Bildwerke der Skulpturensammlung in Dresden, in: Meisterwerke der Renaissance und des Barock (Hg. Stefan Koja/Claudia Kryza-Gersch), Dresden 2020, S. 21ff.

89 Kunst-Blatt Nr. 26, 30. März 1820, S. 102.

90 John Kenworthy-Browne, Private Skulpturen-Galerien in England 1730–1830, in: Kat. München 1980, S. 334ff.

91 Kat. München 2021, S. 224, Abb. 8.14 (Herbert W. Rott); zu damaligen Sammlern von Skulpturen s. auch Bott 1993 und Stefan Körner, Nikolaus II. Esterházy (1765–1833) und die Kunst. Biographie eines manischen Sammlers, Wien/Köln/Weimar 2013, S. 272ff.

92 Leo von Klenze/Ludwig Schorn, Beschreibung der Glyptothek Sr. Majestät des Königs Ludwig I. von Bayern, München 1830, S. 217.

93 Astrid Fendt, Der Münchner Königsplatz und seine Bauten, München 2013, S. 6ff.



36 Johann Gottfried Schadow und seine Werkstatt, Die Protektoren der Kunst, rechte Supraporte am Wohnhaus von Schadow in der ehemaligen Kleinen Wallstraße (heute Schadowstraße), 1803–05, Stucco, 80 × 240 cm, rechte Hälfte

prachtvoll ausgestatteten Ambiente zierten Darstellungen von Bildhauern die Decke, zu denen neben Canova, Michelangelo und Thorvaldsen auch ein Medaillon mit einem Bildnis von Rauch gehörte.⁹⁴

Vergleichbare Darstellungen wurden im Berliner Museum nicht integriert. Im privaten Rahmen dagegen – an der Fassade des Wohnhauses von Johann Gottfried Schadow und somit für die Öffentlichkeit sichtbar – wurden zwei Supraporten angebracht, die die Entwicklung der Bildhauerei feierten. Nach Ideen, die Schadow zusammen mit Aloys Hirt entwickelt hatte, wurden berühmte Bildhauer der Antike mit charakteristischen Werken und auch ihren Mäzenen vorgestellt. Die letzte Szene dieser 1803–05 entstandenen Reliefs ist Künstlern der Renaissance gewidmet: Cosimo de' Medici zusammen mit Lorenzo Ghiberti, der vor der von ihm geschaffenen *Paradiestür* des Florentiner Baptisteriums (die in Berlin eine bemerkenswerte Rezeption haben sollte, s. S. 277 ff.) zu sehen ist, Masaccio mit einer Zeichnungsmappe und Brunelleschi mit einem Modell der Florentiner Domkuppel, während auf dem letzten Abschnitt Michelangelo mit dem Modell des Moses in den Händen kniend vor Papst Julius II. gezeigt wird (Abb. 36). In ihrem programmativen Charakter sind diese Reliefs durchaus mit den Darstellungen der Glyptothek vergleichbar. Sie sind ein beredtes Zeugnis für das Verhältnis des Berliner Bildhauers sowohl zur Kunst der Antike als auch zur italienischen Renaissance.⁹⁵

Für Schinkels Museum ließ man auch die Vorstellungen Wilhelm von Humboldts außer Betracht, die dieser in seinem Abschlussbericht zur neueren Skulptur formuliert hatte. Lediglich Arbeiten von Canova sowie der französischen Bildhauer Antoine-Denis Chaudet und François Joseph Bosio gelangten als neuzeitliche Skulpturen in den Kunsttempel am Lustgarten: Chaudets *Napoleon* war ein Lotteriegewinn gewesen, beim *Hyacinth* von Bosio handelte es sich um ein Geschenk. Der Verzicht auf die Einbeziehung der zeitgenössischen Skulptur auf die museale Einbeziehung der zeitgenössischen Skulptur war auch des-

halb befremdlich, weil die Bildhauerei in Preußens Hauptstadt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine unvergleichliche Blüte erlebte und hier mit Gottfried Schadow und Christian Daniel Rauch zwei der bedeutendsten Bildhauer ihrer Epoche tätig waren.

Vermutlich wollte gerade der Direktor der Skulpturensammlung, der Bildhauer Friedrich Tieck, der zeitgenössischen Skulptur keine Bühne verschaffen. Mit eigener künstlerischer Tätigkeit, die im dritten Jahrzehnt des 19. Jahrzehnts recht erfolgreich gewesen war, trat er während seines zwanzigjährigen Dienstes als Museumsbeamter kaum mehr hervor. Sein Schaffen beschränkte sich auf kleinere Aufträge, auf Bildnisbüsten und Ergänzungen antiker Bildwerke.⁹⁶ Allerdings konnte er mit Architekturplastik, den beiden monumentalen Gruppen der *Rossebändiger* auf dem Dach des Königlichen Museums, einen markanten Akzent zum Erscheinungsbild dieses Ensembles setzen. Die Wahl eines Bildhauers als Direktor war insofern kein Glücksfall, da bei Tieck ein unvoreingenommenes Verhältnis zur zeitgenössischen Bildhauerei, mitunter seinen Konurrenten, nicht vorhanden und auch nicht zu er-

94 Kat. Berlin 2008, S. 245, Abb. 5; vgl. Elena Karčeva, L'imperatore Nicola I e gli scultori di Carrara, in: Kat. I marmi degli Zar. Gli scultori carraresi all'Ermitage e a Petergof (Ausst. in der Accademia di Belle Arti), Carrara 1996, S. 69ff.; dies., Il viaggio in Europa del Granduca Aleksandr Nicolaevič e gli acquisti di scultura contemporanea, in: Kat. Sotto il cielo di Roma (Ausst. im Palazzo Ducale), Massa 2000, S. 79ff.; Kat. München 2021, S. 225, Abb. 8.15 (Heribert W. Rott).

95 Peter Bloch, Die beiden Frieze am Wohnhaus Gottfried Schadows. Ein Bildprogramm des Berliner Klassizismus, in: Kat. München 1980, S. 372ff.; Eckardt 1990, S. 128ff. In Berlin blieb diese Form der Präsentation von Künstlern der Renaissance an einem öffentlichen Ort nicht singulär. Nicht weniger programmatisch sind die Darstellungen von berühmten Baumeistern und Bildhauern an den in Eisen gegossenen Hauptportalen der Bauakademie, wo unter anderem mit Bildnisköpfen in Form von Medaillons Nicolò Pisano (Abb. 176), Arnolfo di Cambio, Benedetto da Maiano und Michelangelo dargestellt wurden (Kat. Berlin 1980, S. 163ff.).

96 Maaz 1995, S. 36ff.

warten war.⁹⁷ Sein Pendant als Museumsbeamter, der Direktor der Gemäldegalerie Gustav Friedrich Waagen, stand hingegen als Kunsthistoriker nicht in Konflikten dieser Art, denn er engagierte sich sogar für die zeitgenössische Bildhauerei, wie dies zum Beispiel in seiner 1837 erschienenen Publikation von Werken Rauchs zum Ausdruck kommt.⁹⁸

Zeitgenössische Skulpturen als Ersatz für antike Originale

Ein weiterer Grund für den Verzicht auf die Integration zeitgenössischer Bildwerke im Königlichen Museum lag auch darin, dass die wenigen in Berlin vorhandenen Skulpturen an anderen Orten benötigt wurden. Bereits in seiner Vorlesung an der Akademie im September 1797 hatte Aloys Hirt dieses Thema zur Sprache gebracht, denn schon damals galt es, »Verzierungen« für Königliche Schlösser zu finden, die an die Stelle antiker Werke treten sollten, welche für das Museum vorgesehen waren. Nach seinen Vorstellungen sollten »Kopien nach Antiken, theils moderne Originale nach bekannten Meistern« aus dem Besitz des königlichen Hauses »die vakanten Stellen der Antiken in den Sälen und Zimmern ersetzen.« Hirt konnte einer solchen Lösung auch etwas Positives abgewinnen, denn »vermittelst dieser Verfügung würde noch das Gute geschehen, daß so viele moderne Statuen und Büsten, welche jetzt in den Gärten umher dem Verderben eines verwüstenden Klima's ausgesetzt sind, gerettet, und unter Dach gebracht würden.« Darüberhinaus erschienen dem Gelehrten moderne Skulpturen für die Ausstattung der königlichen Gemächer geeigneter als die oftmals schlecht erhaltenen antiken Bildwerke: »Nebst dem schicken sich Werke der modernen Sculptur viel besser zu Verzierungen in Zimmern und Sälen, als die Antiken; denn jene haben Neuheit, und der Marmor sein schönes Aussehen: folglich harmonieren sie unendlich mehr mit der Pracht der Möbel, dem Glanz und Neuheit der Säulen, der Wände, der Decken, der Vergoldung, u. s. w.«⁹⁹

Nachdem Aloys Hirt im Auftrag des Königs eine vollständige Auswahl der aus den Königlichen Schlössern vorgesehenen Gemälde und antiken Skulpturen getroffen hatte, äußerte sich dazu Ernst Friedrich Bussler vom Hofmarschallamt in einem Bericht am 7. März 1821. Er verwies darauf, dass von den Gemälden die Hälfte, »von den antiken Bildhauerwerken aber das Ganze« für das in Berlin geplante Museum vorgesehen war. Bussler schlug daher vor, dass an den Stellen, wo nur »die architektonische Construction Bildhauerwerke fordert«, plastische Arbeiten aus neuerer Zeit aufgestellt werden könnten, ansonsten sollte man diese Lücken leer lassen, bis sie durch Neuankäufe geschlossen werden können. Konkret äußerte er sich zu einem prominenten Aufstellungsort im Stadtschloss, dem sogenannten Pfeilersaal, wo »die Diana [von Tenerani] an der Stelle des Marc Aurels sehr würdig placirt seyn« könnte. Auch für die *Sandalenbinderin* (Abb. 37) und die *Spinnerin* von Ridolfo Schadow, die im November 1820 nach Berlin gelangten und aus der »Chatouille« des Königs im Hinblick auf eine Aufstellung in seinem Palais erworben wurden, hatte Bussler, nachdem er zuvor eine Aufstellung in Charlottenburg geprüft hatte, präzise Vorstellungen. So sollte erstere in der Bibliothek und »im boisirten Eckkabinett dieses Corps de Logis würde dann die Spinnerin (beide Figuren von Schadow junior) sehr zweckmäßig Platz finden«.¹⁰⁰ Bussler hatte dann auch noch eine Variante im Sinn, denn nach seinen Vorstellungen hätte statt der *Diana* ebenso die ebenfalls von Tenerani stammende Kopie des *Apoll*



37 Rudolf (Ridolfo) Schadow, Sandalenbinderin, 1820, Marmor, Höhe 120 cm.
Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Schloss Charlottenburg

vom Belvedere den Platz des *Marc Aurel* einnehmen können, wobei in seinen Äußerungen deutlich wird, wie sehr damals Beleuchtungsfragen bei der Aufstellung von Skulpturen berücksichtigt wurden. In seinem Schreiben an den König äußerte er sich folgendermaßen:

»Da nun Ew. Königliche Majestät jetzt schon mehrere neue Marmor-Statuen erkauft und diese gleichsam als Ersatz für die durch Wegnahme der Antiken entstehenden leeren Plätze in den Königlichen Schlössern bestimmt haben (...), so erlaube ich mir Ew. Königliche Majestät allerunterthänigst vorzuschlagen: den Apoll Belvedere im sogenannten Pfeiler-Saal des Corps de logis des hochseligen Königs

97 Ebd.

98 Gustav Friedrich Waagen (Hg.), Christian Rauch. Abbildungen der Bildhauerwerke: Mit erläuterndem Texte in 3 Sprachen, Berlin/London 1837.

99 Stock 1929, S. 78.

100 Plankammer der Staatl. Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, Akte 155, fol. 7f. (7. März 1821); zur Erwerbung der Marmorfiguren von Schadow: GStA PK I HA Rep. 89, Geh. Zivilkabinett, Nr. 19757, fol. 2–5; s. auch Götz Eckardt, Zu den Bildwerken des 19. Jahrhunderts in Sanssouci während der Regierungszeit Friedrich Wilhelms III. und Friedrich Wilhelms IV., in: Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786–1914. Beiträge (Hg. Peter Bloch/Sybille Einholz/Jutta von Simson), Berlin 1990, S. 185.

Friedrich Wilhelm des 2ten Majestät, an die Stelle des antiken Marc Aurel zu placiren; (der Apoll würde seine Face hier gerade nach dem Saal und das Gestühl dem Fenster zuwenden, welche schön beleuchtet sein,) dagegen die Diana an die Stelle in der Bildergallerie zu placiren, wo jetzt der Apoll aufgestellt ist.«¹⁰¹ Nur wenige Tage später antwortete der König, dass er den Antrag »aussetzen« müsse, »bis der von dem Staatsminister Frhr. von Altenstein zu erwartende Bericht mit dem Verzeichniß der von dem Hofrath Hirt ausgewählten Kunstwerke eingegangen seyn wird.«¹⁰²

Die Aufstellung von Kopien als Ersatz für die ins Museum gelangten Originale, wie sie Hirt vorschwebte, spielte letztlich so gut wie keine Rolle, doch wurde die Bronze des *Betenden Knaben*, der nach seiner Rückkehr als Beutekunst aus Paris im Parole-Saal des Berliner Schlosses Aufstellung gefunden hatte, 1828 wurde eine von dem »Broncier Hopfgarten gegossene Copie« ersetzt.¹⁰³

Wie aktuell das Thema des Ersatzes der antiken Bildwerke durch zeitgenössische Figuren war, überliefert auch ein Brief von Gottfried Schadow, in dem er Franz Erwein Graf von Schönborn mitteilte: »Die beiden Mädchen von Marmor des Ridolfo Schadow hat der Koenig gekauft, und werden solche auf dem alte Schlosse ein paar antike Marmors verdrängen, die nach dem neuen Museum in der Academie kommen sollen.«¹⁰⁴ Die »Mädchen« waren 1820 nach Berlin in die Werkstatt von Gottfried Schadow geschickt worden, »daß der König sie sieht und ihm gesagt würde daß ich [Ridolfo] mal S.M. habe etwas von diesen in Italien fertigten Arbeiten zeigen wollen.« Der Bildhauer bemerkte auch: »auch wünsche ich daß die Arbeiten bey Vorzeigung gedreht werden da die Statuen so componirt sind daß man sie von allen Seiten sehen kann.«¹⁰⁵ Diese Marmorfiguren gelangten zuerst ins Königliche Schloss und 1824 in das Königliche Palais Unter den Linden, wo sie im Gelben Marmorsaal Aufstellung fanden.¹⁰⁶

Andere zeitgenössische Bildwerke, darunter auch Arbeiten von Christian Daniel Rauch und Friedrich Tieck, die nicht als Ersatz für Antiken vorgesehen waren, fanden um die Mitte des 19. Jahrhunderts vorübergehend in der Bildergalerie in Potsdam ein Domizil. Diese Präsentation ging auf Friedrich Wilhelm IV. zurück, der schon als Kronprinz ein Museumsgebäude für zeitgenössische Kunst auf dem Mühlberg bei Sanssouci geplant hatte. Innerhalb der friderizianischen Bildergalerie entstand durch die Integration von über 100 Bildwerken in unterschiedlichen Materialien, zu denen auch antike Skulpturen gehörten, eine seltsame Mischung, die nicht lange Bestand haben sollte. Einige der dort gezeigten Werke gelangten später in die Räume der Orangerie.¹⁰⁷

In dem zuvor genannten Bericht von Bussler wurde auch noch eine Variante ins Gespräch gebracht. Nicht allein Bildwerke zeitgenössischer Künstler sollten temporär als Ersatzobjekte für die entfernten Antiken dienen, sondern auch französische Plastiken des 18. Jahrhunderts. Vor allem der von Friedrich II. als Geschenk des französischen Königs erhaltene *Merkur* von Jean-Baptiste Pigalle (Abb. 323) bot sich nach den Vorstellungen von Bussler auch aus konservatorischen Gründen für die Aufstellung in einem Innenraum an. In seinem Schreiben heißt es nämlich dazu:

»Wollte man, wenn des Königs Wunsch sich über die Wegnahme der Antiken jetzt zu bestimmen geruhen sollten weiter gehen, da noch keine Ersatzfiguren angekauft sind, so würde man auch dazu noch Gelegenheit

auf folgenden Vorschlag finden, wenn man nämlich dazu die sämtlichen größtentheils recht schönen Marmorfiguren aussuchte, die um das Basin in Sanssouci stehen, und namentlich würde ich dem so schönen Merkur von Pigal daselbst recht wünschen, daß seine Erhaltung hierdurch gesichert würde.«¹⁰⁸

Etliche Jahre später gelangte der *Merkur* von Pigalle dann tatsächlich in einen Innenraum, und zwar in das Vestibül von Schloss Sanssouci, wo er in Korrespondenz zum *Ares Ludovisi* von Lambert Sigismund Adam Aufstellung fand. Im *Spaziergang durch Potsdams Umgebungen* von 1839 ist die Figur, die »von allen Künstlern als ein der Antike nahe stehendes Meisterstück anerkannt ist«, dort nachweisbar.¹⁰⁹

Verpasste Gelegenheiten – Vorhandene plastische Werke

Aus heutiger Sicht muss man bedauern, dass infolge der Festlegung auf Skulpturen der Antike die in den königlichen Sammlungen vorhandenen Plastiken aus der Renaissance und dem Barock für die musealen Planungen nicht beachtet wurden. Sicherlich wäre damals die Einbeziehung weiterer Skulpturen aus den Schlössern möglich und realisierbar gewesen, vor allem französischer Arbeiten des 18. Jahrhunderts, die Friedrich II. erworben hatte. Angeboten hätten sich etwa die Marmorfiguren von Jean-Baptiste Lemoyne, Louis-Claude Vassé und Guillaume Coustou d. J. in der Bildergalerie sowie die im Vestibül des Schlosses Sanssouci aufgestellte Kopie des *Ares Ludovisi* von Lambert Sigisbert Adam (Abb. 38), die Antonio Canova während seines Aufenthalts in Potsdam im Herbst 1798 bewunderte, aber auch der von Bussler erwähnte *Merkur* von Pigalle (Abb. 323) und dessen weibliches Gegenstück, *Venus* darstellend.¹¹⁰

Zur *Venus* von Coustou (Abb. 39) und dem *Merkur* von Pigalle hatte Matthias Oesterreich, Inspekteur der großen Königlichen Bilder-Gallerie zu Sanssouci, im Jahre 1775 bemerkt, dass sie »selbst dem Alterthum Ehre gemacht haben würden« (s. auch S. 280 ff.). Die *Venus* charakterisierte er mit folgenden Worten: »Die Stellung davon ist überaus schön

101 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20449, fol. 40 (14. März 1821, Maltzahn).

102 Ebd., fol. 41 (18. März 1821). Die in Paris erworbenen Statuen von Tenerani gelangten schon bald danach in die Bildergalerie nach Potsdam, wo sie anstelle zweier antiker Statuen, die an das Königliche Museum abgegeben wurden, der sogenannten »Tochter der Niobe« und der »Statuee der Julia«, in der Tribuna Aufstellung fanden (Kat. Potsdam 2013, S. 122f., 184); zur Provenienz s. Kat. Berlin 2016, S. 58, Anm. 16.

103 Plankammer der Staatl. Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, Akte 155 (16. Dez. 1828).

104 Bott 1993, S. 128, Brief Nr. 277 (15. März 1821).

105 Eckardt 2000, S. 144 (Brief vom 20. Mai 1820 aus Rom).

106 Ebd., S. 86, 95ff.

107 Ebd., S. 187.

108 Plankammer der Staatl. Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, Akte 155, fol. 7 (7. März 1821)

109 Spaziergang durch Potsdams Umgebungen, Berlin/Potsdam 1839, S. 22; auch Schadow hielt den neuen Standort für erwähnenswert, denn am Tag seiner »Partie nach Potsdam« notierte er im Schreibkalender: »Mercur von Pigal. oben im Palais« (SMB-ZA NL Schadow 54, 24. Juni 1840).

110 Zu den Werken in der Bildergalerie: Hüneke 1996, S. 89ff.; zu Adam: Kat. Nancy 2021; zu Canova: Geyer 2016, S. 37.



38 Lambert Sigisbert Adam, Kopie des Ares Ludovisi, 1730, Marmor, Höhe 167 cm.
Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Potsdam, Schloss Sanssouci



39 Guillaume Coustou d. J., Venus, 1769, Marmor, Höhe 208 cm. Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Potsdam, Bildergalerie

und anmuthig; die Arbeit vortrefflich, und von der äußersten Vollkommenheit. Man kann behaupten, daß diese Venus des Coustou, und der Merkur des Pigalle, die schönsten modernen Statuen in der ganzen königlichen Sammlung sind, und es werden schwerlich zwey sonst irgendwo anzutreffen seyn, welche vor diesen den Vorzug hätten.«¹¹¹ Im Rahmen der Neuaufstellung von 1845 gelangte der *Merkur* dann schließlich doch ins Königliche Museum, sein weibliches Gegenstück kam erst 1904 als Geschenk des Kaisers ins Kaiser-Friedrich-Museum.

Nicht weniger geeignet für eine Aufstellung in Schinkels Museum waren antike Marmorfiguren der sogenannten *Lykomedesgruppe* mit den Ergänzungen von Lambert Sigisbert Adam, die Ende der 1820er Jahre in der Werkstatt von Rauch entfernt wurden (s. S. 130 f.). Die erhalten gebliebenen Köpfe, unter anderem der des *Odysseus*, werden seitdem als eigenständige Kunstwerke präsentiert (Abb. 40).¹¹² Sie hätten nicht nur bestens mit den zuvor genannten französischen Bildwerken harmoniert, sondern auch mit den im Museum gezeigten Antikenergänzungen von Lambert Sigisbert Adam und Edme Bouchardon.

Werke des ehemaligen Hofbildhauers Jean Pierre Antoine Tassaert waren im klassischen Berlin für eine Präsentation im Königlichen Museum ebenfalls nicht gefragt. Um 1773, kurz vor seiner Umsiedlung

von Paris nach Berlin, hatte der französische Künstler eine Aktfigur aus Marmor, eine junge Frau vor dem Bade darstellend, Friedrich II. als Zeugnis seiner bildnerischen Fähigkeiten zugesandt (Abb. 41). Auf raffinierte Weise hatte er in dieser vielansichtig komponierten Figur ein seit der Antike beliebtes Thema zur Anschauung gebracht, das sich üblicherweise dem Moment nach dem Bade widmet. Vierzehn Jahre lang blieb das Werk allerdings in Berlin unausgepackt in der Transportkiste verborgen, bevor es in der Akademie-Ausstellung von 1787 gezeigt wurde und dann im Schreibkabinett von Friedrich Wilhelm II. im Marmpalais, der Sommerresidenz des Königs, Aufstellung fand. Die Figur, die der Bildhauer als Venus genannt hatte, war in der Ausstellung als »Nayade« bezeichnet worden. Seit 1945 gehört sie zu den Kriegsverlusten.¹¹³

111 Oesterreich 1775, S. 17f., 31.

112 Kat. Potsdam 1976, S. 9ff., Nr. 1; Kat. Nancy 2021, S. 104ff., Nr. 42, 43 (Anne-Lise Desmas).

113 Ausführlich dazu: Rita Hofereiter, Venus in der Kiste. Ein »Morceau de Réception« des Bildhauers Jean Pierre Antoine Tassaert für König Friedrich II. von Preussen, in: Jahrbuch Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, 2, 1997/98, S. 41ff.



40 Lambert Sigisbert Adam, Kopf des »Odysseus«, 1729, Marmor, Höhe 39 cm.
Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg



41 Jean Pierre Antoine Tassaert, Badende, um 1770, Marmor, Höhe 130 cm.
Ehemals Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg;
Kriegsverlust, Verbleib unbekannt

Auch auf bedeutende italienische Bildwerke hätte die Einrichtungskommission zugreifen können, wie die nach einem Modell von Bernini geschaffene Richelieu-Büste (Abb. 42).¹¹⁴ Und nicht zuletzt hätten auch die in der Bildergalerie des Berliner Schlosses aufgestellten, von Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff im Auftrag von Friedrich Wilhelm II. um 1790 erworbenen Büsten des Kardinals Alessandro Damasceni-Peretti und des Principe Michele Damasceni-Peretti von Giuliano Finelli sowie die gegen Ende des 16. Jahrhunderts entstandene Bronzebüste von Papst Sixtus V. ebenfalls schon damals ins Museum gelangen können (Abb. 43).¹¹⁵ Seit 1932 befinden sich die Finelli-Büsten als Dauerleihgaben der Schlösserverwaltung auf der Museumsinsel, die Büste von Sixtus V. war seit der Bode-Ära als Leihgabe in der Skulpturensammlung, seit 2002 gehört sie zu deren Bestand.¹¹⁶ Dass die Büsten von Kardinal Richelieu und Papst Sixtus V. nicht für das Königlichen Museum zur Verfügung standen, erklärt sich dadurch, dass sie spätestens 1830 in der Bildergalerie von Potsdam ihren Platz als Ersatz für die nach Berlin gelangten antiken Büsten einnahmen.¹¹⁷ Die antiken Skulpturen hatten also für eine Präsentation im Museum Priorität. Nicht weniger attraktiv wären auch die beiden prachtvollen, um 1560 entstandenen bronzenen Kaminböcke mit den Wappen der venezianischen

Familie Pesaro von Francesco Segala gewesen, die Friedrich der Große aus der Sammlung des Kardinals de Polignac erworben hatte. Die damals im Charlottenburger Schloss aufbewahrten Bronzen gelangten später ins Schlossmuseum, seit 1945 zählen sie zu den Kriegsverlusten (Abb. 44).¹¹⁸

Auch bei den deutschen Skulpturen gab es durchaus Werke, die die neuzeitliche Skulptur auf hohem künstlerischen Niveau repräsentieren und eine Verbindung zur antiken Kunst hätten herstellen können. An

114 Kat. Berlin 1995, S. 508f, Nr. 185.

115 Sie stammen aus der nahe Rom gelegenen Villa Negroni-Montalto.

116 Abb. der Aufstellung der Büsten von Finelli in der Bildergalerie in: Hinterkeuser 2012, S. 26, Abb. 20 (Aquarell von C. L. Rundt); zur Provenienz der Finelli-Büsten: Anna Seidel, Gian Lorenzo Berninis Büste Kardinal Alessandro Peretti Montaltos aus der Villa Montalto, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, 41, 2013/14 (2017), S. 402ff.; zur Büste von Sixtus V.: Kat. Berlin 1995, S. 344, Nr. 106 (Ulrich Becker).

117 Hüneke 1996, S. 99.

118 »Moderne Antike. Römische Arbeit von drittem Range, aus der Schule des Michael Angelo« (Oesterreich 1775, S. 113, Nr. 704, 705); Kat. Berlin 1995, S. 36.



42 Nach Gianlorenzo Bernini, Bildnis des Kardinals Richelieu, Bronze, Höhe 86 cm.
Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Potsdam, Bildergalerie



43 Taddeo Landini, Papst Sixtus V., um 1585/90, Bronze, Höhe 65 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

erster Stelle zu nennen ist hier der damals in Schloss Charlottenburg aufbewahrte *Herkules, welcher eine Schlange erdrückt* von Balthasar Permoser, eine »moderne Arbeit vom ersten Range, von Carrarischem Marmor. Diejenigen, welche sich nicht zu sehr für die Alterthümer einnehmen lassen, vergleichen sie mit den vollkommensten Arbeiten derselben.«¹¹⁹ Seit Bombentreffern auf Schloss Charlottenburg 1943 ist lediglich der Kopf dieses Marmorbildwerks erhalten, das während der Tätigkeit von Permoser für das Königliche Schloss entstanden war (Abb. 45).¹²⁰

Eine Zusammenstellung französischer, italienischer und deutscher Skulpturen aus Schlossbesitz blieb auch deshalb ein *Musée imaginaire*, da die Kommission kein besonderes Interesse an Kunstwerken des 18. Jahrhunderts zeigte, was auch bei der Auswahl der Gemälde ins Auge fällt.¹²¹ An Ausstellungsfläche mangelte es nicht, da der Ostsaal von Schinkels Museum bei der Ersteinrichtung nur zur Hälfte gefüllt war und auch später nicht ideal genutzt wurde – er diente unter anderem als »Aufbewahrungssaal« der Gipsabgüsse während des Baues des Neuen Museums (Abb. 318). Für die Abteilung der neuzeitlichen Skulpturen mit ihrem damals noch kleinen Bestand hatte dies dauerhafte Konsequenzen, denn statt im repräsentativen Ostsaal wurden die nachantiken Skulpturen seit 1835 in einem der Nebensäle zusammen mit kunstgewerblichen Arbeiten untergebracht und dann ab 1845 im etwas

größeren Südwestsaal, der aber der inzwischen angewachsenen Sammlung – im Vergleich zu der großzügigen Verteilung der antiken Skulpturen in den anderen Sälen – nicht den adäquaten Platz bot.

Noch heutzutage ist die damalige konzeptionelle Weichenstellung, das heißt vor allem der Verzicht auf die Einbeziehung französischer Bildwerke aus Schlossbesitz, im Bestand der Skulpturensammlung spürbar, denn abgesehen von den später von der Antikensammlung beziehungsweise der Schlösserverwaltung überwiesenen ergänzten Antiken und den Figuren von Pigalle ist die nachmittelalterliche französische Bildhauerei hier kaum vertreten, was im Vergleich zu den reichen Beständen italienischer Skulptur besonders ins Auge fällt. Ein außerhalb Frankreichs wohl einzigartiges Ensemble französischer Skulpturen des 18. Jahrhunderts blieb allerdings, durch Kriegsverluste erfreulicherweise kaum dezimiert, in den Potsdamer Schlössern erhalten.

119 Ebd., S. 110f.

120 Kat. Barockplastik in Norddeutschland (Ausst. im Museum für Kunst und Gewerbe, bearbeitet von Jörg Rasmussen), Hamburg 1977, S. 498ff., Nr. 191.

121 Vogtherr 1997, S. 208ff.; ders., Die Auswahl von Gemälden aus den preußischen Königschlössern für die Berliner Gemäldegalerie im Jahr 1829, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 47, 2005, S. 63ff.



44 Francesco Segala, Kaminbock mit Herkules, Ende 16. Jh., Bronze, Höhe 91 cm.
Ehemals Berlin, Schlossmuseum; Kriegsverlust, Verbleib unbekannt

Im Abseits: Die Prinzessinnengruppe von Schadow

Der Umgang mit zeitgenössischen Bildwerken und der Verzicht auf ihre Einbeziehung bei der musealen Konzeption betraf auch den hoch geschätzten Künstler Gottfried Schadow, der seit 1788 Hofbildhauer war. Kaum weniger als die zuvor genannten französischen Skulpturen oder die *Hebe* von Canova hätten seine Schöpfungen eine Verbindung zur antiken Kunst herstellen können. Besonders galt dies für seine »Marmorgruppe der beiden Schwestern, die Gemahlin des Kronprinzen von Preußen und die Gemahlin des Prinzen Louis von Preußen, nachmalige Königin von Hannover«, ein Hauptwerk des europäischen



45 Baltasar Permoser, Herkules mit der Schlange, um 1706/08, Marmor, Höhe 80 cm.
Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Berlin, Schloss Charlottenburg, Aufnahme vor 1945

Klassizismus. Die 1795 als Modell in der Akademie-Ausstellung gezeigte Skulptur wurde damals »wegen des darin herrschenden ächt griechischen Styls« euphorisch gefeiert. Die leicht modifizierte Ausführung in Marmor erhielt 1797 nicht weniger Beifall, doch verschwand sie anschließend fast vollständig aus dem Blickfeld der Öffentlichkeit. Nach dem Tod von Friedrich Wilhelm II., der das Werk in Auftrag gegeben hatte, wurde die Marmorgruppe von dessen Nachfolger auf dem Thron, Friedrich Wilhelm III., vehement abgelehnt. Wie auch das von Schadow geschaffene Grabmal des Grafen von der Mark gehörte es zu den Werken, die der König als »mir fatal« bezeichnete, was verschiedene Gründe hatte. Es hing sicherlich mit dem problematischen Verhältnis zu seinem Vater zusammen, aber auch mit der recht freizügigen Darstellung seiner inzwischen Königin gewordenen Gattin Luise und die Einbeziehung von Friederike: »Vermutlich mißfiel es ihm, das eine Bein nebst Knie so deutlich, darüber die Rundung des Leibes, durch eine Falte gezeigt, und gar den Busen ! umrahmt, die Brustspitzen wahrzunehmen, durch schmale Falten betont, die zu ihnen hinführen. Übrigens sind Bein und Busen gewiß nicht getreu nach der Kronprinzessin abgebildet, sondern nach einem gut gewachsenen Modell.« (Justi)¹²²

122 Kat. Berlin 1957, S. 19.



46 Berliner Schloss, Parole-Saal mit der Prinzessinnengruppe von Gottfried Schadow, Aufnahme 1921



47 Gottfried Schadow, Ruhendes Mädchen, 1826, Marmor, 34 × 98 × 42 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie, Aufnahme 1964

Bei Schadow hatte die Ablehnung durch den König, wie Mackowsky bemerkte, »einen Stachel im Herzen des Bildhauers hinterlassen, dessen Wunde man spürte, so oft er darauf zu reden kommt«.¹²³

Im Königlichen Schloss gelangte die Marmorgruppe in einen kleinen Raum mit schlechtem Licht, wo sie den Blicken der Öffentlichkeit praktisch entzogen war. Auch eine Betrachtung von allen Seiten, die Schadow wünschte, war, wie man seinen Worten entnehmen kann, dort nicht möglich, wobei er von sich selbst in der dritten Person spricht: »In keiner seiner Marmorarbeiten hat unser Künstler einen solchen Grad von Vollendung angewendet wie in dieser, und dies von allen Seiten, da seine Absicht war, daß sie frei stehen sollte (...). Sie befindet sich zur Zeit in dem untern Stockwerke des alten Schlosses zu Berlin, in den Winkel eines Saales geschoben, wodurch die hintere und rechte Seite gedeckt sind, und so wenig beleuchtet, daß eine Zeichnung danach nicht genommen werden kann. Das dies Gemächer selten geöffnet werden, so ist dies Kunstwerk bis auf den heutigen Tag dem Publikum wenig bekannt.«¹²⁴ Erst 1918 erhielt die Gruppe für zwei Jahrzehnte einen angemessenen Aufstellungsort im Parole-Saal bei idealem Seitenlicht, genau an der Stelle, an der von 1787 bis 1830 (mit Unterbrechung während seines Aufenthalts in Paris von 1806 bis 1815) der *Betende Knabe* aufgestellt war, bevor er ins Königliche Museum gelangte (Abb. 46).¹²⁵

Schadow hatte sich wiederholt vergeblich um eine angemessene Präsentation der Gruppe im Schloss bemüht, sowohl im Säulensaal an der Stelle des antiken *Marc Aurel* (s.o.), der dort – aus einer Porphyrscheide – weichen musste, da er für eine Präsentation im Königlichen Museum vorgesehen war, als auch im Parole-Saal.¹²⁶ Es ist eine Ironie der Geschichte, dass in der Nische im Säulensaal das posthum fertig-

gestellte Hauptwerk seines Sohnes Ridolfo, die Gruppe mit *Achill und Penthesilea*, Aufstellung finden sollte, was Schadow mit folgenden Worten festhielt: »Sie ist nicht ungünstig aufgestellt in der großen Nische des gelben Pfeilersaales im alten Schlosse zu Berlin (s. auch S. 91 ff.).«¹²⁷ 1949 gelangte die *Prinzessinnengruppe* schließlich in die Nationalgalerie, wo sie an prominenter Stelle vor der Mittelnische des großen Quersaals aufgestellt wurde. Anlässlich der legendären, 1950 eröffneten Ausstellung *Schule des Sehens* ließ Ludwig Justi die Gruppe »so weit vorrücken«, dass der Besucher oder die Besucherin um sie herumgehen konnte.¹²⁸

Das Dilemma im Hinblick auf die Präsentation zeitgenössischer Skulpturen in Schinkels Museum zeigt sich auch an Schadows Marmorfigur des *Ruhenden Mädchen*, das 1828 in der Akademie-Ausstellung zu sehen war (Abb. 47). In vager Anlehnung an das Bildwerk des antiken *Hermafroditen*, wie er durch die Exemplare in der Galleria Borghese in Rom und den Uffizien in Florenz überliefert ist, hatte der Berliner Bildhauer nicht nur eine der bedeutendsten Aktfiguren der Epoche,

123 Hans Mackowsky, Johann Gottfried Schadow. Jugend und Aufstieg. 1764 bis 1797, Berlin 1927, S. 355.

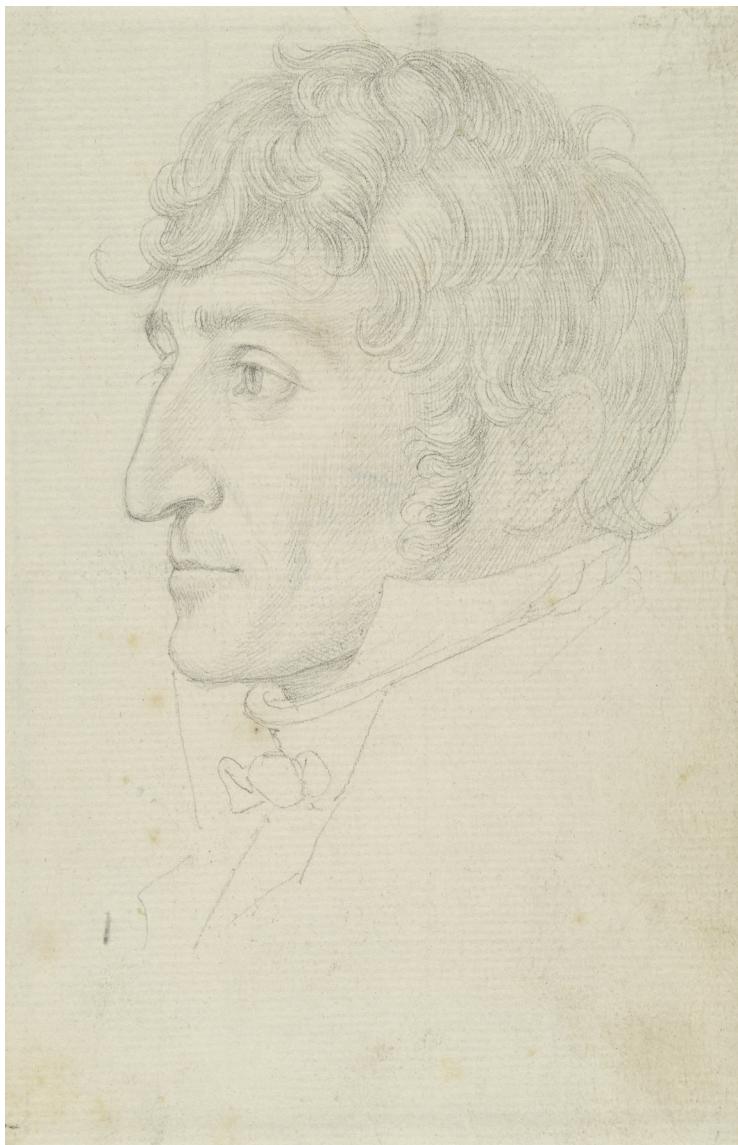
124 »Erläuterungen der Abbildungen von den Bildhauer-Arbeiten des Johann Gottfried Schadow ...«, in: Schadow 1849 (1987), Bd. 1, S. 270.

125 Peschken/Klünnner 1982, Abb. 210; Hinterkeuser 2012, S. 96f.

126 Reimar Lacher, Schadows Prinzessinnengruppe – Die schöne Natur, Berlin 2007, S. 116ff.

127 Schadow 1849 (1987), Bd. 1, S. 298.

128 Kat. Berlin 1957, S. 20.



48 Friedrich Overbeck, Jacob Salomon Bartholdy, 1816, Bleistift, 15 × 9,7 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

sondern auch eines seiner persönlichsten Werke geschaffen. Wie kaum ein anderes Bildwerk aus neuerer Zeit hätte es eine Verbindung zur Bildhauerei der Antike herstellen können. Doch die Skulptur blieb jahrzehntelang unverkauft. Zwei Jahre nach dem Tod Schadows wurde sie von dessen Sohn Felix vergeblich dem König zum Kauf angeboten. In seiner Stellungnahme vom 16. Juni 1855 legte Ignaz von Olfers dar, dass die Marmorfigur zwar »schön componirt« und »mit vielem Fleiße durchgeführt« sei, weshalb sie »jeden Schlossraum zieren« würde, »in den Museen« würde er dem Werk jedoch »keinen Platz nachweisen können.« Er begründete seine Ablehnung auch damit, dass »die Statue von Chaudet (...) nur hierhingekommen« sei, »weil sie Napoleon darstellt und nach der Einnahme von Paris hierhergebracht wurde« (Abb. 129). Die anderen damals ausgestellten neuzeitlichen Skulpturen, »die Hebe von Canova und der Discuswerfer von Bosio« (Abb. 124, 133), seien Olfers zufolge »durch königliche Verleihung hier zur Aufstellung gekommen« und »schließen sich den anderen Arbeiten fremder Künstler an.¹²⁹ 1865 gelangte Schadows *Ruhendes Mädchen* doch noch auf

die Museumsinsel, und zwar an die neu gegründete Nationalgalerie, wo es die erste Inventurnummer erhielt.

Heutzutage ist Schadow aber auch im Bode-Museum vertreten, was deutlich macht, dass eine Abgrenzung der Sammlung der Nationalgalerie und der Skulpturensammlung nicht streng definiert ist. Aber auch den Werken von Christian Daniel Rauch, der zwar mit repräsentativen Bildwerken im Stadtraum bestens präsent war, blieben zu Lebzeiten museale Weihen in Berlin verwehrt. Seine Arbeiten konnten allerdings nach dem Ankauf seines Nachlasses durch den Staat (1860) ab 1865 in den Räumen des königlichen Lagerhauses präsentiert werden. Später gelangten sie in die Orangerie des Schlosses Charlottenburg, zuletzt in die Nationalgalerie.

Jacob Salomon Bartholdy

Während die beabsichtigten Erwerbungen von Skulpturen der »Mittelzeit« in München ein Luftschloss blieben, ließ sich in Berlin Entsprechendes durchaus realisieren, wenn auch nicht auf allerhöchstem künstlerischen Niveau, wie es Johann Martin Wagner für die Glyptothek vorschwebte. Gleichwohl gelangten im zweiten und dritten Viertel des 19. Jahrhunderts zahlreiche plastische Werke aus neuerer Zeit, zum Teil von beachtlicher künstlerischer Qualität und Bedeutung, nach Berlin. Sie bilden nicht nur das Fundament, sondern zählen in nicht geringer Anzahl zum Kernbestand der systematisch aufgebauten Sammlung. In Preußen verfügte man zwar über keinen Kunstagegen, wie ihn Ludwig I. in dem Bildhauer Wagner besass, doch erfüllte ein preußischer Diplomat eine ähnliche Funktion, und zwar Jacob Salomon Bartholdy: »Dieser, ein Mann, welcher mit Einsicht und Kunstliebe die Gabe, zweckmäßig zu sammeln, verband, hatte seinen langen Aufenthalt in Italien benutzt, mannigfache Kunstschatze zusammen zu bringen« (Abb. 48).¹³⁰ An der Genese der Skulpturensammlung hatte er nicht unerheblichen Anteil, doch auch andere Abteilungen der Königlichen Museen verdanken seinem Engagement beachtliche Bestände.

Bartholdy, 1779 in Berlin geboren, war Enkel des jüdischen Hofjuweliers Friedrichs des Großen Daniel Itzig und Onkel des Komponisten Felix Mendelssohn Bartholdy.¹³¹ Er studierte die Rechte, konvertierte 1806 vom Judentum zum Protestantismus und nahm den Namen Bartholdy an. Die enge Zusammenarbeit mit dem Staatskanzler Karl August Fürst von Hardenberg (Abb. 49) war eine wichtige Voraussetzung für seine diplomatische Laufbahn. Nach dem Wiener Kongress wurde er nach Rom geschickt, wo er preußischer Generalkonsul war. 1818 wurde er zum Geheimen Legationsrat und preußischen Geschäftsträger am Großherzoglichen Toskanischen Hof ernannt. Ende des Jahres 1824 wurde Bartholdy im Rahmen einer Verwaltungsreform pen-

129 An den Staatsminister Friedrich von Raumer, Ministerium der Geistlichen Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten, und Finanzminister Ernst von Bodelschwingh (GStA PK, I, HA Rep.76, Kultusministerium, Ve Sekt.17 Abt.VII Nr.10 Bd.2, fol.173, 174). Den verlangten Preis von 600 Taler hielt Olfers als »nicht zu hoch bezahlt«, ebd.; s. auch Bernhard Maaz, Schadows künstlerisches Credo: Das Ruhende Mädchen, Berlin 2000. Angeboten wurden gleichzeitig auch Zeichnungen aus dem Nachlass von Schadow, die für die Sammlungen der Königlichen Akademie erworben wurden (Badstübner-Gröger/Czok/Simson 2006, S. 91f.).

130 Tieck 1835, III (Vorwort).

131 Zu Bartholdy s. Netzer 2004b, S. 119–60.



49 Carl Herrmann Pfeiffer, Karl August Fürst von Hardenberg (nach Friedrich Lieder), um 1818, Punktiermanier, 12×9 cm. Wien Museum

sioniert. Eine Rückkehr in seine Heimat kam für ihn allerdings nicht in Frage. Er bevorzugte ein freiwillig gewähltes Exil, da er auf die Freiräume nicht verzichten wollte. Seiner Cousine Henriette von Pereira teilte er mit: »Ich will lieber in Italien betteln, als zu Berlin leben.«¹³² 1825 verstarb Bartholdy in Rom. In seinem Nekrolog, verfasst von dem württembergischen Diplomaten Christoph Friedrich Karl Kölle, kann man über ihn lesen:

»Er [Bartholdy] fühlte sich zu größern Verhältnissen berufen, als vielleicht seine Geburt, seine nicht einnehmende Gestalt, seine mehr ins Breite als Tiefe gehende Studien zu gestatten schienen. Er mußte nicht nur die alten Edelleute, sondern auch die alten *Christen* zwingen, ihn unter sich zu dulden, er mußte sich beliebt, gefürchtet, unentbehrlich machen, Allen Alles, beständig in aufsteigender Bewegung seyn, um da geduldet werden, wo ein Anderer Platz nimmt, ohne daran zu denken. Das mögen die beachten, die sein Auftreten zu stark fanden (...). Seine falsche Stellung in der Gesellschaft glich der von Napoleon in der Politik.«¹³³

Bartholdy als Förderer der Künste und Sammler

Bartholdy war zwar im bürgerlichen Beruf Diplomat, doch blieb er als Förderer der Künste im Gedächtnis. In seinem Auftrag entstand 1816–18 ein Hauptwerk der nazarenischen Malerei, der monumentale Fresken-

zyklus für den Gesellschaftsraum in seiner Wohnung, der *Casa Bartholdy*, im Palazzo Zuccari, Rom, an der Spanischen Treppe. Er wurde 1887 nach Berlin in die Nationalgalerie überführt und bildet dort seitdem eine Hauptattraktion. Beteiligt waren daran die Lukasbrüder Peter Cornelius, Franz Catel, Philipp Veit (ein Vetter Bartholdys), Wilhelm Schadow und Friedrich Overbeck.¹³⁴ »Ihm [Bartholdy] zu Gefallen, obwohl er bereits Jahre zuvor getauft war, wählten sie einen Gegenstand aus dem Alten Testament, die Geschichte Josephs« (Justi). Im März 1817 schickte Bartholdy dem König kleinformatige Aquarellkopien nach den gerade fertiggestellten Fresken, damit er sich eine Vorstellung von diesem Werk machen konnte (Abb. 50). Im Begleitschreiben heißt es: »Sie sind Copien nach den Fresco Bildern deutscher Maler zu Rom, – von ihnen selbst verfertigt, die den Beyfall der hiesigen berühmtesten Meister, Canova, Camuccini, Landi, Thorwaldsen erhalten haben (...). Möge Ew. Majestät diese jungen Männer der Aufmunterungen für würdig finden welche aufstrebende Talente unter dem milden und gerechten Szepter Ew. Majestät, sollten entbehren.«¹³⁵ Staatskanzler Karl August von Hardenberg wurde von Bartholdy mitgeteilt, dass es ihm »so viele Aufopferung (...) gekostet [hat], mehr als die Hälfte [seines] Gehaltes darauf zu verwenden, – diesen braven jungen Männern Gelegenheit zu verschaffen, sich einen Namen zu machen«, doch sah er sich »dadurch belohnt, daß ihr Werk gelungen, und selbst der Nation zur Ehre gereicht«.¹³⁶ Auf der Akademie-Ausstellung 1818 wurden die kleinen Aquarelle der Öffentlichkeit präsentiert.¹³⁷

Die Fresken in der *Casa Bartholdy*, ein »Frühlingsgarten der neuen deutschen Kunst«, wurden zu einer Sehenswürdigkeit in der Ewigen Stadt, und Bartholdy versäumte es nicht, die Werke »seiner« Künstler Interessierten mit Rang und Namen zu präsentieren.¹³⁸ So berichtete er seiner Cousine Henriette am 25. November 1816: »Ich habe Canova gestern nach meinem Zimmer geführt; er war mit der Arbeit meiner Künstler sehr zufrieden (...).«¹³⁹ Allerdings führte das Projekt auch zu Konflikten zwischen den Künstlern und ihrem Auftraggeber, die sowohl mit der Bezahlung als auch mit Bartholdys Kritik zusammenhing.¹⁴⁰ Bartholdy bedauerte sehr, dass er dem preußischen König während dessen Rom-Aufenthaltes im November 1822 nicht selbst »die honneurs« seiner »FrescoGemälde zu Rom habe machen können«, denn er weilte zu diesem Zeitpunkt in Florenz und wurde für eine Reise nach Rom nicht freigestellt.¹⁴¹

Die Herstellung der Fresken führte dazu, dass sich Bartholdy auch weiterhin als Förderer der in Rom weilenden preußischen Künstler engagierte. An seine Cousine Henriette schrieb er: »(...) meine nächste

132 Staatsbibliothek zu Berlin PK SBB HsA 2 Nachlass Pereira, Briefe von Jacob Salomon Bartholdy, 3. Feb. 1825. Hervorhebung im Original.

133 Kölle 1825.

134 Thimann 2013, S. 202ff; vgl. auch Putz 2019, S. 10ff.

135 GStA PK, III. HA, Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten, Historische Abteilung (I) Briefe an den Fürsten Hardenberg, Nr. 5477: Die Berichte des Hofraths Bartholdy an den Fürsten Hardenberg 1816/17, fol. 117 (»im März Monathe 1817«, an den König).

136 Ebd., fol. 116 (19. März 1817, an Hardenberg).

137 Thimann 2013, S. 206, Abb. 246.

138 Ludwig A. Richter, Lebenserinnerungen ..., Frankfurt a. M. 1886, S. 186.

139 Staatsbibliothek zu Berlin PK SBB HsA 2 Nachlass Pereira, Briefe von Jacob Salomon Bartholdy, 25. Nov. 1816.

140 Netzer 2004b, S. 140f.

141 Brief an Fanny Mendelssohn vom 23. November 1822 (nach Netzer 2004, S. 140b, Anm. 113).



50 Peter von Cornelius, Friedrich Overbeck, Friedrich Wilhelm Schadow, Philipp Veit, Fünf Wandgemälde aus der Casa Bartholdy, 1818, Wasserfarbe und Aquarell auf Papier und Leinwand, 52 × 108 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie

Arbeit wird das Projekt zur Unterstützung Preuß. Künstler zu Rom seyn, welches S. M. der König mir aufzutragen die Gnade hatte.¹⁴² 1819 organisierte er eine Kollektivausstellung der Deutschrömer in der preußischen Gesandtschaft im Palazzo Caffarelli auf dem Kapitol, die allerdings einen publizistischen Streit nach sich zog.¹⁴³ Ein enges Verhältnis verband Bartholdy mit dem gebürtigen Berliner Maler Franz Catel, der seit 1811 in Rom lebte.¹⁴⁴ Bartholdy berichtete am 5. Oktober 1821 von einem Treffen mit ihm in Florenz, das ihn auf den Gedanken brachte, Catel für ein Gemälde nach seiner Vorstellung zu beauftragen: »Auf der Galerie bin ich heute meinem Freunde Catel begegnet. (...) Vielleicht lasse ich mir von ihm ein kleines Bild von der Piazza Ducale machen; die Loggia dei Lanzi im Hintergrund mit ihren Statuen und seitwärts der Palazzo Ducale und die Fontäne, mit dem Neptun des Ammanati und der Statue équestre von Cosimo.¹⁴⁵ Diese Äußerungen dokumentieren nicht nur Bartholdys Interesse an einer bildlichen Darstellung dieses einzigartigen Ensembles hochrangiger plastischer Werke, sondern auch ein grundsätzliches Interesse für die Gattung Skulptur. Schon auf dem Weg nach Rom, als er 1815 mit seiner diplomatischen Tätigkeit begann, machte er in Carrara Station und besuchte dort das Atelier des Bildhauers Friedrich Tieck, des späteren Direktors der Skulpturensammlung.¹⁴⁶

Bartholdy war ein passionierter Kunstsammler, was auch in seinem Nekrolog thematisiert wird, denn es heißt dort:

»Für die schönen Künste war Bartholdy vielfach und anhaltend thätig, und seine umtriebige Natur machte sich am liebsten in Beschauung, Bestellung, Behandlung für sich und andere Luft (...). Zugleich beschäftigten ihn Sammlungen von Kunstwerken. (...) Er hinterläßt eine sehr ausgezeichnete Sammlung von sogenannten heturischen Vasen, von

Bronzen, von Elfenbeinbildern, von Majolica, von Bildern, und einzelne sehr schöne Stücke von antikem Glas und gebrannter Erde. Den Handel mit diesen zwei Artikeln hat er eigentlich geschaffen.¹⁴⁷

Im Oktober 1813 hatte Bartholdy Goethe in Weimar getroffen, der in seinen Tagebüchern notierte, dass er dem Gast aus Berlin seine Medaillen zeigte.¹⁴⁸ Diese Zusammenkunft mag für den angehenden Diplomaten ein Schlüsselerlebnis gewesen sein, denn in Goethes Wohnhaus am Frauenplan sah er sicherlich nicht nur dessen Medaillen, sondern konnte sich auch einen Eindruck von den übrigen reichhaltigen Kunstsammlungen verschaffen. Auch das Spektrum der von Bartholdy ge-

142 Staatsbibliothek zu Berlin PK SBB HsA 2 Nachlass Pereira, Briefe von Jacob Salomon Bartholdy, 10. Sept. 1817.

143 Netzer 2004b, S. 141ff.; zuletzt dazu: Enrica Yvonne Dilk, Das *Kunstblatt* und Vasari. Carl Friedrich von Rumohr im Briefwechsel mit Ludwig Schorn, Hildesheim/Zürich/New York 2020, S. 13f.

144 In der Fondazione Catel in Rom befindet sich eine um 1816 entstandene Zeichnung von Catel mit dem Bildnis von Bartholdy mit der Beschriftung: »Mein treuer, liebster Catel, diese Zeichnung behalte, die ich habe durchzeichnen lassen, ohne sich die Mühe zu geben sie zu copiren J. S. Bartholdy« (Kat. Franz Ludwig Catel. Italienbilder der Romantik, Ausst. in der Kunsthalle, Hamburg 2015, S. 14, Abb. 6, S. 31, Anm. 92).

145 Staatsbibliothek zu Berlin PK SBB HsA 2 Nachlass Pereira, Briefe von Jacob Salomon Bartholdy, 5. Okt. 1821.

146 GStA PK, III. HA Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten I Nr. 5476, fol. 31 (Bartholdy an Hardenberg aus Livorno, 8. Sept. 1815).

147 Kölle 1825 (Christoph Friedrich Karl Kölle, seit 1817 Legationsrat für das Königreich Württemberg am päpstlichen Hof in Rom, war ebenfalls ein Kunstsammler, und zwar von Gemälden, die 1848 der Eberhard Karls Universität Tübingen gestiftet wurden.).

148 Website Zeno.org (aufgerufen am 15. Juli 2020) 29. Okt. 1813: »Bartoldi Medaillen besehen.«

sammelten Werke war weit gefächert. An Henriette von Pereira schrieb er am 4. März 1818: »Diese Antiquitaeten Sucht ist eine angenehme und nützliche Leidenschaft, wenn man sie so nennen kann, da sie nicht von Stürmen und großen Gegenleistungen begleitet wird, und das genügt (...).«¹⁴⁹ Seine diplomatische Tätigkeit brachte mit sich, dass Bartholdy viel in Italien unterwegs war und an unterschiedlichen Orten, vor allem wohl in der Toskana und in Rom, Kunstgegenstände erwarb. Einen Schwerpunkt bildeten keramische Werke, die sowohl aus der Antike als auch aus neuerer Zeit stammten.

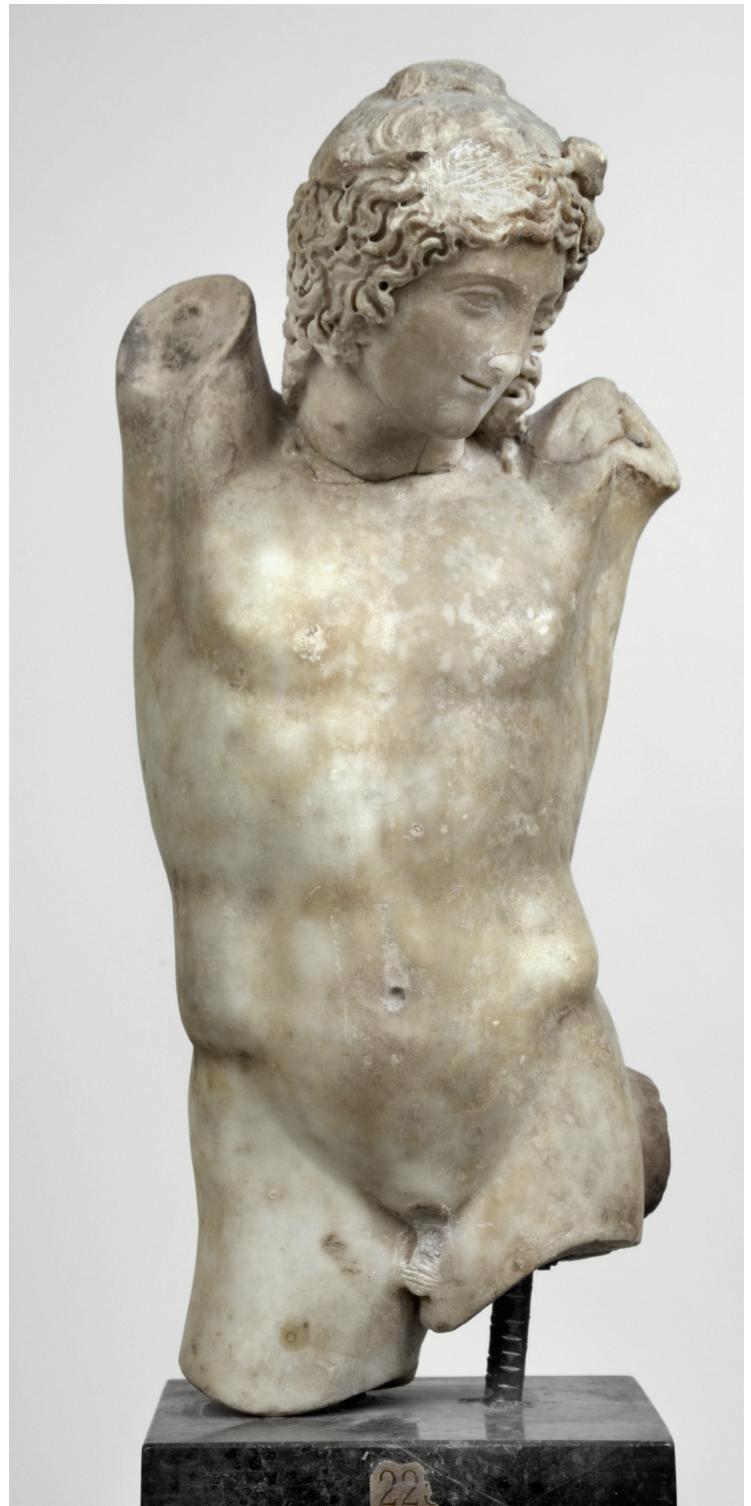
Die Casa Bartholdy an der Spanischen Treppe bot den idealen Rahmen für die Unterbringung seiner Sammlungen. Henriette von Pereira teilte er im Jahre 1823 mit: »Mein Zimmer ist ein wahres Museum und ich darf mich recht rühmen, daß es wenig schönere in Europa giebt wenn man alles zusammen nimmt; meine Collectionen wachsen und ich komme nach und nach auf den Punkt, das Mittelmäßige nicht mehr aufzunehmen.«¹⁵⁰ Der Gedankenaustausch mit anderen Sammlern war für Bartholdy eine wichtige Quelle für Kenntnisverweiterung und Inspiration. Mit zwei der bedeutendsten Kunstkennern und Sammlern, die zugleich auch als Künstler geschätzt waren, François-Xavier Fabre in Florenz und Jean-Baptiste-Joseph Wicar in Rom, stand Bartholdy in Kontakt, wie dies ebenfalls aus einem Brief an seine Cousine hervorgeht, in dem es heißt: »(...) unterdessen beschäftige ich mich fortwährend und mit Glut mit dem Studio der schönen Künste, – durch Lesen und Beschauen; – Einer der größten Kenner in dieser Hinsicht ist der Maler Fabre, der Freund der Gräfin Albany; – Fabre zu Florenz und Wicar zu Rom, sind die einzigen Männer in ganz Italien mit denen ich gern über schöne Künste rede, und von welchen ich stets etwas lerne.«¹⁵¹

Narzissus in Marmor und Bronze

Ermuntert durch den Ankauf der Sammlung Giustiniani durch das Preußische Königshaus im Jahre 1815 unternahm Bartholdy den Versuch, eine weitere hochkarätige Sammlung italienischer Gemälde nach Berlin zu vermitteln, und zwar die der Florentiner Sammlung Gerini. Nach Berlin schickte er ein Verzeichnis der Gemälde dieser Sammlung, doch wurden seine Hoffnungen enttäuscht, denn in einem Schreiben des Ministeriums vom 4. Mai 1816 wurde ihm folgendes mitgeteilt:

»Zuerst den vorgeschlagenen Ankauf der Gerinischen Gemälde-Sammlung. So interessant selbige auch nach dem eingereichten Verzeichnisse zu sayn scheint, so zweifle ich doch sehr, daß bei so vielen anderen dringenden Ausgaben, S. M. der König sich in dem jetzigen Moment entschließen möchten noch mehr Kunstwerke zu erstehen, und ich wollte daher nicht rathen der Familie Gerini irgend weitere Hoffnung zu machen.«¹⁵²

Bartholdy ließ sich jedoch nicht entmutigen, bedeutende Werke alter Kunst nach Berlin zu vermitteln oder verkaufen. Ebenso wie für seine eigene Sammlung hatte er nicht das »Mittelmäßige« im Visier, sondern allein bedeutende Werke. Den Auftakt bildete ein als griechisches Original angesehener Torso, den Bartholdy für einen günstigen Preis offerieren konnte (Abb. 51). Nachdem Minister Altenstein in dieser Angelegenheit informiert worden war, berichtete er dem Staatskanzler



51 Römisch, 2. Jh. n. Chr., Torso des Narzissus, Marmor, Höhe 43,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung

149 Staatsbibliothek zu Berlin PK SBB HsA 2 Nachlass Pereira, Briefe von Jacob Salomon Bartholdy, 4. März 1818).

150 Ebd. (1. Febr. 1823).

151 Ebd. (21. Jan. 1823, aus Florenz).

152 GStA PK, III. HA Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten, I Nr. 5477, fol. 47.



52 Rom, 18. Jh. (?), Narzissus, Bronze, Höhe 41 cm (mit Sockel). Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme um 1920

Hardenberg davon, der das Angebot am 27. Juli 1821 dem König unterbreitete:

»Der General-Consul Bartholdi zu Rom hat mir angezeigt, daß er einen Torso, etwa 2 Fuß hoch mit dem antiken Kopf von parischen Marmor und der vortrefflichsten griechischen Arbeit gekauft habe, den alle Kenner bewundern und der wohl mit keiner der alten in Berlin schon vorhandenen Sculpturen zu vergleichen sein möchte. Nach seiner Angabe wird er in Rom auf 100 Louis d'ors geschätzt, da er ihn indessen mit anderen Objekten wohlfeil erstanden, so ist er erbötig, ihn Eurer Königlichen Majestät für die Hälfte, nämlich für 50 Carolinen zu erlassen. Dem Urtheile der römischen Kunstkenner zufolge, stellte die Statue, der dieser Torso zugehört, einen Narcissus vor, ein Sujet, das bisher in der Bildhauerei des Alterthums, wenigstens in Statuen, nicht bekannt war. Der Besitz dieses antiken Kunstwerks scheint hiernach für das Museum allerdings sehr wünschenswerth, so wie der Preis billig. Da mir indessen kein zu dergleichen Ankäufen bestimmter Fonds zu Gebote steht, so erlaube ich mir, bei Eurer Königlichen Majestät allerunterthänigst darauf anzutragen: den Ankauf des Torso allergnädigst genehmigen und den Kostenbetrag desselben mit 50 Carolinen huldlichst anweisen zu wollen.«¹⁵³

Der König stimmte dem Ankauf zu.¹⁵⁴ Ein Jahr später berichtete Altenstein dem Königlichen Geheimen Kabinetts-Rath Daniel Ludwig Albrecht über die Ankunft des Torso, dem noch weitere Objekte unentgeltlich beigelegt waren:

»Des Königs Majestät haben mittelst Allerhöchsten Kabinettbefehls vom 5ten August v. J. zu genehmigen geruht, daß ein von dem diesseitigen General Consul in Rom Legationsrath Bartholdy zum Ankauf angebotener antiker Torso für das Königliche Museum zu dem Preise von 300 Thaler:Gold angekauft werde. Dieses ist geschehen und das Kunstwerk, welchem Herr Bartholdy noch mehrere interessante, dem Museum sehr willkommene Antiken, als eine kleine bronzen Figur, eine große weibliche Büste von gebranntem Thon, eine etrusische Vase und drei marmorne Tafeln mit etruschen Inschriften unentgeldlich beige packt hatte, – sind angekommen.«¹⁵⁵

Nicht der nach Berlin gelangte Marmortorso, sondern die beigelegte Kleinbronze sorgte in Berlin für beachtliche Resonanz. Aus dem von Konrad Levezow verfassten *Journal über die Vermehrungen des Antiquariums im Königlichen Museum* geht hervor, dass es sich dabei ebenfalls um eine Darstellung des Narzissus handelte (Abb. 52).¹⁵⁶ Levezow beschrieb die Statuette mit folgenden Worten: »Figur in Bronze mit angesetzten Füßen, ebenfalls einen Narzissus vorstellend und in Stellung und Charakter dem vorigen Torso ähnlich, aber kleiner. Sie soll sich früher in der Sammlung des gelehrten Römers Fulvio Orsini befunden haben, darauf in der Sammlung des Ritters Gherardo di Rossi, und römischen Alterthumskenners gekommen seyn.«¹⁵⁷

Im *Verzeichniß der größeren und kleineren antiken Figuren, Brustbilder und Köpfe von Bronze* der Berliner Sammlung von 1825 wird die Bronze an erster Stelle in der Rubrik »Ganze Figuren« erwähnt: »Narcissus (?). Stehende ganz nackte Figur mit auf dem Kopf gebeugten Armen und angewinkelten Händen; der Blick des etwas auf die Seite geneigten Kopfs sich hin zur Erde gerichtet. Der Kopf ist mit Blumen sparsam bekränzt. 14 Zoll hoch. Die Füße sind über den Knien wieder angesetzt. Vielleicht die Unterschenkel auch?«¹⁵⁸ Die damalige Wert schätzung der Bronze spiegelt sich auch im *Leitfaden für die Sammlung antiker Metall-Arbeiten* von Ernst Heinrich Toelken wider, in dem es heißt: »Narcissus, sich wohlgefällig im Wasser spiegelnd. Eine der

153 GStA PK, I. HA Rep. 74 Staatskanzleramt L VI Gen. Nr. 1, Bd. 2, fol. 134 (18. Juni 1821, Altenstein an Hardenberg). Hardenberg fühlte sich außer Stande, einen Fonds dafür zu nennen (ebd. fol. 135, 3. Juli 1821, Hardenberg an Altenstein); GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20449, fol. 53.

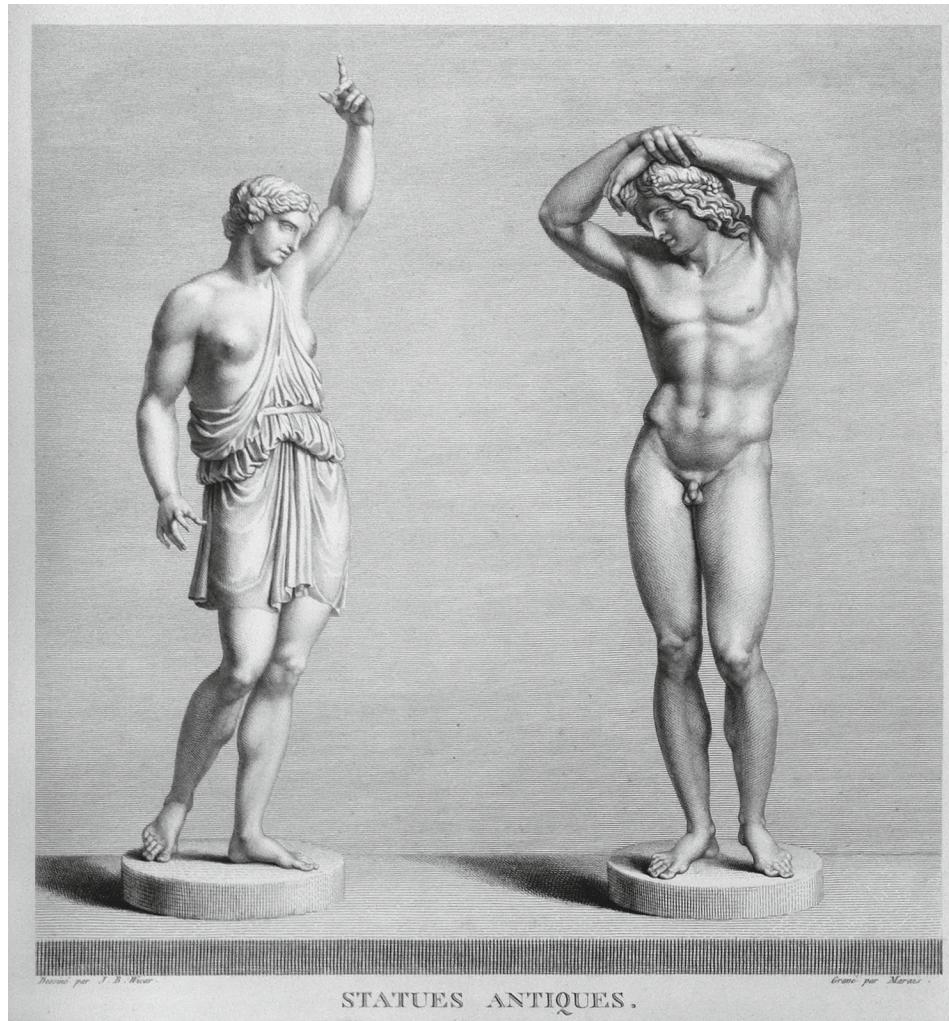
154 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20449, fol. 53a (Schreiben des Königs vom 1. Aug. 1821 an Altenstein beziehungsweise General Lieutenant Graf von Lottum, der beauftragt wurde, den Betrag von 300 Talern in Gold zu zahlen).

155 Ebd., fol. 72 (29. Juli 1822); bei dem Torso handelt es sich um Inv. Nr. Sk 225 der Antikensammlung.

156 Erworben zusammen mit sechs anderen »Antiken für S. Maj. dem Könige von dem Preuß. Generalkonsul Bartholdy in Rom« für den Preis von 300 Talern in Gold (Journal über die Vermehrungen des Antiquariums im Königlichen Museum ... seit dem Jahre 1823, fol. 3, Nr. 26, 10. März 1823, Manuskript in der Antikensammlung SMB).

157 Ebd., Nr. 26, 10. März 1823; Friederichs 1871, S. 396f., Nr. 1847.

158 »Verzeichniß der größeren und kleineren antiken Figuren, Brustbilder und Köpfe von Bronze (...) in dem Königl. Antikenkabinett. 1825, verfertigt von Konrad Levezow« (Manuskript in der Antikensammlung SMB).



53 Marais, »Statues Antiques« (nach einer Zeichnung von Jean Baptiste Wicar), Kupferstich, gesamt: 26,5 × 24,2 cm
(aus Wicar 1789–1805)

schönsten antiken Bronzen.«¹⁵⁹ Auch im Berlin-Führer von Schasler wurde die Statuette erwähnt.¹⁶⁰ Die primitive Herstellungsart, ein aus mehreren Teilen zusammengesetzter Vollguss, hatte sicherlich wesentlichen Anteil daran, dass man die Kleinbronze als antikes Werk ansah. Jahrzehnte später erkannte man, dass es sich um ein neuzeitliches Werk handelt, sodass die Bronze 1886 an die neugegründete Skulpturensammlung abgegeben wurde.

Die Wertschätzung dieser Statuette im klassischen Berlin hatte mehrere Ursachen. In dem charakteristischen Motiv der über dem Kopf gehaltenen Arme und dem Sentiment erinnerte sie an die damals berühmte antike Marmorfigur des *Hermaphrodit Mazarin* im Louvre, den sogenannten *Génie du Repos éternel*.¹⁶¹ Neben der künstlerischen Gestaltung und der angeblichen Provenienz wurde die Bronze von Bartholdy sicherlich auch deshalb geschätzt, da sich ein weiteres Exemplar in den Uffizien befand. In dem mehrbändigen Galeriewerk über die Florentiner Sammlungen von Jean-Baptiste Wicar war diese Statuette sogar mit Abbildung publiziert worden (Abb. 53).¹⁶² Allerdings lässt sich die Florentiner Bronze erst relativ spät, 1784, zum ersten Mal nachweisen. Auch sie wurde als antik angesehen, jedoch als Bacchus identifiziert.¹⁶³

Im Unterschied zur heute im Bargello aufbewahrten Florentiner Bronze sind bei dem Berliner Exemplar die Beine grob und unkorrekt ergänzt worden, sodass die Proportionen nicht stimmig sind. Verunklärt ist auch das Standmotiv, denn ursprünglich war eine Unterscheidung von Spiel- und Standbein vorgesehen, wie das Florentiner Exem-

¹⁵⁹ Ernst Heinrich Toecken, Leitfaden für die Sammlung antiker Metall-Arbeiten, Berlin 1850, S. 23, Nr. 143.

¹⁶⁰ Schasler 1859, S. 59: »Narcissus, sich im Wasser spiegelnd.«

¹⁶¹ Les Antiques du Louvre. Un histoire du goût d'Henri IV à Napoléon I^r (Hg. Jean-Luc Martinez), Paris 2004, S. 56, Abb. 54.

¹⁶² »(...) Le Dieu a les bras et mains repliés sur la tête, attitude consacrée à exprimer le repos et le sommeil. Un peu de sécheresse et de dureté dans le travail, est avantageusement compensé par l'élegance des formes et la justesse des proportions.« (Wicar 1789–1805, Bd. 2, ohne Paginierung, Taf. 67); Wicar hatte die Bronze auch in verschiedenen Ansichten gezeichnet (Maria Teresa Caracciolo/Rossana Lanfitti Baldi, Museo dell'Umbria di Belle Arti di Perugia. Disegni di Jean-Baptiste Wicar, Perugia 2003, Bd. 2, S. 21).

¹⁶³ Dies geht sowohl aus dem Text von Wicar (Wicar 1789–1805, Bd. 2, ohne Paginierung) als auch aus einer Beischrift auf einer 1784 entstandenen Zeichnung von Francesco Marchisio hervor (Cristina Zaccagnino, Il catalogo de' bronzi e degli altri metalli antichi di Luigi Lanzi. Dal collezionismo mediceo al museo pubblico lorensse, Neapel 2010, Taf. I, fol. 46).



54 Römisch, 2. Jh. n. Chr., Vorderseite eines Sarkophages mit Graziengruppe und Darstellungen des Narzissus, Marmor, 78 × 179 cm.
Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Potsdam, Bildergalerie

plar erkennen lässt.¹⁶⁴ In ihrer Herstellungsart entsprechen sich die Florentiner und die Berliner Bronze. Deutlich erkennbar sind die Ansetzstellen an den Armen. Bei der Berliner Figur gibt es auch Anfügungen an den Handgelenken. Die Zusammenfügung der Arme ist jedoch missglückt, da sie nicht direkt auf dem Kopf aufliegen, sondern ein grob abgearbeiteter Teil des Kopfes sichtbar bleibt. Wahrscheinlich erklärt sich die primitive Herstellungsart dadurch, dass diese Bronzen als Antikenfälschungen entstanden. Es ist nicht auszuschließen, dass der aus dem Besitz von Bartholdy stammende Marmortorso als Vorbild für diese ›Rekonstruktion‹ in Bronze diente.¹⁶⁵ Bode betrachtete die Statuetten optimistisch als um 1480 in Padua entstandene Werke, doch gibt es für eine solche Datierung beziehungsweise Lokalisierung keine Anhaltspunkte. Wahrscheinlich entstanden sie erst Jahrhunderte später, vermutlich im römischen Ambiente des 18. Jahrhunderts, als es bei Sammlern ein großes Interesse an Werken *all'antica* gab.¹⁶⁶

In Berlin schätzte man die von Bartholdy erworbene Kleinbronze außerdem auch deshalb, weil sie motivisch engstens mit einem bedeutenden Kunstwerk in den preußischen Sammlungen in Zusammenhang steht, und zwar mit Darstellungen auf einem antiken Sarkophag, der aus dem Columbarium der Livia Augusta stammen soll und von Friedrich dem Großen 1742 aus der Sammlung des Kardinals Melchior de Polignac erworben wurde (Abb. 54). Dieses Werk, von dem lediglich die Vorderseite nach Berlin gelangte, zeigt in der Mitte die drei Grazien, während als Eckfigur jeweils in spiegelbildlicher Ausrichtung Jünglingsfiguren dargestellt sind, die den Kleinbronzen in Florenz beziehungsweise Berlin kompositorisch sehr ähnlich.¹⁶⁷ Relativ hoch ist es in der

Bildergalerie in Potsdam als Supraporte über dem Eingang an der westlichen Schmalseite angebracht. Zwar war auch dieses Werk für das Königliche Museum ein Wunschoberkt ersten Ranges, doch verblieb es an seinem Standort, da es zur ursprünglichen architektonischen Ausstattung gehörte und man es nicht aus dem Ensemble herauslösen wollte. Mit der Kleinbronze von Bartholdy war nun auch eine dreidimensionale Darstellung dieser anmutigen Gestalten nach Berlin gelangt.

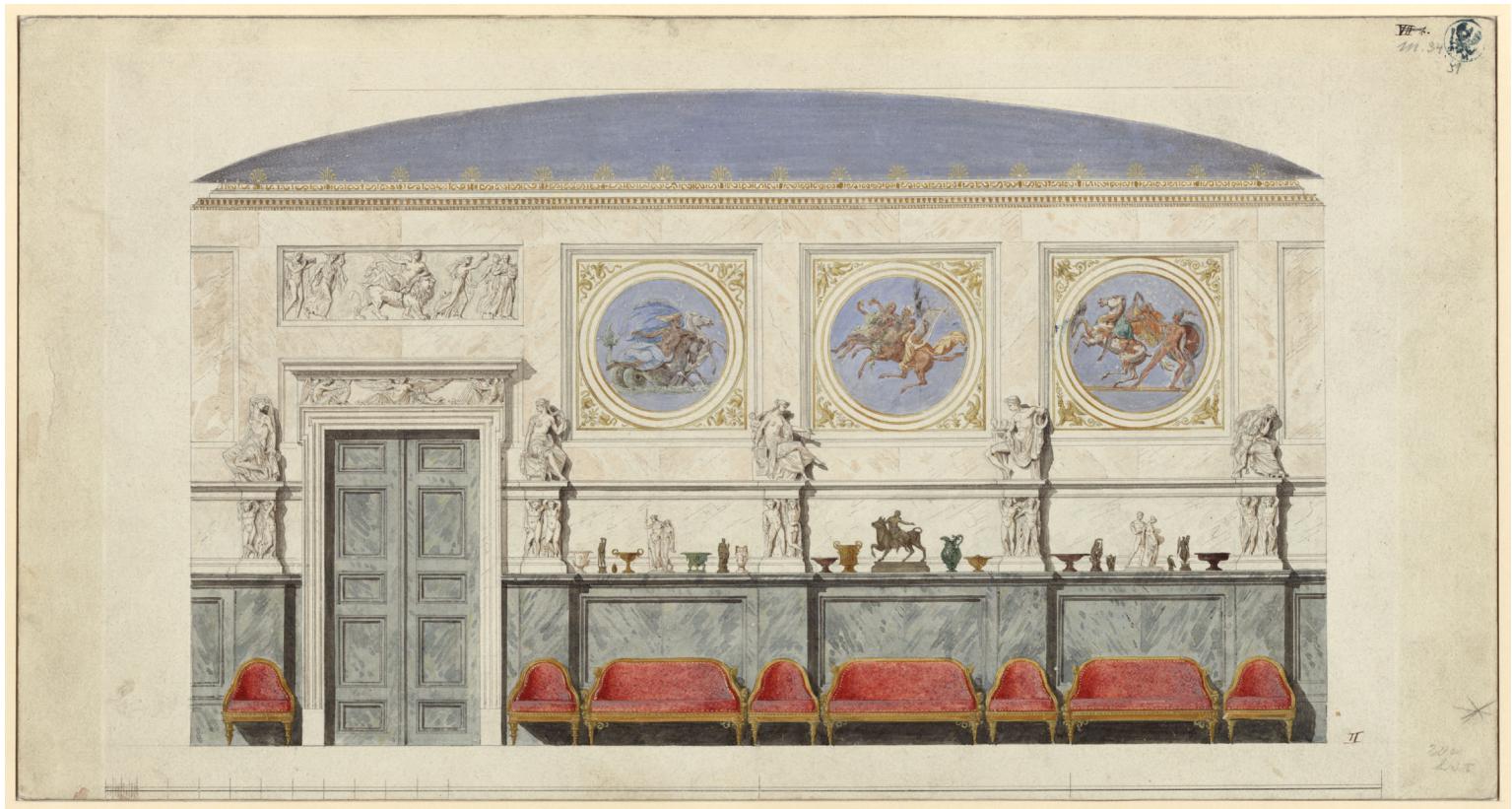
Auf die Betrachter des 19. Jahrhunderts muss die Gestalt des Jünglings mit den über dem Kopf gehaltenen Armen eine besondere Anziehung ausgeübt haben. Die für die Berliner Sammlung erworbene

¹⁶⁴ Allerdings wurden die Ergänzungen sehr wahrscheinlich gleichzeitig wie der übrige Teil gegossen, denn sie sind in ihrer stark bleihaltigen Legierung einander sehr ähnlich, wie sich bei einer Materialanalyse am 20. Aug. 2021 herausstellte. Joachim Kreutner sei für diese Untersuchung gedankt. Oberhalb des Bronzesockels befindet sich eine Kupferplatte, auf der die Figur montiert ist.

¹⁶⁵ Eine ehemals in der Sammlung Charles Robinson in London aufbewahrte Marmorstatuette, die als Stütze einen Baumstamm besitzt, entspricht in ihrer Gestaltung den Kleinbronzen, was auf einen unmittelbaren Zusammenhang deutet (Zanker 1966, S. 159f., Abb. 8: als »kaiserzeitlich«; Aukt. Kat. Christie's, Important European Sculpture, London 8. Dez. 1987, Nr. 130: »A late 18th/early 19th century marble figure of a youth, probably a restored Antiquity«).

¹⁶⁶ Bode 1930b, S. 23, Nr. 104, Taf. 12. Bodes Bestimmung wurde gefolgt: Hans Robert Weihrauch, Europäische Bronzestatuetten. 15.–18. Jahrhundert, Braunschweig 1967, S. 26, Abb. 20; Zanker 1966, S. 160f.; Herbert Keutner, Il disegno di un Narciso di Benvenuto Cellini, in: Antichità viva, 24, 1985, S. 49.

¹⁶⁷ Kat. Potsdam 2013, S. 90f.; s. auch Astrid Dostert, Die Antikensammlung des Kardinals Melchior de Polignac, Berlin 2009 (Diss. FU Berlin), S. 563ff., Nr. 159.



55 Albert Dietrich Schadow (?), Entwurf zur Nordostwand des Teesalons im Berliner Stadtschloss (nach Karl Friedrich Schinkel), 1824, Aquarell, Gouache, Feder in Grau, über Vorzeichnung mit Graphitstift und Zirkel, 21,4×45,7 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

Kleinbronze wurde nicht nur von den Altertumskennern in Berlin und Florenz geschätzt, sondern auch künstlerisch vielfältig rezipiert. Vor allem für Schinkel verkörperte das vermeintlich antike Werk den Prototyp für etliche Darstellungen von Jünglingen, denn er griff mehrfach auf die einprägsame Gestalt zurück. Dies geschah schon bald nach der Ankunft der Bronze in Berlin in einem 1824 entstandenen Entwurf für die Nordostwand des Teesalons im Berliner Schloss, der nach den Vorstellungen Schinkel von einem seiner Mitarbeiter für den Kronprinzen ausgeführt wurde (Abb. 55).¹⁶⁸ In der Gesamtkonzeption und in Details ließ sich Schinkel von Michelangelos Gewölbefresken in der Sixtinischen Kapelle inspirieren. Während dort Kindergestalten paarweise als Sockelfiguren für die *ignudi* dienen, bevorzugte Schinkel Jünglingsfiguren, und zwar Variationen des Narzissus in entsprechender Funktion für die darüber vorgesehenen Skulpturen mythologischer Thematik von Friedrich Tieck. Bei der plastischen Umsetzung der Sockelfiguren folgte Tieck jedoch nicht dem Entwurf Schinkels, sondern er bevorzugte – offenbar in Anlehnung an Michelangelo – Kinderfiguren.¹⁶⁹

Schinkel variierte den Prototyp auch mit überkreuzten Beinen. Dieses einprägsame Motiv übernahm er beim *Todesjüngling* am Grabmal der Fürstin von der Osten-Sacken auf dem Friedhof der Dreifaltigkeitskirche in Berlin, bei einem Entwurf für ein Grabmal und bei kleinformatigen Darstellungen in vergoldeter Bronze, die an einem Kandelaber, den er für das Palais des Prinzen Wilhelm geschaffen hatte (Schinkel-Pavillon), sowie als Trägerfiguren für Aufsätze in Form von Schalen beziehungsweise Körben Verwendung fanden (Abb. 56). Darüber hinaus wurde das Modell auch von der Königlichen Eisengießerei repro-

duziert. Überliefert ist die Komposition auch in Zinkguss als geflügelter Genius, der wohl ebenfalls auf ein Modell von Schinkel zurückgeht.¹⁷⁰

»Benvenuto Cellini«

In einer Epoche, in der Goethes deutsche Übersetzung der Autobiographie des florentinischen Goldschmieds und Bildhauers Benvenuto Cellini, das *Leben des Benvenuto Cellini*, veröffentlicht wurde und Hector Berlioz sich in einer Oper dieser Künstlerspersönlichkeit widmete, fühlte sich auch Bartholdy diesem Künstler eng verbunden. So berichtete er am 25. Februar 1819 Altenstein von der günstigen Erwerbung von Cellinis »Tractat dell'oreficeria« und teilte dem preußischen Minister zugleich mit, dass er Gegenstände dieser Art sammle, um sie

168 Kat. Berlin 2012, S. 208f., Nr. 153; als »Albert Dietrich Schadow (?)« nach Schinkel; vgl. auch Börsch-Supan 2011, S. 427ff.

169 In der Gipsformerei der Staatlichen Museen befinden sich Abgüsse von zwei Modellen nach Tieck (Maaz 1995, S. 349, Nr. 148).

170 Lena Rebecca Rehberger, Die Grabmalkunst von Karl Friedrich Schinkel, Berlin/München 2017, S. 92f., Abb. 96; Hans Ottomeyer/Peter Pröschel, Vergoldete Bronzen. Die Bronzearbeiten des Spätbarock und Klassizismus, München 1986, Bd. 1, S. 410; Kat. Kaiserlicher Kunstbesitz. Aus dem Holländischen Exil Haus Doorn (Ausst. Staatl. Schlösser und Gärten im Schloss Charlottenburg), Berlin 1991, S. 186f.; Kat. Berlin 2008, S. 223, Abb. 33; Knut Brehm, Stiftung Stadtmuseum Berlin. Katalog der Bildwerke 1780–1920, Köln 2003, S. 328, Nr. 567: Zinkguss, galvanisch vergoldet, von F. Vollgodt und G. Hossauer, 1842).



56 Karl Friedrich Schinkel (Entwurf), Jünglingsfigur als Träger einer Schale aus Malachit (Steinschleiffabrik Peterhof), um 1825/30, Bronze, vergoldet, Höhe 32,5 cm. Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg



57 Niederlande, Ende 16. Jh., Tiberius auf der Nero *tazza*, Silber, Höhe 41,9 cm. Privatbesitz, Leihgabe im Metropolitan Museum of Art, New York

»Sr. Maj[estät] unserem Könige mit der Zeit und wenn das Glück mich begünstigt, zu Füßen legen zu können.¹⁷¹ Cellinis Erstausgabe gelangte dann aber doch nicht an den König, sondern an Altenstein, ebenfalls ein leidenschaftlicher Sammler, der sich dafür bei Bartholdy mit folgenden Worten bedankte: »Auch den Benvenuto Cellini habe ich arthig erhalten und danke Ihnen dafür herzlichst. Er ist eine wahre Seltenheit (...).« Weiterhin heißt es: »Sie werden mich durch gefällige Uebersendung kleiner Sammlungen sehr verpflichten und ich stehe Ihnen zu allen Gegendiensten bereit.¹⁷²

In Anbetracht des Interesses an Cellini und seinen Werken fügte es sich, dass Bartholdy nur kurze Zeit später »zwölf silberne Schüsseln« entdeckte, die als Werke Cellini galten, und dies umgehend dem Kultusministerium mitteilte (Abb. 57). In seinem Schreiben vom 28. Juli 1821 heißt es dazu:

»Es existieren zu Rom zwölf silberne Schüsseln mit den Brustbildern der zwölf Caesaren – bewiesene Arbeiten von Benvenuto Cellini; sie waren lange verborgen, werden aber jetzt wahrscheinlich verkauft werden, da sie zum Nachlasse einer Frau gehören, die diesen sieben Klöstern gemeinschaftlich hinterlassen hat. – Befehlen Ew. Excellenz etwa, daß ich diese Kunst-Gegenstände reflektieren soll?¹⁷³

Bartholdys Anerbieten wurde in Berlin zur Kenntnis genommen, und man bat Aloys Hirt um eine gutachterliche Stellungnahme. In dem Schreiben von Altenstein heißt es folgendermaßen:

»Sie erhalten anliegend einen Auszug aus einem Schreiben des Königl. General Consuls, Bartholdy (...) mit dem Ersuchen, dem Ministerium anzuzeigen ob Ihnen von den erwähnten Arbeiten des Benvenuto Cellini etwas bekannt ist, ob etwa Bedenken gegen deren Aechtheit vorhanden sein müßten, und, wenn ihr ächter Ursprung wahrscheinlich, oder nicht zu bezweifeln ist, welcher Preis dafür zugeben werden kann?¹⁷⁴

Schon wenige Tage später äußerte sich Hirt dezidiert zu der Offerte. Seine Worte offenbaren ein ganz anderes Verhältnis zu Cellini als das seiner Zeitgenossen, denn es heißt dort:

»In Rückschrift der Anfrage, womit ein hohes Ministerium mich beeindruckt: ob auf den Ankauf von zwölf silbernen Schüsseln mit den Brustbildern der zwölf Kaiser von B. Cellini reflectirt werden sollte – bin ich der Meinung: daß man auf den Ankauf solcher Curiosa nicht eingehen. Denn ehrlich, obwohl ich glaube, daß H. Bartholdy hinreichende Kenntniß

171 GStA PK, VI. HA Familienarchive und Nachlässe, NI Altenstein B, Nr. 2, fol. 1.

172 Ebd., fol. 3 (20. Juli 1819).

173 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve Sekt. 15 Abt. I Nr. 3 Bd. 3, fol. 21 (Auszug/Abschrift); am selben Tag berichtete Bartholdy auch seiner Cousine Henriette Pereira, dass die »zwölf silbernen Schüsseln (...) wieder zum Vorschein gekommen« waren und er neugierig war, sie zu sehen (Staatsbibliothek zu Berlin PK SBB HsA Nachlass Pereira, Briefe von Jacob Salomon Bartholdy, 28. Juli 1821, aus Rom).

174 Ebd., fol. 22 (8. Okt. 1821, Altenstein).

hat, um die Ächtheit solcher Goldschmied – Waren von dem genannten Meister darbürgen zu können (...); so ist doch der Gegenstand selbst zu unbedeutend; besonders da man mit Sicherheit annehmen kann, daß die wenigsten dieser Kaiser nach wahren Bildnissen derselben gemacht sind. Zweyten weiß ich nicht: was irgend für ein Interesse aus solchem Geschirr hervorgehen sollte: nicht für den Geschmack, denn dieser fehlt dem Cellini und seinen Zeitgenossen durchaus; nicht aus der Technik für die Gold und Silberschmiede, denn all dies dergestalt man ietzt besser; nicht für die Kunstgeschichte, denn wer kennt den Michelangelo-schen Stil jenes Zeitalters in solchen Arbeiten nicht? – Und viertens kosten solche Dinge sehr viel schon des Materials wegen; – und hat man Geld zum Verschwenden auf Kunstwerke, so giebt es davon so viel und so viel wichtigere Gegenstände, daß ich dagegen das Geld für Schüsseln von Cellini als weggeworfen betrachten würde. Kurz ich finde keine Seite, von welcher eine solche Acquisition dem Ihren Ministerio zu empfehlen seyn möchte. Berlin den 13 Oct. 1821.«¹⁷⁵

Hirts Stellungnahme war unmissverständlich. Offenbar ließen sich diese Werke nicht mit den künstlerischen Vorstellungen des Gelehrten vereinbaren, die vor allem durch die Malerei des Quattrocento, Schöpfungen Raffaels und die Kunst der Antike geprägt waren. Mit wenigen Worten wurde Bartholdy daraufhin informiert, dass ein Ankauf nicht in Frage käme. Altenstein bedauerte die negative Entscheidung und begründete sie damit, dass bei »der Einrichtung des hiesigen Museums so viele, dem gemeinnützigen Zweck desselben entsprechende, und mit demselben nothwendige Gegenstände ausgestellt werden müssen.«¹⁷⁶

Damit war die Angelegenheit noch nicht abgeschlossen, denn überraschenderweise erlangten die »Becken« drei Monate später erneut Aktualität, da in der Zwischenzeit auch der Geheime Staatsrath Barthold Georg Niebuhr, der Amtsnachfolger Wilhelm von Humboldts in Rom, von deren Verkäuflichkeit erfahren hatte (Abb. 58). Er wiederum äußerte sich enthusiastisch über diese Werke:

»Eben so sind mir zwölf silberne Becken, mit getriebener Arbeit und Statuen, von *Benvenuto Cellini*, unter der Hand angeboten. In der Mitte einer jeden ist ein kleines Gestell, und für dieses die Statue eines der zwölf ersten Kaiser: die Basreliefs der innen Fläche stellen Triumphe u. dergl. in der Art der beyden Colonnen dar. Die Arbeit ist ganz vortrefflich, ja erstaunenswerth, und vielleicht das was am meisten der Bedeutung von Benvenutos Kunst entspricht. Sie stammen aus der Erbschaft des nicht so reichen Giorgi; ich kenne sie längst: die jetzt auch verstorbe-ne Tochter desselben hielt sie verborgen, aus Furcht daß die päpstliche Regierung sie ohne Bezahlung nehmen möchte. Ein Freund vermittelte daß mir das im Vertrauen gezeigt wurde. Der Silberwerth eines jeden soll 200 Unzen seyn: es wäre möglich daß man sie sämtlich, eben aus Furcht vor einem Machtspruch der Regierung, für 8 bis 9.000 Piaster überließe.«¹⁷⁷

Überraschender als das plötzliche Engagement eines zweiten römischen Diplomaten ist die Tatsache, dass sich auch Bartholdy noch einmal, diesmal allerdings keineswegs positiv, in dieser Angelegenheit äußerte. Wahrscheinlich hatte er von den Aktivitäten seines Kollegen, zu dem er kein gutes Verhältnis hatte, erfahren. Aus den Äußerungen von Niebuhr geht hervor, dass sich die »Becken« zuvor in Besitz von Andrea Giorgi befanden, einem Kunsthändler und Sammler in der Via del Ba-



58 Louise Seidler, Barthold Georg Niebuhr, 1831, Kreide, 48,5 × 42,1 cm, Klassik Stiftung Weimar, Museen

buino, der auch eine Ausgrabung im alten etruskischen Veji leitete.¹⁷⁸ In der Zwischenzeit hatte Bartholdy endlich auch die Gelegenheit, die »Becken« zu studieren. Am 22. Februar 1822 äußerte er sich in einem Schreiben an das Ministerium mit klaren Worten zu diesen Werken:

»Auf die Schüsseln von Benvenuto Cellini würde ich auch ohne die aller-höchste Weisung darüber, nachdem ich sie genau unthersucht, nicht weiter reflectirt haben. Sie sind bestimmt nicht von diesem Künstler, son-dern aus einer späteren Zeit.«¹⁷⁹

Vielleicht hatte außer der Autopsie auch eine Passage in Goethes Über-setzung der Autobiographie von Cellini zur Revision von Bartholdys Urteil beigetragen, denn im Anhang listete Goethe auch die hinterlas-senen Werke des Florentiner Künstlers auf und bemerkte bei den Gold-

175 Ebd., fol. 50 (13. Okt. 1821, Hirt).

176 Ebd., fol. 51 (6. Nov. 1821, Altenstein, Entwurf).

177 Ebd., fol. 84 (9. Feb. 1822, Niebuhr an Vicolorius). Hervorhebung im Original.

178 Zu Giorgi: Antonio Nibby, *Viaggio antiquario ne' contorni di Roma*, Rom 1819, S. 57; Urlachs 1867, S. 15f., 91; Baumeister/Glaser/Putz 2017, S. CXL, 633: Giorgi, Andrea: »Kunst-händler, Unternehmer und Finanzier, Ausgräber von Veii.«

179 Ebd., fol. 89 (Extract/Abschrift). Auch gegenüber seiner Cousine Henriette von Pereira äußerte sich Bartholdy dementsprechend: »(...) Benvenuto Cellini (mit den 12 Caesaren) die immer noch zum Verkaufe stehen, – sind positiv aus viel späterer Zeit und von einem mittel-mäßigen Künstler. « (Staatsbibliothek zu Berlin PK SBB Hs A 2 Nachlass Pereira, Briefe von Jacob Salomon Bartholdy, 14. März 1822).

schmiedearbeiten kenntnisreich: »Übrigens war sein [Cellinis] Ruf so groß, daß ein jedes Kunststück dieser Art ihm von den Aufsehern der Kloster- und Familienschätze gewöhnlich zugeschrieben wurde.«¹⁸⁰ In Berlin ließ man sich von den Äußerungen Bartholdys jedoch nicht beeindrucken, denn Altenstein informierte den König über das Angebot der »Becken«.¹⁸¹ Nachdem deren Ankauf nur wenige Monate zuvor abgelehnt worden war, reagierte der König nun positiv auf die Offerte mit den »merkwürdigen Kunstwerken« und genehmigte einen Ankauf unter der Bedingung, dass der »Kosten-Betrag aus den Fonds« des Kultusministeriums »erfolgen könne«. Offenbar waren dort die finanziellen Mittel nicht vorhanden, denn eine Erwerbung kam nicht zu Stande.¹⁸²

Obwohl Ort und Zeitpunkt ihrer Entstehung rätselhaft sind, zählen die »Becken« heutzutage zu den Hauptwerken manieristischer Goldschmiedekunst. Zuerst lassen sie sich 1603 in einem Inventar des Kardinals Pietro Aldobrandini nachweisen. Noch 1769 sind sie im Besitz eines Zweiges der Borghese Familie nachweisbar, doch danach verlieren sich ihre Spuren. Erst 1826 sind sie wieder in London nachweisbar und wurden dort auf Auktionen 1834 als Originale von Cellini versteigert. 1861 wurden die Becken erneut in London versteigert und das Ensemble aufgelöst, sodass die einzelnen Werke heutzutage an unterschiedlichen Orten aufbewahrt werden. Wohl erst damals wurden sie vergoldet. Im Rahmen eines Forschungsprojekts brachte man die erhaltenen Teile 2014 wieder zusammen und zeigte sie erst kürzlich auf Ausstellungen in New York beziehungsweise Waddesdon Manor.¹⁸³ Der Schöpfer dieser Werke ist unbekannt, wahrscheinlich entstanden die »Becken« in den Niederlanden im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts.

In der Mitte der Becken befindet sich als Statuette jeweils die Darstellung eines der ersten römischen Imperatoren, während die Innenseiten der Schalen mit vier Szenen aus deren Leben geschmückt sind, so wie sie von Suetonius überliefert werden. Ursprünglich hatte das Ensemble keine praktische Funktion, sondern diente zur Demonstration von Reichtum und Kunstgeschmack ihrer Besitzer. Die Bemerkungen von Bartholdy beziehungsweise Niebuhr schließen eine bislang bestehende Lücke in der Provenienz dieser bedeutenden Goldschmiedearbeiten. Auch wenn der Ankauf für Berlin nicht zustande kam, zeigt sich an diesem Beispiel, wie sehr sich preußische Diplomaten bei der Beschaffung von Kunstwerken für die Königlichen Museen engagierten.

Bartholdys hohe Wertschätzung Cellinis wird aber auch in einer ganz anderen Angelegenheit deutlich. Nach seiner Idee entstand nämlich 1823 ein Hochzeitsalbum für den preußischen Kronprinzen Friedrich Wilhelm (IV.) und Elisabeth von Bayern, für das in Florenz und Rom lebende preußische Künstler Zeichnungen lieferten. Den Einband schmückten angeblich von Cellini stammende Reliefs. In der Preußischen Staatszeitung konnte man am 18. Dezember 1823 dazu lesen: »Die Größe des Ganzen ist durch zwei höchst künstlich gearbeitete Silberplatten von Benvenuto Cellini angegeben, die Herr General-Konsul Bartholdy zu diesem Zweck geschenkt hat und zu beiden Seiten als Deckel dienen.«¹⁸⁴ Während die Zeichnungen, die 1824 in der Berliner Akademie-Ausstellung gezeigt wurden, erhalten sind, gingen die Silberreliefs leider verloren.¹⁸⁵ Aus heutiger Sicht sind keine Werke Cellinis aus Silber bekannt, die in einer solchen Funktion gedient haben könnten.¹⁸⁶ Bartholdys Idee, das Hochzeitsalbum mit Werken von »Cellini« zu veredeln, zeugt jedenfalls von seinem extravaganten Kunstgeschmack und ist nicht zuletzt auch ein beredtes Zeugnis seiner Geschenkdiplomatie.

»Eine Zierde für die Hauptstadt«

Schon bald nach der Offerte der »Becken« engagierte sich Bartholdy für keineswegs weniger attraktive Objekte – eine Sammlung von Zeichnungen und eine Skulptur in Marmor –, Werke, die die Königlichen Sammlungen sich nicht entgehen lassen sollten. Sie stammten aus dem Besitz des französischen Historienmalers und Porträtierten Jean-Baptiste-Joseph Wicar. In Bartholdys Schreiben vom 25. April 1822 an den Staatsminister von Altenstein heißt es:

»Bei Gelegenheit Ew. Excellenz gnädigen Anfrage wegen des Mus. Mos-sard, erdränge ich mich, – die Idee einzuwerfen – weshalb unser aller-höchster Hof, falls man Handzeichnungen zu haben wünscht (unstreitig eine der wichtigsten und lehrreichsten Zweige, zur Kunst Kenntniß und Bildung von Künstlern) – nicht auf die Wicarsche Sammlung reflectirt, welche wohl die schönste ist die nach dem Cabinet du Roi de France existiert; – ein Schatz den ein Mann wie Wicar, und unter Revolutionen in Italien, und als Commissaire der französ. Republik, zur Zeit der Weg-führung der Kunstwerke zusammen zu bringen im Stande war.« Weiterhin heißt es: »Ich glaube nicht daß Wicar den ich sehr wohl kenne, eine zu überspannte Forderung machen würde; – so viel ist immer gewiß, daß sein Cabinet jedes andere zu Acquirirende verdunkelt, und eine Zierde der Hauptstadt werden muß die es an sich kauft.«

Außer der bedeutenden Zeichnungssammlung erwähnte er auch ein Werk Michelangelos, denn im Schreiben von Bartholdy heißt es dazu:

¹⁸⁰ Leben des Benvenuto Cellini, florentinischen Goldschmieds und Bildhauers, von ihm selbst geschrieben. Übersetzt und mit einem Anhange herausgegeben von Goethe (Hg. Siegfried Seidel), Berlin 1979, S. 540.

¹⁸¹ GStA PK, I. HA Rep. 74 Staatskanzleramt, L VI Gen. Nr. 1 Bd. 2, fol. 159, 160 (18. März 1822).

¹⁸² Ebd., fol. 161 (3. April 1823, Hardenberg an Altenstein, Entwurf).

¹⁸³ The Silver Caesars: a Renaissance mystery (Tagungsband zur Ausst. im Metropolitan Museum und in Waddesdon Manor, Buckinghamshire 2017/18), Hg. Julia Siemon, New York 2017.

¹⁸⁴ Preußische Staatszeitung vom 18. Dez. 1823; Spenerische Zeitung vom 20. Dez. 1823; Vossische Zeitung vom 18. Dez. 1823 (zitiert in: Friedrich Christoph Förster, Vollständige Beschreibung aller Feste und Huldigungen welche in den Königreichen Preußen und Baiern zur Höchsten Vermählungsfeier des Durchlauchtesten Kronprinzen Friedrich Wilhelm von Preußen und der Durchlauchtesten Prinzessin Elisa Ludovika von Baiern statt gefunden haben, Berlin 1824, S. 167 und Kat. Deutsche Künstler in Italien. Zeichnungen aus dem Jahre 1823, Potsdam-Sanssouci 1976, S. 3).

¹⁸⁵ Gert Bartoscheck, Das Vermählungsalbum von 1823. Zeichnungen deutscher Künstler in Italien für das preußische Kronprinzenpaar, Potsdam 2008 (Neued. der Ausgabe 1976).

¹⁸⁶ Möglicherweise schmückten den Einband Kompositionen aus einer berühmten Reliefserie des Guglielmo della Porta mit Darstellungen aus Ovids *Metamorphosen*. Sowohl im 16. Jahrhundert als auch noch in späterer Zeit waren sie sehr geschätzt und wurden in Bronze, aber auch in anderen Materialien reproduziert; im 19. und frühen 20. Jahrhundert galten sie als Originale von Cellini. Antonio Gentili fertigte nach Modellen des Guglielmo della Porta Reproduktionen aus Goldblech, von denen sich sechs in der Skulpturensammlung befinden (s. S. 252). Reproduktionen von zwei Reliefs dieser Serie in Silber (Plon 1883, S. 278, Taf. XXXVI), die die manieristischen Vorbilder leicht variieren, bilden den zentralen Bestandteil eines in kostbaren Materialien gearbeiteten Aufsatzes aus dem Klassizismus, der in den vatikanischen Museen aufbewahrt wird (Inv. 65504, 65505, s. Website der Vatikanischen Museen).



59 Michelangelo Buonarroti, Tondo Taddei, 1504/05, Marmor, Durchmesser 109 cm.
London, Royal Academy of Arts

»Wicar bietet auch das berühmte Mich. Angelosche Basrelief eine heil. Familie (Abb. 59) zum Verkaufe, – schöner als die Pietà, in diesem Genre, (das einzige bisher sehr bekannte Basrelief desselben Meisters, im großen Hospitale zu Genua). – Er verlangt dafür 4.000 Piaster und würde es auch für weniger abgeben. – Wenn man eine Canovasche Statue, mit 3–4.000 Piastern bezahlt, – wie kann man bey solchem Werke Anstand nehmen?«¹⁸⁷

Das Angebot der Zeichnungen wurde in Berlin nicht weiter erörtert, da man keine genaueren Vorstellungen hatte, doch brachte man dem »Basrelief« von Michelangelo das zu erwartende Interesse entgegen. Wiederum wurde Aloys Hirt als Gutachter herangezogen, der deutlich machte, daß er nicht wisse, »welche Bewandtnis es mit den zwey vorgeblichen Reliefs von Michelangelo haben mag«, denn er kenne »weder das eine, noch das andere«, obwohl ihm »das große Retabel in Siena [korrigiert von anderer Hand in Genua] sehr gut bekannt« war. Hirt vermutete, dass man vielleicht fälschlich »die Arbeit des M. A. Montorsoli [der in Genua tätig war] für ein Werk von M. A. Buonarroti der Ähnlichkeit des Styles u. des Namens wegen, so wie es häufig zu geschehen pflegt«, ansah. Ohne große Umschweife machte er daher deutlich, wie er zu einer solchen Erwerbung stand: »Aber dem sey, wie ihn wollen, so halte ich dafür, daß wenig Rücksicht auf ein solches Anerbieten zu nehmen sey. Ich gestehe, daß ich kein großer Freund der florentinischen Sculpturen aus der Schule des Michelangelo bin, und nie zu Ankäufen dieser Art ratthen würde. Dies ist meine Ansicht, welche ich Ser. Excellenz dem Herrn Minister v. Altenstein mitzutheilen angele- genst bitte.«¹⁸⁸

Aus einer Aktennotiz von Staatsrat Wilhelm Uhden, einem Mann mit langjähriger Italien-Erfahrung, der als Vorgänger Wilhelm von

Humboldts als preußischer Gesandter in Rom von 1790 bis 1802 tätig war (seine Ehefrau, eine Römerin namens Anna Maria Magnani, war jahrelang die Geliebte von Thorvaldsen) und sich mit dem Erwerbungs-vorschlag auseinanderzusetzen hatte, geht allerdings hervor, dass das angebotene Relief in Berlin auch völlig anders beurteilt wurde, denn es heißt dazu:

»(...) Inzwischen ist Herr Hofbildhauer Rauch anderer Meynung; er kennt das Kunstwerk genau, geruht dessen Werth sehr, und erwartet mit anderen Kunstgegenständen einen Gypsabguss desselben, der schon von Rom abgegangen ist, und im Herbst d. J. hier eintreffen wird. Nach seiner Beschreibung ist das Relief, das der französische Mahler Vicar besitzt, länglich-viereckts mit Figuren der heiligen Familie vorstellend die meist noch nicht vollendet sind.« Weiterhin heißt es: »Herr Rauch hält es für ein Werk Michel-Angelo's und die Acquisition für das Königliche Museum sehr wünschenswerth, den Preis von 4.000 Scudi billig.«¹⁸⁹

Rauchs Votum konnte Uhden allerdings nicht zufriedenstellen, denn er war der Meinung, »daß gegen die Behauptung, dieses Relief sey ein Werk jenes berühmten florentinischen Meisters noch Zweifel erhoben werden könnten.« Uhden hatte nämlich die Vita Michelangelos von Vasari studiert und kam aufgrund der Beschreibung Rauchs, die wahrscheinlich auf einem Missverständnis beruhte, zu dem Schluss, dass dieses Relief keines der von Vasari erwähnten Werke sein könne. Ge-nährt wurde die irrite Ferndiagnose des preußischen Beamten wohl auch dadurch, dass Rauch das von Bartholdy erwähnte Relief in Genua als »ein sehr mittelmäßiges Werk« bezeichnet hatte.¹⁹⁰

Rauch, der über ein Jahrzehnt in Rom gelebt hatte, muss das Relief bei Wicar bereits seit längerer Zeit gekannt haben, denn in einem Schreiben von Caroline von Humboldt an ihn vom 27. August 1818 heißt es: »Wenn Sie das Basrelief v. Michel Angelo, die Madonna formen lassen wo Vicar den Marmor hat so bitte ich gar schön lassen Sie für mich einen Abguß mitmachen.«¹⁹¹ Es ist daher anzunehmen, dass Michelangelos Relief schon vor Bartholdys Offerte in Berlin beziehungsweise Tegel für Gesprächsstoff sorgte. Am 29. Juni 1822 informierte Rauch die Frau des preußischen Gesandten auch, dass er »über den Ankauf des Basreliefs von Mich. Angelo welches Vicar besitzt (...) ein sehr zuredendes Gutachten gegeben« habe und »Bartholdi hoffe, es für (...) 1.500 Thaler römisch zu erhalten.«¹⁹²

Nachdem sich Hirt und Rauch in dieser Angelegenheit geäußert hatten, erhielt Bartholdy von Altenstein ein Schreiben folgenden Inhalts:

187 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I Sekt. 30 Nr. 209, fol. 10 (aus Rom); GStA PK, I. HA Rep. 76, Kultusministerium I Ve Sekt. 15, I, Nr. 3, Bd. 3, fol. 134 (Auszug/Abschrift).

188 Ebd., fol. 136 (29. Mai 1822).

189 Ebd., fol. 135 (29. Mai 1822); s. auch Eggers 1873–87, Bd. 2, S. 259.

190 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I Ve Sekt. 15, I, Nr. 3, Bd. 3, fol. 135 (29. Mai 1822). Das Relief in der Kirche des Albergo dei Poveri in Genua wurde im 19. Jahrhundert fälschlich als Werk von Michelangelo angesehen (Kat. L'Adolescente dell'Ermitage e la Sagrestia Nuova di Michelangelo (Ausst. in der Casa Buonarroti), Hg. Sergej Androsov/Umberto Baldini, Florenz 2000, S. 163f., Nr. 35).

191 Simson 1999, S. 300 (27. Aug. 1818). Der Abguss gelangte später in die Akademie der Künste, im Inventar ist die Humboldt-Provenienz vermerkt (PrAdK 107a, Nr. 1345).

192 Ebd., S. 356.

»Ew. haben in dem gefälligen Schreiben vom 25. April an den unterzeichneten M.[inister] durch die mitgetheilte Nachricht von der Wicarschen Sammlung von Handzeichnungen und von dem Michel Angeloschen Basrelief einen neuen Erwerb Ihrer Aufmerksamkeit und Ihres freundlichen Andenkens gegeben. Derselbe sagt Ihnen dafür den verbindlichen Dank und ersucht Sie ergebenst, über jene Sammlung, womöglich durch Mittheilung eines Verzeichnisses, wenn auch nur von den vorzüglichsten Stücken derselben, näher bekannt zu machen, auch ihm den von dem Besitzer dafür geforderten Preis gefälligst anzuseigen.« Weiterhin heißt es: »Einen weiteren Beschuß über den vorgeschlagenen Ankauf des Basreliefs muß sich der M.[inister] bis nach Ankunft eines Gypsabgusses desselben, der in kurzem hier erwartet wird, vorbehalten, indem alsdann die K. Akademie im Stande seyn wird, ein genügendes Urtheil über das Kunstwerk zu fällen.«¹⁹³

Zu letzterem wird es nicht mehr gekommen sein, denn nachdem das Marmorrelief längere Zeit unverkauft blieb – sieben Jahre zuvor war es von Wagner dem König von Bayern zum Ankauf empfohlen worden – wurde es nun anderweitig veräußert. In einem Brief vom 19. Mai 1822 an Sir Thomas Lawrence kündigte der Sammler und Amateur-Landschaftsmaler Sir George Beaumont dessen Erwerbung an. Ausführlicher referierte der mit Beaumont befreundete Maler John Constable diesen Ankauf für den Preis von 1.500 Pfund vom *Chevalier* Wicar. Das Relief befand sich zum Zeitpunkt der Erwerbung sogar noch im Haus seines Auftraggebers im Palazzo Taddei, den Wicar 1812 erworben hatte. Der englische Sammler war von dem mit ihm befreundeten Canova auf das Relief hingewiesen worden, der die Erwerbung abwickelte und auch das Verpacken überwacht haben soll. Nach dem Tod des Sammlers beziehungsweise dessen Witwe gelangte das Relief 1830 als Geschenk in die Royal Academy in London.¹⁹⁴

Neben der *Brügger Madonna* und den *Sklaven* für das Julius-Grabmal im Louvre handelt es sich um eines der ganz wenigen Marmorbildwerke Michelangelos außerhalb Italiens. Das Relief war um 1504/1505 von Michelangelo für den Florentiner Humanisten Taddeo Taddei geschaffen worden. Hätte die Erwerbung dieses Werks für Berlin geklappt, wäre dies nicht nur ein Coup gewesen, sondern auch die erste Erwerbung für die damals noch nicht gegründete Sammlung neuzeitlicher Skulpturen. In späterer Zeit sollte der Ankauf einer Marmorskulptur Michelangelos in Berlin unerreichbar bleiben, auch wenn Wilhelm von Bode glaubte, mit dem sogenannten *Giovannino* (Abb. 303 rechts), der seit 1945 zu den Kriegsverlusten zählt, ein Frühwerk des Meisters erworben zu haben.¹⁹⁵

Altenstein wurde von Bartholdy über den anderweitigen Verkauf informiert: »Habe ich die Ehre ganz ergebenst mit vielem Bedauern anzuseigen, daß das Mich. Angelo's Basrelief das Herrn von Wicar bereits, Anfang Mai an Sir George Beaumont für circa 5.000 Piaster verkauft worden ist.« Und weiterhin heißt es: »Ein solches Kunstwerk konnte nicht lange ohne Liebhaber bleiben.«¹⁹⁶ Eine Reaktion aus Berlin ließ nicht lange auf sich warten, in der sich der Minister folgendermaßen äußerte:

»Aus Ew. Hochgeboren gefälligem Schreiben vom 11. d. M. habe ich mit Bedauern ersehen, daß das Mich: Angelosche Mad. Relief des Herrn von Wicar bereits verkauft und leider für uns verloren ist. Was die von Wicarschen Handzeichnungen betrifft, so wünsche ich, daß Ew. – die Gelegen-

heit der Anwesenheit Seiner Majestät des Königs in Italien gefälligst benutzen möchten, den Ankauf derselben in Antrag zu bringen. Es dürften Seine Majestät sich vielleicht dort leichter seyn entschließen. An Ausmittlung der geeignetesten Wege wird es Ihnen nicht fehlen, da auch der Herr Staatsrat Kugler zu Verona ist und der Herr Geheimrat von Witzleben, General Adjudant Seiner Majestät des Königs sich lebhaft für die Kunst interessiert.«¹⁹⁷

Auch mit den Wicar'schen Zeichnungen blieb Bartholdy erfolglos, obwohl er mit seiner Einschätzung der Sammlung keineswegs übertrieben hatte. Es handelte sich um die zweite von drei Sammlungen, die Jean-Baptiste-Joseph Wicar zusammengetragen hatte und die Anfang 1823 über den Kunsthändler Samuel Woodburn in den Besitz des englischen Sammlers Sir Thomas Lawrence gelangte. Der einzigartige Stellenwert der Sammlung resultierte vor allem aus einer Vielzahl von Arbeiten Raffaels und Michelangelos, wobei letztere zum Teil aus der Casa Buonarroti stammten. Ein Teil von ihnen gelangte 1846 ins Ashmolean Museum in Oxford und hatte wesentlichen Anteil daran, dass diese Sammlung zur weltweit größten und repräsentativsten Raffael-Sammlung wurde; andere Blätter aus Wicar'schem Besitz befinden sich heute im British Museum in London und im Louvre. Wicars dritte Sammlung an Handzeichnungen, ebenfalls mit einer großen Anzahl von Blättern Raffaels, gelangte nach dessen Tod als Geschenk in das Museum seiner Heimatstadt Lille.¹⁹⁸

Als Bartholdy die Wicar'sche Sammlung nach Berlin vermitteln wollte, gab es zwar schon einen Bestand an Zeichnungen aus königlichem Besitz und Bestände, die im Jahrzehnt zuvor aus Privatbesitz erworben worden waren, doch erst im September 1827 genehmigte Friedrich Wilhelm III. in einer Kabinettsordre die »erforderlichen Vorbereitungen zur Errichtung eines Kupferstichkabinets«, das 1831 gegründet wurde. Ebenso wie die Gemälde und antiken Kunstwerke war es ursprünglich in Schinkels Museum untergebracht. Für Preußens Metropole ist das Nichtzustandekommen der Erwerbung der Sammlung von Wicar aber auch deshalb zu bedauern, weil der Mangel an Arbeiten von Leonardo, Raffael und Michelangelo bis heute ein bitteres Defizit der reichen Sammlung des Kupferstichkabinets darstellt.

Trotz der Misserfolge ließ sich Bartholdy nicht entmutigen, weiterhin Kunstwerke ersten Ranges für das geplante Königliche Museum zu empfehlen. Graf von Ingenheim (Abb. 60), der illegitime Sohn Friedrich Wilhelms II. und der Gräfin Voss, hatte erfahren, das ein berühmtes Gemälde von Raffael, die sogenannte *Madonna Colonna*, zum Verkauf stand, das Bartholdy unbedingt für das Königliche Museum erwerben wollte. Gleichzeitig konnte er sich bei dieser Gelegenheit nicht verkneifen, auf die verpassten Chancen angesichts früherer Empfehlungen hinzuweisen. In seinem Schreiben nach Berlin heißt es:

193 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I Ve Sekt. 15, I, Nr. 3, Bd. 3, fol. 137 (10. Juni 1822, korrigiert in: 9. Aug. 1822, Entwurf).

194 Alison Cole, Michelangelo. The Taddei Tondo, London 2017.

195 Vgl. Anna Maria Voci, Wilhelm Bode e il falso Michelangelo, in: Marburger Jahrbuch für Kunsthissenschaft, 37, 2010, S. 265ff.

196 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I Sekt. 30, Nr. 209, fol. 14 (11. Sept. 1822).

197 Ebd., fol. 17 (28. Sept. 1822).

198 Kat. New York 1992, S. 188ff.



60 Wilhelm Hensel, Gustav Adolf Graf von Ingenheim, 1825, Bleistift, 22 × 16,5 cm.
Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

(...) Mit großer Ungeduld erwarte ich Befehle zum Ankaufe des Gemäldes von Raphael, ehemals im Hause Colonna, jetzt durch Erbschaft im Hause Lante. Für Autorisation zu diesem Ankaufe hat Herr Graf v: Ingenheim sich bey Sr: Majestät zu verwenden, versprochen. Ich zittere zu hören, daß irgendein Engländer dieses Gemälde acquiriert, wie dies nun schon mit dem Bas:Relief w: Mich: Angelo und den Wicarschen Handzeichnungen der Fall gewesen.« Weiterhin heißt es: »Wir haben zu Berlin keinen Raphael, eigentlich hat man keine Galerie von Gemälden, wenn die Spitze und Krone, Raphael fehlt. Der Preis der heiligen Familie bey Lante ist keineswegs hoch; man erwarte von 2 Jahren 6.000 Piaster dafür; und vielleicht kann man noch einiges abhandeln.«¹⁹⁹

Diesmal war es allerdings nicht »irgendein Engländer«, der auf das Gemälde »reflectirte«, wie Bartholdy befürchtet hatte, sondern der »König von England«, der es für »sein neues Museum« zu erwerben wünschte.²⁰⁰ 1826, nach dem Tod Bartholdys, wurde Raffaels Gemälde durch den preußischen Gesandtschaftssekretär Christian Freiherr von Bunsen erneut als Erwerbungswunsch vorgeschlagen, und bald darauf konnte es dann für die Berliner Galerie erworben werden, wo die *Madonna Colonna* bis heute einen der künstlerischen Höhepunkte bildet.²⁰¹

Das weite Spektrum von Bartholdys Engagement für die Berliner Sammlungen dokumentieren auch Werke ganz anderer Art. Am

30. September 1823, einen Monat nach dem Tod von Papst Pius VII., hatte der Staats- und Kabinetts-Minister Christian Günther Graf von Bernstorff dem Leiter des Königlichen Zivilkabinetts Daniel Ludwig Albrecht berichten können: »Der Königliche Geschäftsträger am Toskanischen Hofe, Geheimer Legations-Rath Bartholdy, hat die in der Münze zu Rom während der Regierung des letztverstorbenen Pabstes geprägten Medaillen in der Absicht gesammelt, solche Sr. Majestät dem Könige allerunterthänigst zu überweisen. Das dieselben enthaltende Paket ist mir so eben durch die Königliche Gesandtschaft in Wien zugegangen.«²⁰² Vom König wurde diese »diese Aufmerksamkeit des Herrn Bartholdy wohlgefällig aufgenommen« und verfügt, die 21 »eingeschickten Medaillen an die Königl. Münzen und Medaillen-Sammlung abzuliefern.«²⁰³ Jean Henry, der Direktor der Kunstkammer, der ebenfalls auch die Sammlung der Münzen betreute, bestätigte am 5. Oktober 1823 den Erhalt der Medaillen in Bronze, »welche unter der Regierung des letzt verstorbenen Pabstes geschlagen, und in dessen Sarg gelegt worden sind.«²⁰⁴ Heutzutage sind sie im Münzkabinett nicht mehr nachweisbar.²⁰⁵

»Bildhauereyen«, die »zur Bildung des Geschmacks beytragen«

Im selben Jahr, in dem Bartholdy das Marmorrelief von Michelangelo nach Berlin vermitteln wollte, spielte er bei der inoffiziellen Gründung der Skulpturensammlung immerhin eine zentrale Rolle. Aus Florenz schickte er nämlich Anfang 1823 zahlreiche Bildwerke, vor allem glasierte Arbeiten aus Ton der Della-Robbia-Werkstatt, über die er dem König folgendermaßen berichtete:

»Allerdurchlauchigster Großmächtigster Allernädigster König und Herr Ew. Königliche Majestät, haben auf meine allerunterthänigste Anfrage, mir allernädigst zu erlauben geruht, einige von den Arbeiten in verglaster Erde, (terre della Robbia genannt), die zu Florenz das Innern und Aeussere vieler Kirchen schmücken, und zu den wahren Kunstwerken gehören, – an Allerhöchstdieselben absenden zu dürfen, – und ich schmeichle mir daß Ew. Königliche Majestät, die Ausgewählten, nicht gänzlich misachten werden. Außerdem, habe ich mich erdrißet, diesem Transporte allerergebenst andere Kunst Werke verschiedener Art, doch sämmtlich der Bildhauerey angehörend, beyzufügen; – und das detaillierte Verzeichnis an Hrn. Hofbildh. Rauch zu adressieren.«

199 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I Sekt. 30, Nr. 47, Bd. 2, fol. 89 (23. April 1823, Auszug, Abschrift). In der 1821 für die Berliner Sammlung erworbenen Madonna Solly, einem Frühwerk Raffaels, das stilistisch noch sehr dessen Lehrer Pinturicchio verpflichtet ist, sah Bartholdy kein Original Raffaels (Skwirblies 2017, S. 427).

200 Eggers 1873–87, Bd. 2, S. 258.

201 Skwirblies 2017, S. 427, 649f.; zuletzt dazu: Elsa van Wezel, Die Präsentation der Raffael-Tapisserien im Berliner Museum und die Kunstauffassung von Gustav Friedrich Waagen, in: Kat. Apostel in Preußen. Die Raffael-Tapisserien des Bode-Museums, Berlin 2019, S. 49ff.

202 GStA PK I. HA Rep. 89, Nr. 20435, fol. 132 (Berlin, 30. Sept. 1823, Bernstorff an Albrecht).

203 Ebd., fol. 134 (3. Okt. 1823, Albrecht an Bernstorff).

204 Ebd., fol. 135.

205 Karsten Dahmen sei für diese Auskunft gedankt.

Weiterhin ist dem Schreiben von Bartholdy zu entnehmen:

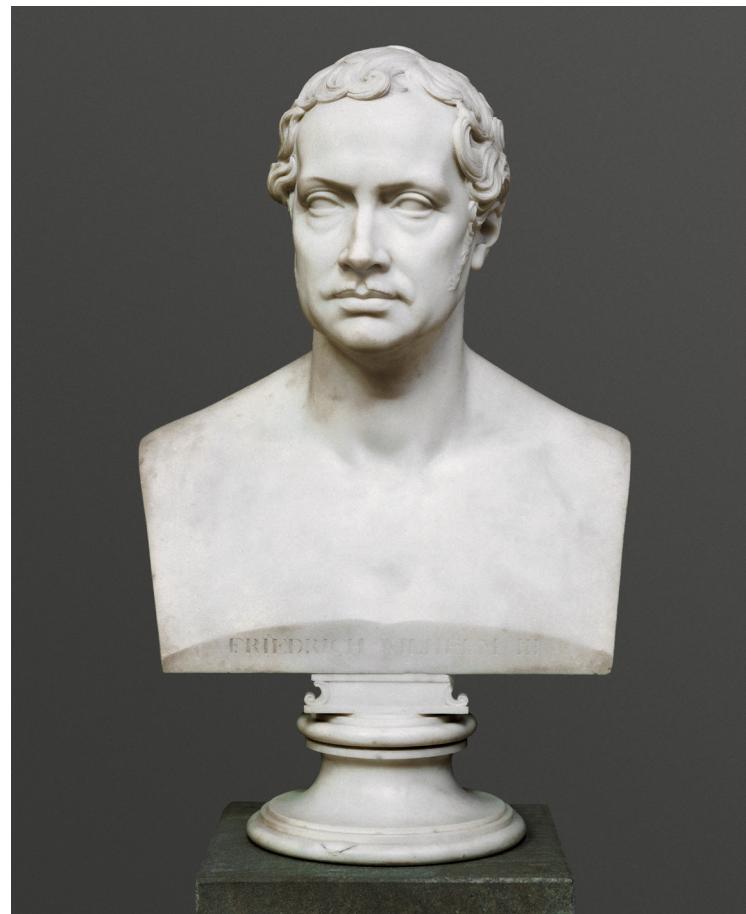
»Die großmütigen Aufmunterungen, die Ew. Königliche Majestät, den Künstlern gewähren; die Schätze mit welchen Allerhöchstdieselben, Berlin an Erwerbungen bereichert haben, – geben mir den Muth, – diese nicht zahlreichen, jedoch für die Kunstgeschichte, interessanten Bildhauereyen, Ew. Königlichen Majestät, allergehorsamst zum Kaufe anzutragen; um so mehr, da der Preis derselben, insgesamt, von 4 bis 500 Ducaten, denjenigen nicht übersteigt, der oft für ein einzelnes Bild, 2ter und 3ter Classe, gegeben wird, und diese Sculpturen, offenbar, mehr zur Bildung des Geschmackes beytragen, und seltener aufzufinden sind.«²⁰⁶

Der vorgesehene Preis war in der Tat extrem niedrig, es handelte sich fast um ein Geschenk. Besonders deutlich wird dies gegenüber der zwei Jahre zuvor vom König erworbenen Gemälde-Sammlung von Edward Solly, die zwar in ihrem Umfang von über 3.000 Werken nicht mit dem Konvolut von Bartholdy vergleichbar ist, doch für die Gemäldegalerie einen ähnlichen Stellenwert besitzt wie die Bildwerke von Bartholdy für die Skulpturensammlung. Zusammen mit der 1815 erworbenen Sammlung Giustiniani und Werken aus den Königlichen Schlössern bildet die aus dem Besitz des in Berlin ansässigen englischen Sammlers stammende Kollektion den Grundstock der Gemäldegalerie. Während für die Bildwerke von Bartholdy insgesamt gerade einmal 400 bis 500 Dukaten, also etwa 1.600 bis 2.000 Taler, veranschlagt waren, zahlte der König für die Sammlung Solly die damals enorme Summe von 500.000 Talern.²⁰⁷

Aus einem Brief von Bartholdy an seine Cousine Henriette Pereira vom 9. Mai 1823 ist überliefert, dass »der König (...) die Kunstsachen die ich ihm geschickt habe«, inzwischen erhalten hatte, wie ihm »der Hofbildhauer Rauch schreibt.«²⁰⁸ Wie der Bildhauer Emil Wolff diese Skulpturen einschätzte, lässt sich aus seinem Brief vom 7. Juni 1823 aus Rom an Rauch entnehmen, denn es heißt darin: »Ich glaube daß die Sachen welche er [Bartholdy] schon früher überschickt hat ebenfalls sehr zur Completierung der Sammlungen dienen werden.«²⁰⁹ Aus seinem Schreiben geht hervor, dass offenbar weitere Werke von Bartholdy zusammen mit dem Abguss der Madonna von Michelangelo aus dem Besitz von Wicar nach Berlin geschickt werden sollten: »Auch Hr. von Bartholdy kauft weiterhin und wird auch einige antike Arbeiten in terra cotta bei der Madonna von Vicar einpacken um sie an unser Museum zu schicken.« Im Nachtrag fügte Wolff hinzu, daß er »heute Nachmittag bereits einen Abguß von Vicar erhalten« habe, den er in der »künftigen Woche« verschicken will, zusammen mit den »terra cotten« des Herrn »von Bartholdy«.²¹⁰

Wahrscheinlich fungierte Schinkel bei Transaktionen dieser Art als Vermittler, worauf ein Schreiben von Rauch vom 11. August 1824 an den mit ihm befreundeten Bildhauer schließen lässt, in dem es heißt: »Wolf schreibt mir aus Rom, daß der Gen. Consul Hr. v. Bartholdy so schöne Sculpturen in Marmor und Bronze an sich gebracht habe, wo von ein Marmortorso ein Abguß unterwegs hierher ist, ermuntern Sie ihn zu solchen Acquisitionen!«²¹¹

Rauch und Hirt erhielten von Friedrich Wilhelm III. (Abb. 61) den Auftrag, sich in einem Gutachten über die von Bartholdy nach Berlin geschickten Werke zu äußern. Nachdem sie die »aus Italien angekommenen Kunstsachen und Merkwürdigkeiten in Augenschein genommen« hatten, teilten sie dem König am 17. Oktober 1823 mit, dass die



61 Christian Daniel Rauch, König Friedrich Wilhelm III., 1826, Marmor, Höhe 67,5 cm.
Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie

im Königlichen Palais aufgestellten, »in dem angeschlossenen Verzeichniß von No. 1 bis No. 30 aufgeführte[n] Gegenstände, als Grundlage zur neuern Geschichte der Bildkunst (nicht minder die unter No. 31 und 32 bezeichneten antiken Gegenstände) zur Aufstellung in dem neuen Museum geeignet sind«. In ihrem Schreiben heißt es weiterhin:

»Sollten Eure Königliche Majestät allergnädigst geruhen, diese Werke der Kunst für das neue Museum zu bestimmen, so stellen wir allerunterthänigst anheim, dann vorläufige Ablieferung an das Kunst-Kabinett, wo schon mehrere ähnliche Gegenstände sich befinden, allerunterthänigst

206 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20030, fol. 200 (20. Jan. 1823, aus Florenz).

207 Vgl. Kat. Die Sammlung Solly 1821–2021. Vom Bilder-»Chaos« zur Gemäldegalerie (Ausst. in der Gemäldegalerie), Hg. Robert Skwirblies u. a., Berlin 2021.

208 Staatsbibliothek zu Berlin PK SBB HsA 2 Nachlass Pereira, Briefe von Jacob Salomon Bartholdy, 9. Mai 1823).

209 SMB-ZA NL Rauch, XI. 4. 1, fol. 2r (7. Juni 1823).

210 Ebd., fol. 1, 2.

211 Christoph von Wolzogen, Karl Friedrich Schinkel. Unter dem bestirnten Himmel, Frankfurt a. M. 2016, Bd. 2, S. 89 (Brief in der Biblioteka Jagiellonska, Krakau); Jutta von Simson/Christoph von Wolzogen (Hg.), Freundschaft und Werkstatt. Der Briefwechsel zwischen Christian Daniel Rauch und Karl Friedrich Schinkel, Wien/Köln 2021, S. 119 (Rauch aus Berlin an Schinkel).

212 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20449, fol. 102v.

213 Ebd., fol. 109r (25. Okt. 1823, Albrecht).

zu bestellen, jedoch würde in diesem Fall es wünschenswerth sein, daß allerhoechstdieselben die Gnade haben moegen, die Zusammensetzungen und Restaurationen derjenigen Gegenstände, welche in dem Transport gelitten haben, dann den Vorstehern des Kunst-Kabinetts, den Professoren Henry und Levezow, baldigst übertragen lassen zu wollen.²¹²

Aus dem Antwortschreiben des Königs geht hervor, dass das von ihm erhaltene Verzeichnis nicht vollständig war, denn in seinem Brief an Hirt und Rauch heißt es:

»Das am 17ten d. M. von Ihnen eingereichte Verzeichniß scheint nur diejenigen aus Italien gekommenen Kunstsachen und Merkwürdigkeiten zu enthalten, welche Sie für das Museum geeignet finden. Ich wünsche aber auch über die übrigen aus Italien gekommenen Gegenstände, welche das Verzeichniß nicht benennt, Ihre gutachtliche Meinung, namentlich auch darüber, zu vernehmen, ob und welche derselben sich blos zu Zimmer-Verzierungen eignen.«²¹³ Der König hatte nämlich die Idee, dass diese Werke dann »in einem oder zweyen Zimmers [seines] Palais abgesondert ausgestellt werden.« »Mit diesem Geschäft«, so der König, wollte er Hirt und Rauch aber erst beauftragen, wenn sie »ihr Gutachten übergeben haben«, sodass er dann »Tag und Stunde bestimmen werde, wann sie sich einzufinden (...) haben.«²¹⁴

Die Äußerungen des Königs machen deutlich, dass es außer den im Verzeichnis genannten noch andere Kunstwerke gab, die Bartholdy nach Berlin geschickt hatte. Leider sind dazu keine weiteren Angaben bekannt. Jedenfalls ist davon auszugehen, dass der König Interesse an plastischen Werken für seine Wohnräume hatte. In der Vorhalle seiner Bibliothek fand um 1819 eine Marmor-Kopie von Antonio Canovas *Hebe* Aufstellung, die er dann im Dezember 1825 im Original erwerben konnte. In Schinkel besaß Friedrich Wilhelm III. einen Architekten mit subtilem Gespür für die Inszenierung plastischer Werke. Dies veranschaulicht zum Beispiel die Aufstellung der liegenden *Najade* von Carl Friedrich Hagemann. Flankiert von Kandelabern war sie im Arbeitszimmer des Königs vor einem Spiegel so aufgestellt, dass man sie gleichzeitig von vorn und und von der Rückseite bewundern konnte (Abb. 62). Ein Fragment dieser Figur wird heute im Schinkel-Pavillon aufbewahrt.²¹⁵ Dass Friedrich Wilhelm III. plastische Werke zur Ausstattung seiner Wohnräume durchaus schätzte, bezeugt auch ein Brief von Rauch an den Dresdner Kunstgelehrten Karl August Böttiger vom April 1826, in dem der Berliner Bildhauer von einem aus Rom in Berlin angekommenen antiken »Apollokopf (...) von seltner Erhaltung und Schönheit« berichtet, den der König in seinem Wohnzimmer aufgestellt hatte und ganz »entzückt« davon war.²¹⁶

Im Unterschied zu Werken der Antike oder Schöpfungen zeitgenössischer Künstler gibt es kaum Anhaltspunkte für ein Verhältnis des Königs zu Skulpturen der italienischen Renaissance, doch ließ er von Emil Wolff eine in S. Agnese fuori de mura in Rom aufbewahrte Christusbüste kopieren, die zu Anfang des 19. Jahrhunderts fälschlicherweise als eine Schöpfung Michelangelos angesehen und sehr geschätzt worden war.²¹⁷ Heutzutage ist das ehemals berühmte Werk weitgehend in Vergessenheit geraten, was wohl vor allem darauf zurückzuführen ist, dass der Schöpfer des Originals unbekannt ist.²¹⁸ Es entspricht einem Typus, der in seiner Entstehungszeit recht beliebt war, denn er ist auch durch eine Reihe kleinformativer Bronzestatuen überliefert, die



62 Ludwig Schnell, Das Arbeitszimmer von König Friedrich Wilhelm III. in seinem Palais Unter den Linden (nach Leopold Zielke), Kupferstich, 35×40 cm. Stiftung Stadtmuseum Berlin

ebenso wie die Marmorversion im ausgehenden 16. Jahrhundert in Rom entstanden sein dürften. Ein solches Werk, aus dem Besitz von Theodor Mommsen stammend, konnte 1962 für die Skulpturensammlung erworben werden.²¹⁹ Wie sehr die Herstellung der Kopie von Wolff von öffentlichem Interesse war, zeigt sich daran, dass im *Kunstblatt* darüber berichtet wurde, denn dort konnte man lesen, dass der junge Berliner Bildhauer vom König den Auftrag erhalten hatte, »den Christuskopf aus der Kirche St. Agnese, welcher für ein Werk des Michel Angelo gehalten wird, in Marmor zu copiren.«²²⁰

Die Büste von Wolff fand zuerst im Palais des Königs Unter den Linden und schon bald darauf in der Kapelle des Charlottenburger Schlosses einen prominenten Aufstellungsort (Abb. 63), der bereits durch ein Gemälde von Eduard Gaertner von 1825 dokumentiert ist (Schinkel-Pavillon). In ungewöhnlicher Weise wurde sie auf einer dorischen Säule gegenüber dem Altar platziert, wozu Helmut Börsch-Supan bemerkte: »Bedenkt man, daß das Schloß Charlottenburg damals noch voller profaner, größtenteils ausgesprochen heidnischer Marmorwerke war (heute erinnern noch am meisten die Büsten römischer Kaiser und ihrer Gemahlinnen vor der Gartenfront des Schlosses daran), dann muß die Aufstellung der Büste als eine bewußte Demonstration verstanden werden.«²²¹ Wahrscheinlich hatte der König das Original in

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ Michael Bienert, E.T.A. Hoffmanns Berlin, Berlin 2015, S. 25; Kat. Berlin 1978, Nr. 20; Kat. Berlin 2016, S. 49.

²¹⁶ Boxburger 1882, S. 143 (Brief vom 19. April 1826).

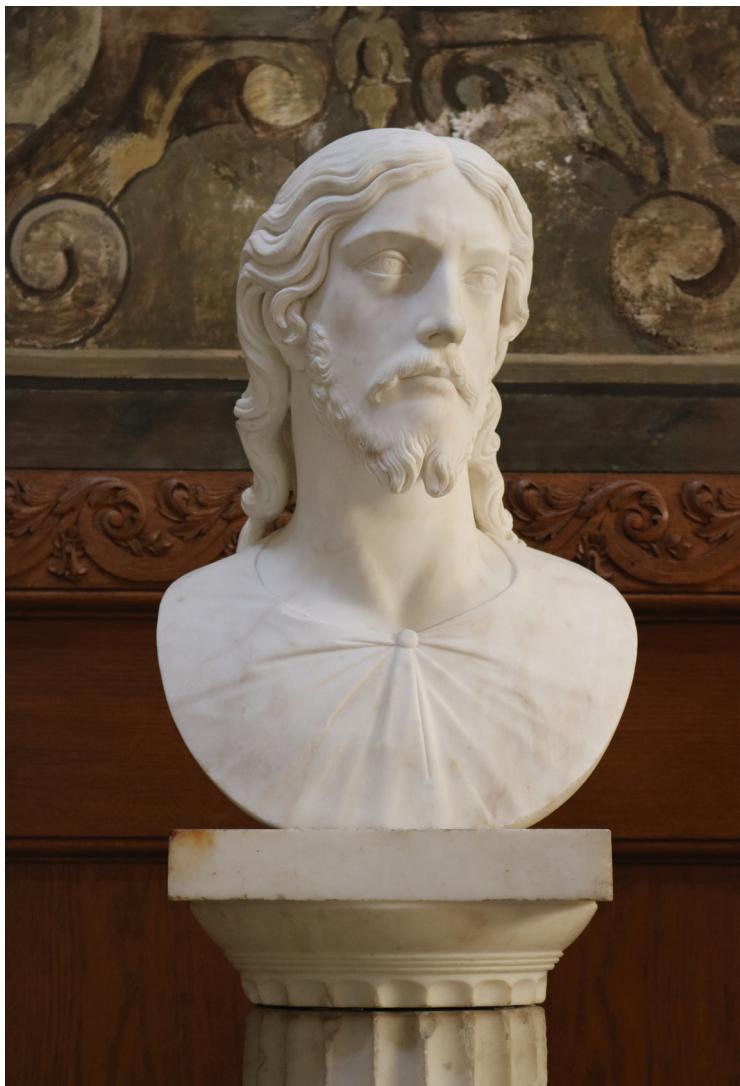
²¹⁷ Sie diente dem englischen Maler William Turner 1819 als Vorlage für zeichnerische Skizzen; Website der Tate Britain, Reference D16399 Turner Bequest CXC 5 (aufgerufen am 1.9.2020).

²¹⁸ Sylvia Pressouyre, Nicolas Cordier. Recherches sur la sculpture à Rome autour de 1600, Rom 1984, S. 455, Nr. 79 (mit weiterer Lit.), Abb. 235.

²¹⁹ Ursula Schlegel publizierte die Neuerwerbung als Werk von Antonio Abondio (Ursula Schlegel, Einige italienische Kleinbronzen der Renaissance, in: Pantheon, 1966, S. 391ff.). Vgl. auch Nicholas Penny, Catalogue of European Sculpture in the Ashmolean Museum, Oxford 1992, Bd. 1, S. 191ff., Nr. 134.

²²⁰ Kunst-Blatt 1823, 18, S. 72.

²²¹ Kat. Berlin 1978, Nr. 25.



63 Emil Wolff, Christusbüste, Marmor, 1825, Höhe 50 cm. Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Schloss Charlottenburg

S. Agnese fuori de mura während seines Aufenthalts in Rom gesehen, das ihn zur Anfertigung einer Kopie anregte. Emil Wolff, der talentierte junge Berliner Bildhauer, der erst kurz zuvor als Stipendiat der Berliner Akademie nach Rom gekommen war, hatte damit die Möglichkeit erhalten, »sich in Italien in seiner Kunst zu vervollkommen« (Friedrich Wilhelm III.).²²² Dieser Auftrag dokumentiert eine ungewöhnliche und singuläre Facette des Renaissanceismus im Klassischen Berlin, denn üblicherweise waren es Schöpfungen der Malerei, vor allem Gemälde von Raffael, die als Kopien nach Berlin oder Potsdam gelangten. Es ist anzunehmen, dass die Art der Aufstellung in der Kapelle im Charlottenburger Schloss auf Schinkel zurückzuführen ist.²²³

Fraglich ist allerdings, inwieweit künstlerische Gründe für die Beauftragung Wolffs entscheidend waren. Wahrscheinlich spielte das dargestellte Thema eine wichtige Rolle, denn das Interesse des Königs an Originalen aus der Renaissance war sicherlich nicht sehr ausgeprägt. Dies lässt sich ebenfalls aus einem Brief von Rauch an Böttiger entnehmen, in dem der bestens informierte Berliner Bildhauer ohne Umschweife über das aktuelle Kunstgeschehen am preußischen Hofe berichtet, es heißt dort:

»(...) Des Königs kleine Hausgalerie der Bilder lebender und neuerer Künstler ist eingerichtet, dient zugleich auch als Königl. Speisesaal; die eine wohl 60 Fuss lange Wand ist beinah schon voll. Das letzt angekommene Bildchen ist eine freundliche Caecilie von Draeger aus Rom, auch ein Christuskopf von Emil Wolf daselbst nach Mich. Angelo in St. Agnese vor dem Thore schön in Marmor kopirt. Dagegen hat der König alle florent. Terracottas, Broncen und Marmor, so wie die acquirirten und die dem Könige von Neapel geschenkt erhaltenen ant. Broncen und irdenen Gefässe dem Museo d. H. Hirt übergeben, es mögen wohl 80 Nummern sein, sowie auch die herrlich 5 Fuss hohe Statue der Luna aus dem Palazzo Colonna und die des Napoleon von Chaudet sind zu letzterm bestimmt, in der Akademie einstweilen aufgestellt.«²²⁴

Der Tenor des Briefes ist unmissverständlich. Für die Ausstattung seines Palais Unter den Linden bevorzugte der König Arbeiten zeitgenössischer Berliner Künstler. Aus einem Verzeichnis der Antikensammlung geht hervor, dass die von Bartholdy nach Berlin geschickten Bronzen aus Neapel nach ihrer Ankunft ins Schloss gelangten, während die »Reliefs in Terra Cotta, größtentheils glasirt und bemalt, von Luca della Robbia und dessen Zeitgenossen« in »Monbijou deponirt wurden.«²²⁵

Bartholdy hatte die Sammlung plastischer Werke dem preußischen Regenten geradezu zu einem Spottpreis offeriert, doch sind keine Angaben über die finanzielle Abwicklung des Ankaufs bekannt. Durch Tieck ist überliefert, dass etliche von ihnen aus dem Nachlass von Bartholdy stammten.²²⁶ Der Preis war letztlich nebensächlich, denn der preußische Diplomat sah in dem Kunsttransfer von Italien nach Berlin vorrangig eine seinem Vaterlande dienende Aufgabe. Seinen Worten zufolge sollten diese »Bildhauereyen« zur »Bildung des Geschmackes beytragen«. Die Dominanz von Werken aus gebranntem Ton lässt annehmen, dass Bartholdy selbst die Sammlung zusammengetragen hatte, denn Arbeiten aus Ton bildeten einen Schwerpunkt seines Interesses, doch waren sie seinen Worten zufolge nicht leicht aufzufinden. Vielleicht gehörten zu diesem Konvolut aber auch Stücke, von denen Bartholdy seiner Cousine Henriette am 2. November 1822 aus Florenz berichtete: »Ich bin hier so glücklich gewesen einige gute Ankäufe zu machen, die ich nicht bloß mit gutem Profit sondern auch zur Ehr und

222 GStA PK I HA Rep. 89 Geh. Zivilkabinett, Nr. 19844, fol. 2 (25. April 1822, Friedrich Wilhelm III. an Altenstein); vgl. Dietmar Vogel, Der Deutsch-Römer Emil Wolff (1802–1879). Bildhauer, Antikenrestaurator und Kunstagent, Frankfurt a. M. 1995, S. 10, 40. Dass die Herstellung der Kopie eine lehrreiche Erfahrung war, geht aus einem Brief von Wolff an Rauch vom 7. Juni 1823 hervor, in dem es heißt: »Jetzt arbeite ich an dem Christuskopf für den König in Marmor. Das Original ist so voller Defekte daß ich gern in manchem abgewichen wäre, wenn mir nicht Thorwaldsen gerathen hätte genau mich daran zu halten ...« (SMB-ZA NL Rauch XI.4.1., fol. 2); vgl. auch GStA PK I. HA Rep. 89 Geh. Zivilkabinett, Nr. 20030, fol. 167 (Brief von Wolff vom 2. Aug. 1823 an Albrecht nach Fertigstellung des Werks).

223 Ein weiteres Exemplar wird im Museo di Capodimonte in Neapel aufbewahrt.

224 Boxberger 1882, S. 126 (25. Okt. 1823). Bereits am 12. August 1823 hatte Rauch auch Caroline von Humboldt über dieses Vorhaben informiert, denn in seinem Schreiben heißt es: »(...) der König läßt sich in den Tanzsäalen der Höchstseel. Königin ein schönes Museum einrichten (...) es wird aber kaum alle Kunstgegenstände fassen, der König betreibt jetzt die Sache ernsthaft und mit Umsicht und Plan« (Simson 1999, S. 362).

225 Journal über die Vermehrungen des Antiquariums im Königlichen Museum (...) seit dem Jahre 1823, Dez. 1824 (Manuskript in der Antikensammlung SMB).

226 Tieck 1835, S. 6ff.



	Sibylle zahmend und jugendlich. Styl von Donatello.
N° 26.	Kind Jungen im Lsg. Luren von Stein vergessen. Kopf von lebenslanger Mannheit jungen im Lsg. des Lazzarino. Jugendlich im 16 th Jahrhundert.
N° 27.	Reizt, zwei Kinder von Kleinen jungen, in Lsg. von Sibylle Sizilien verstellbar. Im Styl von Flaminio f. Benvenuto Cellini f.
N° 28.	Jugend am Kreuz in Lsg. jugendlich. Kopf der Sibylle von Algarde.
N° 29.	Jugendliche, Kinder über dem Stein ist eine Vorsichtige Personierung jungen, jugend- lich mit Lazzarino, das den Dogen verwirrt. Kopf Johann Bologna, in Lsg. jugendlich.

64 und 65 Verzeichnis der nach Berlin gelangten Skulpturen aus dem Besitz von Jacob Salomon Bartholdy, 1823 (verfasst von Aloys Ludwig Hirt und Christian Daniel Rauch). Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz

Bereicherung meines Vaterlandes nach Berlin zu verkaufen gedenke; darunter sind Werke der größten Florentiner Meister aus dem Quattro und dem Cinquecento.²²⁷ Im folgenden Jahr sollte Bartholdy dann mit den drei Predellentafeln von Fra Angelico beziehungsweise Pietro di Giovanni d'Ambrogio ein größerer Verkauf nach Berlin gelingen.²²⁸

Das von Rauch und Hirt erstellte *Verzeichniss der aus Italien angekommenen und im Königli. Palais aufgestellten Kunstsachen und Merk-*

würdigkeiten enthält nur wenige Angaben zu den einzelnen Objekten, die auf Angaben Bartholdys basierten (Abb. 64, 65). Aufgeführt sind auch antike Kleinbronzen, die in Anwesenheit des Königs am 28. November 1822 in Pompeji ausgegraben worden waren No. 31 (und No. 32).²²⁹ Es handelt sich um ein einzigartiges Dokument, in dem sich die damalige Resonanz italienischer Renaissance-Skulptur in Preußens Metropole widerspiegelt. Die beiden Verfasser, der prominente Kunstrelehrte und der bedeutende Bildhauer, bezeichneten die aus Rom nach Berlin geschickten Werke als »Grundlage der neueren Bildkunst« und hatten mit dieser Einschätzung eigentlich nicht übertrieben.

»Sibylle sitzend mit einem stehenden Knaben«

An erster Stelle wird im Verzeichnis die damals wohl als das bedeutendste Werk angesehene Skulptur aufgeführt: »In gebranntem Thon, Sibylle sitzend mit einem stehenden Knaben, welcher ein Buch vor sich hält. Im Styl von Guglielmo della Porta. :/ Mich. Angelo :/..«²³⁰ Hirt und Rauch erinnerte das Werk an Arbeiten von Guglielmo della Porta, und sie erwähnten für den König auch den Namen Michelangelos, dessen Werke für den Schöpfer des Reliefs inspirierend gewesen sein sollten. Zwei Jahrzehnte später schrieb Waagen über das Werk: »Auch eine sitzende Frau mit einem vor ihr stehenden Kinde, welches auf ihr Geheiß in einem Buch liest, Hochrelief in gebrannter Erde ist ein geistreiches Werk, welches in der Art der sehr entschiedenen Motive, wie der Formgebung die Schule des Michelangelo zeigt (Abb. 66, Tieck 1846 Nr. 698).«²³¹ Bald darauf erkannte man, dass es sich bei der Dargestellten um die Muttergottes handelt, doch erst über ein Jahrhundert später wies Detlef Heikamp nach, dass der Florentiner Bildhauer und Architekt Francesco da Sangallo der Schöpfer dieses Werks ist.²³² Dessen Autorschaft geht aus einem 1546 geschriebenen Brief des Florentiner Niccolò Martelli an den Künstler hervor, in dem detailliert und voller Bewunderung ein Marmorrelief beschrieben wird, das mit der Komposition des Berliner Werks übereinstimmt. Die Darstellung der auf dem Boden sitzenden Muttergottes mit dem lesenden Jesuskind erwähnt auch Sangallos Biograph Raffaello Borghini. Ihm zufolge wurde das Relief von Alfonso Strozzi aus dem Nachlass des Bildhauers erworben. Leider fehlt von diesem Werk jede Spur.

Der Nachwelt ist das Relief nur in der Version aus Terrakotta erhalten. Die für Arbeiten in Ton ungewöhnliche detaillierte Bearbeitung der Oberfläche mit den fein schraffierten Gewändern, die sich von den unbekleideten, zumeist geglätteten Körperteilen deutlich absetzen, deutet auf eine Vorstufe für die Ausführung in Marmor hin. Das wiederum spricht dafür, in dem Berliner Werk das Modell für das verschollene Marmorrelief zu sehen. Der Künstler suchte bei der Gestaltung

227 Staatsbibliothek zu Berlin PK SBB HsA 2 Nachlass Pereira, Briefe von Jacob Salomon Bartholdy, 2. Nov. 1822).

228 Vogtherr 1997, S. 249; Skwirblies 2017, S. 316, 493, 637.

229 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20449, fol. 103–108.

230 Ebd., fol. 104.

231 Waagen 1846, S. 246.

232 Detlef Heikamp, Ein Madonnenrelief von Francesco da Sangallo, in: Berliner Museen. Berichte aus den ehem. Preuß. Kunstsammlungen, N.F. 8, 1958, Sp. 34–40; vgl. auch Alexander Röstel, The house and collection of Giuliano, Antonio and Francesco da Sangallo, in: The Burlington Magazine, 163, Aug. 2021, S. 692f.



66 Francesco da Sangallo, Maria mit dem lesenden Kind, um 1560, gebrannter Ton, 84 × 98,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme vor 1913

formale Schwierigkeiten, um seine Meisterschaft zu demonstrieren und sich nach den Kriterien der zeitgenössischen Kunstkritik als Virtuoso zu beweisen: »Der Kopf der Madonna ist gemäß einer Idealvorstellung gebildet, die von antiken Vorbildern angeregt ist. Aber zu fast abstrakt wirkender Schönheit ist das emailhaft glatt und hart modellierte Antlitz stilisiert« (Heikamp).

Sangallo hat, wenn man Borghini richtig interpretiert, dieses ungewöhnlich komponierte Relief ohne Auftrag nur zu seiner eigenen Freude geschaffen, um damit vor einem kleinen Kreis Florentiner Kunstkennner zu brillieren. In Anbetracht der Distanz zu traditionellen Bildformen, in denen sich die Muttergottes zumeist inniglich ihrem Kinde zuwendet, und ihres michelangelesken Charakters überrascht es kaum, dass Hirt und Rauch diese monumental aufgefasste Komposition nicht als eine Darstellung der Muttergottes, sondern als Sibylle bezeichneten. Bode schätzte dieses Werk sehr, es gehörte seinen Worten zufolge zu jenen Skulpturen, »welches eine der schönsten Schöpfungen der Hochrenaissance unter Michelangelos Einflusse genannt zu werden verdient.«²³³ Auch heutzutage gilt das Relief von Francesco da Sangallo als ein Hauptwerk der Sammlung. Schon allein mit diesem Werk hatte

sich Bartholdy ein Denkmal auf der Berliner Museumsinsel geschaffen.

Ursprünglich war das Relief etwas höher als breit. In der Ära Bode wurde es am oberen Rand reduziert, wodurch sich die Proportionen veränderten. Dies lässt sich sowohl aus den Angaben im *Verzeichniss* als auch der Illustration im Katalog von Bode/Tschudi folgern (Abb. 67).²³⁴ Die Abbildung dokumentiert den Zustand in den 1880er Jahren, als sich das Relief wahrscheinlich noch im Südwestsaal des Alten Museums befand, den Stüler eingerichtet hatte (s. S. 259 ff.).²³⁵ Erkennbar ist, dass das Relief damals Pilaster flankierten. Dieses Arrangement entsprach nicht den Vorstellungen von Bode, der einen barocken Rah-

233 Bode 1887, S. 4.

234 »Sitzende Frau mit dem Kinde, das sie aus einem Buche unterweist; Hochrelief von gebranntem Thon auf blauem Grunde, aus der Schule des Michel-Angelo (...). 3 F. 5 Z. h., 3 F. 3 Z. br. – S. Barth« (Tieck 1846, S. 98).

235 Die Maßangaben deuten darauf hin, dass an dem Relief bereits Veränderungen vorgenommen worden waren und die Abbildung nicht mehr aktuell war (Bode/Tschudi 1888, S. 70, Nr. 232).



67 Abb. 66 in den ursprünglichen Proportionen, Lithographie, 8,5 × 8,5 cm

men bevorzugte. Auf dem Gemälde von Edith Schiemann, das Bodes Neuauflistung im Alten Museum dokumentiert, ist der Rahmen vage zu erkennen (Abb. 303). Offenbar war das Relief der Höhe des Rahmens angepasst worden.²³⁶

Im »Styl von Andrea Verocchio«

Im Verzeichnis von Hirt und Rauch folgt: »Gebrannter Thon grünlich-roth: Maria die kniend das Kind verehrt, welchem ein Engel den Kopf stützt, Felsen im Hintergrunde. Styl von Andrea Verocchio. ::/ Donatello ::/«²³⁷ Tieck erwähnte das Werk in seinem Katalog mit wenigen Worten: »Madonna das Kind anbetend. Dies schöne Werk scheint ebenfalls aus der Schule des della Robbia zu sein« (Abb. 68, Tieck 1846 Nr. 662).²³⁸ Offenbar sehr angetan war Waagen von dem Relief, denn er äußerte sich in ähnlichem Tenor: »Weit das vorzüglichste der (theils bemalten, theils unbemalten Arbeiten in gebrannter Erde) ist eine Maria in einem Rund, welche das von einem Engel unterstützte Kind kniend verehrt, fast Rundwerk. In dem Kopfe der Maria ist die größte Reinheit und Zartheit des religiösen Gefühls mit einer seltenen Schönheit der Form vereinigt. Dem feinen Oval entsprechen die gewölbten Augenlider und der schön geschnittene Mund. Nichts beweist vielleicht mehr den Reichthum jener Zeit an schönen Denkmälern der Kunst, als daß der Urheber eines so edlen Werks unbekannt und allerdings gewiß sehr schwierig zu bestimmen seyn möchte.«²³⁹ Bode/Tschudi sahen in dem Relief schließlich »eine besonders anmutige Variante des in der Robbia-Werkstatt so beliebten Motivs der anbetenden Maria.«²⁴⁰ Ob das Relief im Kaiser-Friedrich-Museum ausgestellt wurde, ist fraglich, denn im Bestandskatalog von Schottmüller ist es nicht aufgeführt.

Dem Inventar lässt sich entnehmen, dass das Relief 1924 im Bestand der Skulpturensammlung gelöscht wurde. Bei einer Revision des Magazinbestands der italienischen Skulpturen war nämlich festgestellt worden, dass dieses Werk – ebenso wie etwa zwanzig weitere Arbeiten – nicht mehr in der Sammlung vorhanden war. Theodor Demmler, der damalige Direktor der Skulpturensammlung, musste sich in dieser Angelegenheit äußern und schrieb an den Generaldirektor der Berliner Museen:

»Da sie [die Kunstwerke] im Haus nicht zu finden waren, und da es sich, soweit dies feststellbar war, um geringwertige Stücke handelt, so dürften die fehlenden Nummern früher ausgetauscht oder abgegeben sein, ohne daß dies entsprechenden Vorschriften bezüglich Inventarvermerk etc. genau beachtet wurde. Diese Vermutung ist mir von Excellenz von Bode, dem ich die Liste vorlegte, bestätigt worden. Soweit sich Excellenz von Bode an die einzelnen Werke erinnert, waren es theils Fälschungen teils farblose Stucknachbildungen teils ganz minderwertige Originale.« Weiterhin heißt es: »Da Genaueres nicht mehr festzustellen ist, und da in jedem Fall die Sammlung einen spürbaren Verlust nicht erlitten haben dürfte, bitte ich um die Genehmigung zur Löschung nachfolgender Nummern im Inventar (...).«²⁴¹

Wilhelm von Bode, der zwar nicht mehr bei den Museen tätig war, aber in dieser Angelegenheit kontaktiert wurde, konnte die peinliche Angelegenheit klären. Seinen Ausführungen zufolge waren 1916 unter anderem »4 oder 5 recht mäßige Reliefportraits« (»Cosimo I, Gal. u. Bona Sforza«), da »die Stücke entweder wertlos oder ruiniert oder Fälschungen« waren, im Tausch »gegen eine Anzahl sehr viel wertvoller Bronzeplaketten u. eine kleine Bronzegruppe (allein ca. 6–7.000 GM wert) Stier vom Löwe gewürgt« an den Kunsthändler Henry Heilbronner abgegeben worden.²⁴² Darunter befand sich auch das Relief mit der Anbetung, das laut einer Inventarnotiz 1936 in Paris von dem Budapester Sammler Wittmann erworben worden war. Der weitere Verbleib ist unbekannt. Auch andere Werke, die zum alten Bestand der Skulpturensammlung gehörten, waren bei der Revision nicht mehr auffindbar.²⁴³ Das Ministerium erteilte zwar schließlich die Genehmigung, dass die

236 Schottmüller 1922, S. XIV, Taf. 36b (Rahmen: »nach 1650«). Im Kaiser-Friedrich-Museum wurde das Relief in diesem Rahmen an der Wand mit dem *Giovannino*, den Bode als Frühwerk von Michelangelo ansah, präsentiert (Petras 1987, S. 112, Abb. 127); eine Aufnahme von 1933 zeigt das Relief mit einem schlichten Rahmen, der noch heute vorhanden ist (Krahn 1992, S. 119, Abb. 14).

237 GStA PK, I, HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20449, fol. 104.

238 Tieck 1835, S. 9: M.

239 Waagen 1846, S. 246.

240 Bode/Tschudi 1888, S. 42.

241 SMB-ZA, I/SKS 10, fol. 287, 288 (1. Feb. 1924).

242 Ebd.; bei der Kleinbronze (»Ein Stier, von einem Bären angegriffen«), verzeichnet im Bestandskatalog als »paduanisch um 1500« und »Geschenk des Herrn H. Heilbronner. Erworben 1918« (Bode 1930b, S. 20, Nr. 92), handelt sich um eine neuzeitliche Kopie nach einer Bronzegruppe ehemals in Besitz von Christina von Schweden (Pietro Santo Bartoli, Museum Odесカルム..., Rom 1752, S. 93f, Taf. XXXIX).

243 Es handelte sich um folgende Werke: »Inv. 80 Madonnenrelief, florentinisch, Stuck; Inv. 71 Frauenprofilbild, Marmor; Inv. 276 Cosimo I, Marmorrelief; Inv. 210 Christus im Tempel (Nachbildung), Stuck; Inv. 224 Venez. Madonnenreliefs, Stuck; Inv. 85, 97, 95, 159, 1564, 1580, 1745, 2635, 2636: Madonnenreliefs, florentinisch u. oberitalienisch; Inv. 108 Johannes, florentinisch; Inv. 166 Robbia-Art Anna Selbdritt; Inv. 182 Königsbüste, florenti-



68 Nachahmer des Andrea della Robbia, Maria verehrt ihr Kind, gebrannter Ton, Durchmesser 64 cm. Ehemals Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Verbleib unbekannt, Aufnahme um 1900



69 Andrea della Robbia, Anbetung des Kindes, gebrannter Ton glasiert, Durchmesser 109 cm. Moskau, Puschkin Museum, Aufnahme um 1900

»Stücke der Sammlung italienischer Plastik, deren Verbleib nicht zu ermitteln ist«, aus dem Inventar gelöscht werden können, wies aber darauf hin, »gefälligst dafür Sorge zu tragen, daß die Inventarien künftig genauestens geführt werden. Dazu ist es vor allem nötig, daß die Beamten, denen die Führung der Inventarverzeichnisse obliegt, von jeder Veränderung in den Beständen Kenntnis erhalten.«²⁴⁴

Das Fehlen im Katalog von Schottmüller, ihre Veräußerung und die Aussagen von Bode lassen annehmen, dass es Zweifel an der Authentizität des Reliefs »im Styl von Andrea Verrocchio« gab, denn sowohl im Gesamteindruck als auch in der Gestaltung von Details besitzt es nicht den Charakter eines Werks aus der Renaissance. Die Darstellungen der Muttergottes und des Christuskindes lassen sich auf eine berühmte Schöpfung von Andrea della Robbia in La Verna zurückführen, die in der Renaissance in zahlreichen Reproduktionen beziehungsweise Varianten Verbreitung fand, unter anderem in einem Relief im Moskauer Puschkin-Museum (Abb. 69).²⁴⁵ Ein solches Werk wiederum dürfte für die Gestaltung des thematisch und formal nahezu entsprechenden Reliefs aus der Sammlung Bartholdy als Vorbild gedient haben. Aufgrund der Gewandgestaltung Marias, des Gesichts des Engels, aber auch durch den gemalten Hintergrund erscheint das aus dem Besitz von Bartholdy stammende Werk wie eine barocke Paraphrase des Vorbilds aus der Renaissance. Etwas ungeschickt ist die Madonna in das Tondo integriert, da sich die Haltung ihrer Beine nicht erschließt. Befremdend ist auch, dass der Kopf des Christuskindes von dem Engel gestützt wird. Das aus dem Besitz Bartholdys stammende Relief ist dennoch ein interessantes und aufschlussreiches Dokument der Della-Robbia-Rezeption. Vergleichbare Werke sind nicht bekannt. Als Geschenk von James Simon gelangte 1904 ein Relief aus glasierter Ton in die Berliner Sammlung, das ebenfalls auf das Vorbild von Andrea della Robbia zu-

rückzuführen ist.²⁴⁶ Dies mag ebenfalls ein Grund dafür gewesen sein, dass man sich von dem Relief aus der Sammlung Bartholdy trennte.²⁴⁷

Im »Styl von Matteo da Siena« und im »Styl von Michelangelo selbst«

Im Verzeichnis folgt: »Gebrannter Thon, farbig angestrichen. Maria auf einem Thronsessel sitzend hält das Kind auf dem Schosse, umher drei Cherubim. Das Untergewand der Maria mit geblümter Vergoldung. Styl von Matteo da Siena :/ Giovanni da Fiesole :/« (Abb. 70, Tieck 1846 Nr. 666).²⁴⁸ Tieck erwähnte das stattliche Werk der »Madonna mit dem Kinde, von Seraphs begleitet« in seinem Katalog von 1835 und bezeichnete es mit Vorbehalt als ein Werk von Benedetto da Maiano.²⁴⁹ Waagen

nisch, Stuck; Inv. 193 Robbia-Art, Heiligenbüste; Inv. 251 Athena Relief, florentinisch, Marmor; Inv. 1743 Doppelporträt, Florenz, Stuck; Inv. 243, 244 Zwei Marmorreliefs. Gian Gal. Sforza u. Bona Sforza; Inv. 268 Wachsrelief der Grablegung; Inv. 2190 Kl. Flügelaltar, Stuck« (SMB-ZA, I/SKS 10, fol. 287, 288).

²⁴⁴ Ebd., fol. 296 (20. März 1924).

²⁴⁵ Giancarlo Gentilini, I della Robbia. La scultura invetriata nel Rinascimento, Bd. 1, Florenz 1991, S. 193; Sergej O. Androsow, in: Westeuropäische Plastik des 15. und 16. Jahrhunderts in den Museen der Sowjetunion, Leningrad 1988, S. 43, Abb. 15–17.

²⁴⁶ Schottmüller 1933, S. 77, Nr. 4998; 1945 wurde es durch Brandeinwirkung massiv beschädigt, seit kurzem wird es im Simon-Kabinett im Bode-Museum präsentiert.

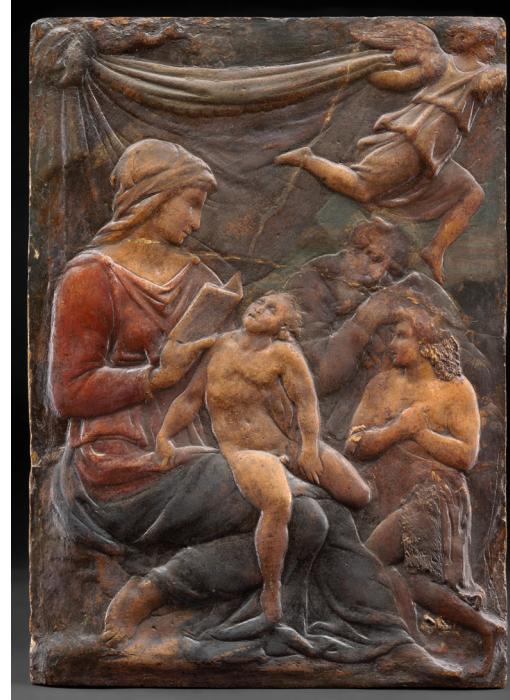
²⁴⁷ Wie auch zahlreiche andere Werke der Berliner Sammlung wurde das Relief aus der Sammlung Bartholdy in Gips reproduziert. Es gehörte zum Angebot der Kunstanstalt Gerber in Köln (Reproduktionen klassischer Bildwerke aus der Kunstanstalt August Gerber, Köln am Rhein, Köln 1910, Taf. 47, Nr. 1322).

²⁴⁸ GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20449, fol. 104.

²⁴⁹ Tieck 1835, S. 9: L.

äußerte sich zu diesem Werk, dessen Material inzwischen als »Gipsstuck« erkannt wurde, folgendermaßen: »Maria mit dem Kinde von mittlerer Erhabenheit, im Hintergrunde, wie die rothen Flügel erkennen lassen, zwei Cherubim. Fein und zierlich, aber kleinlicher in den Formen, bedingter in dem ganzen Zuschnitt. Diese Arbeit möchte ich mit Bestimmtheit dem Mino da Fiesole beimessen. Wenigstens zeigt es in den Gesichtsbildungen, wie in der ganzen Auffassung die groeße Uebereinstimmung mit den beglaubigten Werken dieses liebenswürdigen, aber etwas einförmigen Meisters, z. B. mit dem Altärchen im Dome zu Fiesole, von dem auch eine Abbildung bei Cicognara Th. 2. Tafel 31.«²⁵⁰ In der Generation von Bode und Tschudi entwickelte sich die Kenntnis der Bildhauer in der Nachfolge Donatellos, sodass sie das Relief als Nachbildung eines damals als Original von Antonio Rossellino angesehenen Marmorreliefs im Victoria & Albert Museum katalogisierten.²⁵¹ Das Relief aus der Sammlung Bartholdy war auch während der Bode-Ära im Alten Museum ausgestellt (Abb. 230), doch wurde es später im Tausch abgegeben, da es als »schlechtere Doublette« eines 1904 aus der Sammlung Hainauer in die Sammlung gelangten Exemplars angesehen wurde.²⁵²

Eine falsche Materialangabe hatte auch das zunächst genannte Werk: »Gebrannter Thon, schwärzlich angestrichen: Maria ein Buch in der Rechten hält das schlafende Kinde auf dem Schoße, dabei anwesend der kleine Johannes und der schlafende Joseph, ein schwebender



71 Nach Pierino da Vinci, Hl. Familie, Stuck, 34×24 cm.
Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung



70 Nach Antonio Rossellino, Maria mit dem Kinde von Engeln umgeben, Stuck, 77×54,5 cm. Ehemals Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung; Verbleib unbekannt, Aufnahme 1896

Engel breitet darüber den Vorhang. Im Styl von Michelangelo selbst. :/: Mich: Angelo :/:«²⁵³ Es handelt sich dabei ebenfalls um eine Arbeit aus Stucco, die sich in der Skulpturensammlung erhalten hat. Tieck verzeichnete das Relief als Arbeit der »Schule des Michelangelo«, während Waagen herausstellte, was ihn besonders an Michelangelo erinnerte: »Ein kleines, aber geistreiches Flachrelief in bemaltem Gipsstuck, die heilige Familie darstellend, verräth in den starken Verkürzungen, der gewaltsamen Stellung des schlafenden Kindes die Einwirkung desselben Meisters« (Abb. 71, Tieck 1846 Nr. 602).²⁵⁴ Bode/Tschudi erkannten, dass das Relief eine Schöpfung des früh verstorbenen Florentiner Bildhauers Pierino da Vinci reproduziert.²⁵⁵

Zwei Reliefs aus Kalkstein

Im Verzeichnis von Hirt und Rauch folgt: »Eine Tafel in Kalkstein. Maria die das auf einem Kissen vor sich sitzende Kind verehrt, dabei zwei Cherubim. Im Styl von Pesello Peselli. :/: Donatello :/:«, das nicht erhalten ist.

250 Waagen 1846, S. 246.

251 Bode/Tschudi 1888, S. 25, Nr. 69, Taf. IX; zum Relief in London: Pope-Hennessy 1964, S. 130f., Nr. 108.

252 Schottmüller 1933, S. 50f., Nr. 2846; dem Inventar zu Folge wurde es an eine »Frau Prof. Richter« abgegeben, vgl. auch SMB-ZA I/SKS 84, fol. 61.

253 GSTA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20449, fol. 104.

254 Tieck 1835, S. 13: AE; Waagen 1846, S. 247.

255 Bode/Tschudi 1888, S. 66, Nr. 217, Taf. XII; Schottmüller 1933, S. 165f., Nr. 272; von Kusch-Arnhold wurde die Zuschreibung nicht akzeptiert (Britta Kusch-Arnhold, Pierino da Vinci, Münster 2008, S. 271f., A.15).



72 Domenico Rosselli, Der junge Tobias, vom Engel geleitet, 4. Viertel 15. Jh., Kalkstein, 33×25 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

ten ist.²⁵⁶ Die Zeitalters überstanden hat dagegen: »Ein ovales in einem etwas feinerem festem Kalkstein geschnittenes Relief. Der Schutzengel Raphael, ein Gefäß in der Rechten haltend, leitet den Knaben Tobias mit einem Fisch in der Linken; ein Hündchen mit Lappohren folgt; im Grunde ein Fruchtbau mit Andeutung von Bergen und Wolken. Im Stil von Castagno, wahrscheinlich von Donatello selbst.«²⁵⁷ Im *Verzeichniss* wurde das Relief als Werk des 17. Jahrhunderts (Abb. 72, Tieck 1846 Nr. 643), von Bode/Tschudi hingegen als Arbeit eines venezianischen Meisters um 1500 bezeichnet, was auch von Schottmüller übernommen wurde.²⁵⁸ Middeldorf schrieb das Relief überzeugend dem im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts überwiegend in den Marken tätigen Bildhauer Domenico Rosselli zu, der wiederholt in diesem Material arbeitete und dessen Werke sich durch eine sehr feine, detaillierte Bearbeitung des Stein auszeichnen.²⁵⁹ Durch die partielle Vergoldung an den Gürteln und Nimben verlieh der Künstler dem Relief eine kostbare Wirkung. Bode/Tschudi bemerkten, dass die Komposition von den Tobias-Darstellungen der Florentiner Maler des Quattrocento abhängig sei, die Rosselli während seiner Tätigkeit in Florenz sicherlich präsent waren.²⁶⁰

»Luca Della Robbia«

Anschließend folgen im Verzeichnis von Hirt und Rauch glasierte Tonarbeiten aus der Werkstatt der Della Robbia. Zuerst genannt wird: »Ein

Hautrelief in Bogenform, gebrannter Thon, die Figuren weiß, der Grund blau glasiert. Maria in halber Figur hält das stehende Kind, rechts und links verehrende Engel, im Bogen umher sieben Cherubim; wahrscheinlich von Luca della Robbia selbst. :/: Luca della Robbia :/:«²⁶¹ Tieck folgte dieser Zuschreibung und bemerkte, dass »dies sorgfältig ausgeführte Werk (...) vielleicht zu den schönsten dieser Art [gehört]; der Styl der Arbeit deutet auf das fünfzehnte Jahrhundert.«²⁶² Im *Verzeichniss* ist es als »großartiges Werk des Luca della Robbia« aufgeführt (Abb. 73, Tieck 1846 Nr. 621).²⁶³

Schon bald nach dem Erscheinen von Tiecks Katalog wurden allerdings Zweifel an der Bestimmung geäußert. Ludwig Schorn bemerkte im Rahmen seiner Übersetzung von Vasaris *Viten*, dass die Lünette eher als ein Werk des Andrea della Robbia anzusehen ist: »Sie erinnert an dessen Werke in Arezzo. Alles ist schärfer ausgeführt, aber weniger einfach in der Anlage und ordinarer im Ausdruck als bei Luca.«²⁶⁴ Dementsprechend beurteilte auch Franz Kugler dieses Werk.²⁶⁵ Schließlich korrigierte auch Waagen die ursprüngliche Zuschreibung dank eines Hinweises von Carl Friedrich von Rumohr, denn er äußerte sich zu dem Werk mit folgenden Worten: »(...) eine Maria mit dem stehenden Kinde und zwei Engeln verehrt (...) in den rundlicheren Formen, in den weicheren Falten der Gewänder so sehr mit bekannten Werken des Andrea della Robbia, eines Neffen des Luca (...), daß ich in der Ansicht des verstorbenen Hrn. v. Rumohr beitreten muß, welcher dieses Werk für eine Arbeit des Andrea hielt.« Weiterhin heißt es: »Auf dem Rande thun eine Anzahl von architektonisch angeordneten Köpfen von Cherubim eine sehr gute Wirkung. Das Ganze gehört zu den sehr ausgezeichneten terre della Robbia, wie die Bildwerke dieser Art bekanntlich in Italien genannt werden.«²⁶⁶ Auch heutzutage gilt die Lünette als Werk von Andrea della Robbia.²⁶⁷

In der Liste von Hirt und Rauch folgt ein: »Rundes Relief mit einem großen Rahmen in gebranntem Thon. Die Figuren weiß, der Grund blau, der Fruchtkranz des Rahmens nach den Farben der Früchte glasiert, die Schuppenverzierung bräunlich mit Gold. Maria verehrt kniend das vor ihr liegende Kind, welches ein Engel stützt. Goldene Sterne auf dem weißen Kleide der Mutter. Im Styl des Luca della Robbia« (Abb. 74, Tieck 1846 Nr. 626).²⁶⁸ Tieck bezeichnete »dies schöne Werk« als eine

256 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20449, fol. 104; vielleicht identisch mit dem bei Tieck verzeichneten Werk: »Madonna, das Kind anbetend. Halbe Figur im flachen Relief, scheint eine Arbeit des Benedetto da Majano zu sein«, das aus der Sammlung Bartholdy stammte (Tieck 1835, S. 13: AD).

257 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20449, fol. 104.

258 Bode/Tschudi 1888, S. 56, Nr. 184; Schottmüller 1933, S. 119, Nr. 231.

259 Ulrich Middeldorf, Some new works by Domenico Rosselli, in: The Burlington Magazine, 62, 1933, S. 165ff.

260 Bode/Tschudi 1888, S. 56, Nr. 184; zuletzt widmete sich Knuth diesem Werk: Michael Knuth, Dereinst von der Sowjet-Regierung veräußert. Ein italienisches Tabernakelfragment in Berlin-Kaulsdorf, in: Museumsjournal, 23, Nr. 2, April–Juni 2009, S. 8.

261 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20449, fol. 104, 105.

262 Tieck 1835, S. 8: H.

263 Tieck 1846, S. 85, Nr. 621.

264 Vasari 1567 (Ausg. Schorn 1837), Bd. II/1, S. 79.

265 Franz Kugler, Rez. von Vasari (Ausg. Schorn 1837), in: Museum. Blätter für bildende Kunst, 5, Nr. 52, 25. Dez. 1837, S. 417.

266 Waagen 1846, S. 246.

267 Bode/Tschudi 1888, S. 39, Nr. 119; Schottmüller 1933, S. 75, Nr. 148.

268 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkaninett, Nr. 20449, fol. 105.



73 Andrea della Robbia, Maria mit dem Kinde zwischen zwei anbetenden Engeln, gebrannter Ton glasiert, 75,5×149,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung



74 Santi Buglioni, Maria verehrt ihr Kind, um 1510/20, gebrannter Ton glasiert, Durchmesser 112 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

Arbeit aus der »Schule des della Robbia«.²⁶⁹ Auch Waagen äußerte sich sehr positiv: »Nächstens verdient ein Exemplar der so häufig in dieser Kunstweise wiederholten Darstellung der Maria erwähnt zu werden, welche das vor ihr am Boden liegende, von einem Engel unterstützte Kind kniend verehrt. Sowohl die völligen Formen des Kindes, wie der Charakter und der edle Ausdruck der Maria erinnern lebhaft an Andrea Verrocchio, sowie an seinen Schüler Lorenzo di Credi, so daß, wenn Verrocchio, welcher gelegentlich auch in dieser Art gearbeitet hat, nicht der Urheber dieses schönen Reliefs ist, es doch sich unter seinem Einfluß entstanden seyn möchte. Es zeichnet sich noch durch einen sehr schönen Kranz von Früchten in den natürlichen Farben aus, welcher den Haupttheil der reichen Einfassung des Rundes bildet.«²⁷⁰

Der Name Verrocchio war weiterhin im Gespräch, denn in Naglers Künstler-Lexikon wurde das Relief kurze Zeit später unter dessen Namen erwähnt, es heißt dort: »Dann ist daselbst [im k. Antikensaal zu Berlin] auch ein Werk in Terra della Robbia, welches die Kenner in Berlin dem Andrea zuschreiben. Es ist dies die häufig wiederholte, von einem bemalten Kranze umgebene Darstellung der Maria, welche das auf dem Boden liegende, und von einem Engel unterstützte Kind anbetet. Sowohl die völligen Formen des Kindes, als der Charakter und

269 Tieck 1835, S. 9: M.

270 Waagen 1846, S. 246.



75 Werkstatt der Della Robbia, Madonna mit dem kleinen Johannes, Anfang 16. Jh., gebrannter Ton glasiert, Durchmesser 34,5 cm (ohne Rahmen). Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung



76 Werkstatt der Della Robbia, Madonna della porta, 1524, unten die Inschrift: »A. D. MDXXIII. ME(N)SIS MAII«, gebrannter Ton glasiert, Durchmesser 90 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme vor 1913

der edle Ausdruck erinnern lebhaft an Verrocchio. Vasari erwähnt aber kein Werk dieser Art.²⁷¹ Bode/Tschudi bezeichneten das Relief als »Art des Andrea della Robbia«.²⁷² Heutzutage gilt das Relief als eine um 1510/20 entstandene Arbeit von Santi Buglioni. Seit der Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums wird es in einer der Nischen der Basilika präsentiert.²⁷³

Als »Schule des Luca della Robbia« bezeichneten Hirt und Rauch ein weiteres Tondo: »In einem farbigen Fruchtkranz sitzt Maria das Kind auf dem Schoße welches den kleinen Johann segnet. Die Figuren mit weißer, der Grund mit blauer und die der Früchte und Blätter mit natürlich farbiger Glasur« (Abb. 75, Tieck 1846 Nr. 655).²⁷⁴ Tieck machte deutlich, dass »der Styl der Arbeit (...) eine spätere Zeit [zeigt], unstreitig das sechszehnte Jahrhundert« und dieses Werk »folglich eins der spätesten der Schule des della Robbia« sein könnte.²⁷⁵ Im gleichen Tenor bemerkte Waagen, dass das Relief der »Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes« zu den »terre della Robbia« gehöre, »bei denen indeß eine Bestimmung des Urhebers schwierig seyn dürfte«.²⁷⁶ Der als Rahmen dienende Fruchtkranz ist nicht erhalten.

Ebenfalls als »Schule des Luca della Robbia« wurde ein laut Inschrift im Mai 1524 vollendetes Relief angesehen: »In einem Fruchtkranze thront die Maria unter einem Tabernakel von zwei gewundenen Säulen gestützt, haltend das stehende Kind auf dem Schoße, darunter A.D. 1524. Mensis Maij. Die Figuren sowohl in Fleisch als in den Gewändern natürlich farbige Glasur, so wie auch der Fruchtkranz. Der innere Rahmen weiß, der Tabernakel röthlich blau« (Abb. 76, Tieck 1846 Nr. 622).²⁷⁷ Tieck war der Ansicht, das »dies Werk (...) nicht zu den bessern [gehört]; man ist daher veranlaßt zu glauben, daß man schon zu der genannten Zeit anfing, Arbeiten dieser Art nachlässig zu behandeln.«²⁷⁸ Waagen schätzte es besonders »wegen des prachtvollen Kranzes«. Seiner Meinung nach war es »ohne Zweifel auf Veranlassung des Bestellers in einem steiferen und alterthümlicheren Styl gehalten,

als im Jahr 1524, womit das Werk bezeichnet ist, üblich war.« Weiterhin heißt es: »Auch die braune Bemalung der Fleischteile erinnert an die dunkeln Bilder byzantinischen Schule.«²⁷⁹

»Christus am Oehlberg«

In der Liste von Hirt und Rauch folgt: »Längliches Relief in Carrarschem Marmor mit gleicher Einfassung, woran man noch Spuren von Vergoldung sieht, vorstellend: Christus am Oehlberg betend, dabei der Engel mit dem Kelch, zur Seite die drei Jünger schlafend; der Grund Gebirge mit Bäumen. Im Styl des Jacopo della Quercia« (Abb. 77, Tieck 1846 Nr. 627).²⁸⁰ Tieck sah in ihm eine »etwas rohe Arbeit«, die »auf das vierzehnte Jahrhundert als wahrscheinliche Zeit der Entstehung« deutet, womit er sicherlich das Quattrocento vor Augen hatte.²⁸¹ Bode bemerkte, dass das Relief »Mantegna's Stil in Stein übertragen zeigt«.²⁸² Im Katalog von Bode/Tschudi wurde es als Werk eines späten Schüler

271 Georg Kaspar Nagler, Neues allgemeines Künstler-Lexicon (...), Leipzig 1850, Bd. 20, S. 173f.

272 Bode/Tschudi 1888, S. 42.

273 Schottmüller 1933, S. 79, Nr. 153; Knuth 2010, S. 111ff.; Louise Boreham, G. F. Watts's della Robbia tondo, in: Sculpture Journal, 22.1, 2013, S. 133ff.

274 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20449, fol. 105.

275 Tieck 1835, S. 7: F.

276 Waagen 1846, S. 246; Schottmüller 1933, S. 78f., Nr. 156.

277 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, fol. 105.

278 Tieck 1835, S. 7: D.

279 Waagen 1846, S. 246; Schottmüller 1933, S. 145, Nr. 170.

280 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, fol. 105.

281 Tieck 1835, S. 11: X.

282 Bode 1880, S. 117.



77 Italien, 2. Hälfte 15. Jh., Christus am Ölberg, Marmor, 42,5 × 59,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme vor 1913



78 Italien, um 1400 (?), Maria mit dem Kinde, Marmor, Höhe 49 cm. Ehemals Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Verbleib unbekannt, Aufnahme vor 1916.

Donatello angesehen, und Schottmüller bezeichnete es später als in der »Art des Agostino da Duccio«, doch steht eine genauere Bestimmung dieses eigenartigen Reliefs immer noch aus.²⁸³

Ungeklärt ist, wobei es sich bei den beiden anschließend in der Liste von Hirt und Rauch genannten Werken gehandelt haben könnte: »Auf zwei Marmorpedestalen welche mit andern bunten Marmorn eingelegt sind, in Form der Hermen, stehen zwei halbe Figuren: beide den Herkules vorstellend; der eine mit der Loewenhaut auf der Keule ruhend, und in der Rechten die Aepfel haltend, ganz nach der Statue des farnesischen Herkules. Der andere trägt um den Kopf die Siegerbinde des Athleten. Die Arme sind restaurirt.«²⁸⁴ Die Thematik und die Tatsache, dass es sich um ein Paar handelt, lässt vermuten, dass diese Werke vielleicht dekorativ in den Königlichen Gemächern Aufstellung fanden.

Zu den Werken, die 1916 an den Kunsthändler Henry Heilbronner im Tausch abgegeben wurden, zählte auch das anschließend in dem Verzeichnis von Hirt und Rauch aufgeführte Werk: »Maria auf einem würfelförmigen Throne sitzend, hält das Kind auf dem Schoß, vorn zu beiden Seiten der Maria zwei verehrende Dominikaner-Mönche; der Untersatz sowohl als die Seiten des Thrones sind verziert mit Arabesken von Weinguirlanden und Einzelblättern. Im Styl des Nino von Pisa« (Abb. 78, Tieck 1846 Nr. 636).²⁸⁵ Eine gewisse Ratlosigkeit, die auch aus heutiger Sicht nachvollziehbar ist, veranschaulichen die Äußerungen von Tieck, der bemerkte, dass »Nachrichten über Ursprung und Geschichte dieses Bildwerks, das aus Herrn Bartholdi's Nachlass in das Königliche Museum gekommen ist, fehlen.«²⁸⁶ Wahrscheinlich war das Werk bei der Neuaufstellung von 1845 nicht mehr ausgestellt, denn es wird weder von Waagen noch im *Verzeichniss* genannt. Bode/Tschudi bezeichneten es als eine um 1400 entstandene »schwache Arbeit eines zurückgebliebenen Provinzialkünstlers, wahrscheinlich der venezianischen terraferma«.²⁸⁷ Es gab wohl auch hier Zweifel an der Echtheit, denn in den Katalogen von Wulff und Schottmüller wurde es nicht berücksichtigt. Heilbronner verkaufte es an den Sammler Ole Olsen in Kopenhagen.²⁸⁸

Johannes der Täufer und David

In der Liste folgen zwei Jünglingsgestalten gleichen Formats, eine Darstellung Johannes des Täufers und eine David-Statuette. Zu ersterer äußerten sich Hirt und Rauch folgendermaßen: »Die etwa vierzehn Zoll hohe stehende Statue Johannes des Täufers mit dem Felle bekleidet. Gebrannte Erde mit weißer Glasur, das Fußgestelle ein Felsen von gleichem Stoffe bläulich glasiert; der rechte Arm fehlt. Aus der Schule des Luca della Robbia, aber schon im Styl des Michelangelo« (Abb. 79, Tieck 1846 Nr. 670).²⁸⁹ Tieck beschrieb die Statuette, die an Fell und

283 Bode/Tschudi 1888, S. 20, Nr. 55, Taf. IV; Schottmüller 1933, S. 21f, Nr. 70.

284 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20449, fol. 105, 106.

285 Ebd., fol. 106.

286 Tieck 1835, S. 11: T.

287 Bode/Tschudi 1888, S. 51, Nr. 161.

288 Schmitz 1924, Nr. 998; fälschlicherweise ist das Bildwerk im Katalog der Verluste verzeichnet (Lambacher 2006, S. 161, Nr. 208).

289 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20449, fol. 106.



79 Giovanni Della Robbia, Anfang 16. Jh., Johannes der Täufer, gebrannter Ton glasiert, Höhe 48 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung



80 Giovanni della Robbia, Anfang 16. Jh., David, gebrannter Ton glasiert, Höhe 55,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme vor der Restaurierung



81 Wie Abb. 80, Aufnahme nach der Restaurierung

Haar Spuren von Vergoldung besitzt, an ihrem Standort in einem der Neben-Säle, wo sie ebenso wie der *David* »am Bogen der Nische auf einem Consol« aufgestellt war (vgl. Abb. 164).²⁹⁰ Bereits seit langem gilt sie als eine Arbeit aus der Werkstatt der della Robbia.²⁹¹

Zur David-Statuette heißt es in der Liste von Hirt und Rauch folgendermaßen: »David, etwa 14 Zoll hoch mit dem Harnisch und dem Königsmantel bekleidet, zu den Füßen das Haupt des Goliath, in der Rechten der Schaft des abgebrochenen Schwertes, in der Linken den Schleuderstein haltend. Auf dem Harnisch gekrönte Greifen, das eine Vorderbein auf einem Candelaber sitzend. Gebrannte Erde, das Nackte, Bart und Haare rot, und nur der Harnisch blau mit gelben Verbrämungen und der Mantel grün glasiert. Unterschrift DAVIT. P.P. :/ Pro-pugnator :/ Im Styl des Vorstehenden« (Abb. 81, Tieck 1846 Nr. 671).²⁹² Tieck bemerkte zum Verhältnis der unglasierten »nackten Theile«, die »in natürlichen Farben bemalt gewesen« waren, und dem glasierten Bereich: »Unstreitig hat die Schwierigkeit, Fleischfarben zu bereiten in Stoffen, die geeignet wären der Wirkung des Feuers zu widerstehen, der gleichen Versuche veranlaßt, solche, nur theilweise glasirte Figuren zu machen« und resümierte, dass diese »aber zu keinem genügenden Resultat geführt (...) haben«.²⁹³

Ein vor der 1977 in Dahlem erfolgten Restaurierung entstandenes Foto dürfte eine Vorstellung von der wohl ursprünglichen Bemalung der Fleischteile liefern, die Schottmüller zufolge »schwarzlich nachgedunkelt« war (Abb. 80).²⁹⁴ Durch die Bemalung wirkte sie insgesamt harmonischer als in ihrem jetzigen Zustand. Unübersehbar ließ sich der Schöpfer der Statuette, die im frühen 16. Jahrhundert in der Florentiner

Werkstatt des Giovanni della Robbia entstanden ist, von Andrea del Verrocchios berühmter Bronzefigur gleichen Themas inspirieren.

»Ser Ceccone«

Als »No. 16« erscheint in der Liste »das Brustbild des Ser Ceccone von gebrannter Erde in rothem Unter- und etwas fallenem Ueberkleide. Gesicht und Haar Naturfarbe. Von einem unbekannten Meister aus der Zeit des Lorenzo de' Medici« (Abb. 82, Tieck 1846 Nr. 646).²⁹⁵ Ausführlich widmete sich Waagen dem in seinem Realismus ungewöhnlichen Bildnis, bei dem die »Nachahmung der Natur so ins Einzelne [geht], z. B. in der Wiedergabe der schiefstehenden und schlecht gehaltenen Zähne, daß der Eindruck zwar höchst lebendig, aber auch widerstrebend ist.« Weiterhin heißt es: »Angeblich soll diese Büste den Ser Ceccone darstellen, welcher nach dem Zeugniß des Antonio Magliabecchi die Akten des Prozesses des bekannten Fanatikers Savonarola verfälscht

290 Tieck 1835, S. 6: B.

291 Schottmüller 1933, S. 79f., Nr. 164.

292 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20449, fol. 106.

293 Tieck 1835, S. 6f.: C.

294 Bode/Tschudi zufolge waren jedoch die »nackten Teile unbemalt«, was im Widerspruch zu den Angaben von Tieck und Schottmüller steht (Bode/Tschudi 1888, S. 44, Nr. 137, Taf. V; Schottmüller 1933, S. 144, Nr. 169).

295 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20449, fol. 106.

haben soll. Jedenfalls steht der Charakter des feisten, widrigen Gesichtes mit dieser Benennung nicht im Widerspruch.«²⁹⁶ Bode/Tschudi bezeichneten den Dargestellten als »Florentiner Rechtsgelehrten«. Sie katalogisierten die Büste Werk eines Florentiner Meisters aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, das sie als »charakteristische aber nicht hervorragende Arbeit« bewerteten.²⁹⁷ Im Bestandskatalog von 1913 wurde die Büste nicht verzeichnet, und schon wenig später wurde sie im Inventar gelöscht.

Zusammen mit einer anderen männlichen Büste und einer Christusbüste, »ein später, durch Ergänzungen ganz entstelltes Werk der Robbia-Werkstatt«, die ebenfalls aus dem Besitz Bartholdys stammte (Abb. 334), wurde sie 1918 im Tausch, unter anderem eine bronzenen Venus-Adonis-Gruppe, abgegeben, da die »zwei florentinischen Tonbüsten um 1500, die (...) bei Erwerbung einer wertvollen Stuckbüste aus Pal. Rucellai mit dreingegeben sind, (...) wegen ihrer Rohheit nicht ausstellbar sind.« Bode war die Bartholdy-Provenienz des *Ser Ceccone* offenbar nicht mehr präsent, weiterhin bemerkte er dazu: »Auch in der Abt. der Bildwerke Christl. Epochen hat die Direktion einige seit Jahrzehnten magazinierte, sehr schadhafte Stücke ohne besonderen künstlerischen Wert, deren Ausstellung in der Sammlung nie möglich ist und die auch von den Provinzialmuseen nicht gewünscht werden, mit Zustimmung der Sachverst. Komm. ausgeschieden und gegen einige kleinere Bildwerke, die erwünschte Bereicherungen der Abteilung sind, ausgetauscht. (...) Die angebotenen Stücke haben einen Wert von etwa 10.000 M, während unsere Magazinstücke für die Sammlung ohne jeden Wert sind.«²⁹⁸

In seiner gesamten Auffassung ist der *Ser Ceccone* der anderen abgegebenen, aus dem Palazzo Rucellai stammenden Büste eines Unbekannten, die Bode 1876/77 in Florenz erworben hatte, verwandt. Letztere wurde sogar noch einige Jahre vor ihrer Abgabe zentral im Kaiser-Friedrich-Museum präsentiert, und zwar auf dem Kamin im Donatello-Saal (Abb. 187). Es ist wohl ein einzigartiges Phänomen, dass man sich von einem zum alten Bestand der Sammlung gehörenden Werk nicht etwa aufgrund mangelnder künstlerischer Qualität oder Zweifeln an der Authentizität, sondern aus ästhetischen Gründen trennte. In ihrem extremen Realismus war die Büste des *Ser Ceccone* sicherlich eine Ausnahmeherrscheinung, was sie aus heutiger Sicht – sollte sie tatsächlich aus der Renaissance stammen – wiederum interessant macht. Ebenso wie die thronende Madonna mit Bartholdy-Provenienz (Abb. 78) und zwei Bildnistondi (Abb. 347) gelangte dieses Werk über den Kunsthändler Heilbronner in die Sammlung Ole Olsen.²⁹⁹ Ihr weiterer Verbleib ist unbekannt.

Hl. Sebastian und Adonis

Zu den Kriegsverlusten zählt seit 1945 die »Statue des heiligen Sebastian mit den Händen auf dem Rücken an einem Baumstamm gebunden, um die Hüften ein Tuch, mit dem Blick nach der himmlischen Krone, ungefähr 18 Zoll hoch. Gebrannte Erde, natürliche Farbe. Im Styl des Sansovino« (Abb. 83, Tieck 1846 Nr. 639).³⁰⁰ Tieck erwähnte die Figur, »dem sechszehnten Jahrhundert angehörig (...), auf einem Consol« stehend, während Waagen »die Statuette eines heil. Sebastian (...) als eine sehr tüchtige Arbeit des Cinquecento« bezeichnete.³⁰¹ Zu Anfang des 20. Jahrhunderts wurde die Figur sogar als Original von Andrea Sanso-



82 Florenz, um 1500 (?), Bildnis des »Ser Ceccone«, gebrannter Ton, Höhe 65 cm. Ehemals Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Verbleib unbekannt

296 Waagen 1846, S. 253.

297 Bode/Tschudi 1888, S. 46, Nr. 143.

298 SMB-ZA I/SKS 84, Tausch von Bildwerken christlicher Epochen und Abgabe von Dubletten 1903–1921, fol. 169 (2. Mai 1918, an das Ministerium); abgegeben wurde auch eine »Stuckmadonna A. Rossellino, Dublette mit moderner Bemalung« (Inv. Nr. 5884). Bei Bode/Tschudi ist für den *Ser Ceccone* fälschlicherweise angegeben: »Erworben 1842 in Florenz« (Bode/Tschudi 1888, S. 46, Nr. 143). Bei der eingetauschten Kleinbronze handelte es sich um Inv. Nr. 7220 (Ernst Friedrich Bange, Die Bildwerke in Bronze und in anderen Metallen. Staatliche Museen zu Berlin, Berlin/Leipzig 1923, S. 36f.). Am 29. Januar 1920 äußerte sich die Generaldirektion noch einmal gegenüber dem Ministerium zu diesem Thema: »(...) Der Verkauf entspricht der Aufforderung, die seitens des Ministeriums im vorigen Monat an uns gestellt worden ist, – auch von der Landesversammlung ist er ausdrücklich gewünscht worden: – Kunstwerke von mäßigem Wert, die nicht ausstellungswürdig sind und von den Provinzialmuseen nicht gewünscht werden, zugunsten wichtiger Erwerbungen, die sich bieten, käuflich oder im Tausch abzugeben« (SMB-ZA I/SKS 84, fol. 185). Abgegeben wurden auch weitere Büsten mit Rucellai-Provenienz: Inv. Nr. 179 wurde 1920 im Inventar gelöscht und gelangte 1943 in das Detroit Institute of Arts (Darr/Barnet/Bostrom 2002, Bd. 1, S. 194ff.), Inv. Nr. 176 wurde wohl Ende der 1930er Jahre im Tausch abgegeben und 1953 vom Bayerischen Nationalmuseum in München erworben (Inv. Nr. 176, Bode/Tschudi 1888, S. 46, Nr. 144; Lambacher 2006, S. 160, Nr. 176). In Einklang mit den Äußerungen Bodes wird in den Erwerbungsunterlagen von 1878 nur eine Büste genannt: »Für die Büste des Palla Rucellai 8.560 Mark« an »Schmitz in Florenz« (Carl Schmitz war »Kaiserlich Deutscher Consul« in Florenz, GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20456, fol. 182v), bei der es sich um die Stuckbüste Inv. Nr. 173 handelte (Schottmüller 1933, S. 150f.).

299 Schmitz 1924, Nr. 1013 (als »Florenz, 2. Hälfte 15. Jahrh.«).

300 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20449, fol. 107; Lambacher 2006, S. 155, Nr. 283.

301 Tieck 1835, S. 11; U; Waagen 1846, S. 247.



83 Florenz, 1. Drittel 16. Jh., Hl. Sebastian, gebrannter Ton, Höhe 61 cm. Ehemals Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung; Kriegsverlust, Verbleib unbekannt, Aufnahme vor 1913

vino angesehen.³⁰² Middeldorf bezeichnete sie jedoch als das Werk eines Nachfolgers des Baccio da Montelupo und somit ein florentinisches Werk aus dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts.³⁰³

In der Liste von Hirt und Rauch folgt ein kleinformatiges Bildwerk: »Der liegende vom wilden Eber verwundete Adonis. Gebrannter Thon, natürliche Farbe«, das etwas pessimistisch als »Studium eines Schülers der neueren Zeit« bezeichnet wurde.³⁰⁴ Diese Terrakotta gelangte zuerst in die Kunstkammer, doch war sie seit 1845 im Museum ausgestellt. Im *Verzeichniss* wurde sie ohne künstlerische Einordnung beziehungsweise Datierung als »Adonis, liegende Figur in leicht gebranntem Thon« beschrieben (Abb. 84, Tieck 1846 Nr. 734).³⁰⁵ Bode/Tschudi erwähnten das Bildwerk seltsamerweise nicht, und auch in der ersten Auflage von Schottmüllers Katalog ist es nicht verzeichnet, doch in der Ausgabe von 1933 als zeitgenössische Kopie nach Vincenzo de' Rossi.³⁰⁶

Die Tonfigur steht in Zusammenhang mit einem bedeutenden Bildwerk des 16. Jahrhunderts, von dem Raffaele Borghini in der Vita des Vincenzo de' Rossi berichtet. Isabella de' Medici hatte die lebensgroße Marmorfigur des sterbenden Adonis für ihre vor den Toren von Florenz gelegene Villa Baroncelli, der späteren Poggio Imperiale, erworben.³⁰⁷ Seit 1780 war das Bildwerk für kurze Zeit in den Uffizien ausgestellt, doch gelangte es 1794 wieder nach Poggio Imperiale. Seit 1850 befindet es sich im Museo Nazionale del Bargello in Florenz. Die hohe Wertschätzung dieser Figur führte dazu, dass sie seit der Mitte des 17. Jahrhunderts sogar als Werk Michelangelos angesehen wurde. Bei der detalliert, zugleich lebendig und ausdrucksstark modellierten Tonfigur aus der Sammlung Bartholdy dürfte es sich um eine Nachahmung zu Studienzwecken handeln, wie Hirt und Rauch vermuteten. Venturi bezeichnete sie allerdings als Modell für die Großplastik.³⁰⁸

»Herkules mit dem Centaur Nessus«

In der Liste der nach Berlin geschickten Skulpturen folgte die »Gruppe, vorstellend den Kampf des Herkules mit dem Centaur Nessus. Gebrannte Erde, bräunlich angestrichen. Nach Johann Bologna.«³⁰⁹ Es handelte sich dabei um eine Nachbildung der berühmten heute in der Loggia dei Lanzi in Florenz aufgestellten Marmorgruppe von Giambologna, möglicherweise um eine Arbeit des »formatore« Vincenzo Brocchi, dessen Stucco-Reproduktionen nach Werken Giambolognas im 17. Jahrhundert sehr geschätzt wurden.³¹⁰ Charakteristisch für diese Arbeiten waren ihre bronzierten Oberflächen. Diese Eigenschaft mag in Berlin zu einer falschen Angabe des Materials geführt haben, wie sie auch bei anderen Werken aus dem Besitz Bartholdys festzustellen ist. Die Gruppe aus der Sammlung Bartholdy hat sich nicht in Berlin erhalten, denn sie wurde im Rahmen der *Auction von Kunstgegenständen in Elfenbein, Knochen, Holz, Silber, Bronze u. s. f. aus den Magazinen der Königlichen Museen* verkauft.³¹¹ Sie könnte einem Werk, das sich kürzlich im Kunsthandel befand, entsprochen haben (Abb. 85).³¹²

302 Carl von Fabriczy, Ein unbekanntes Jugendwerk Andrea Sansovinos, in: Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen, 27, 1906, S. 82ff., und 30, 1909, Beiheft, S. 24; Walther Biehl, Eine Tonstatuette des Heil. Sebastian vom »Meister der Johannesstatuen«, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, 23, 1912, S. 171ff.; ders., Ein unbekanntes Marmorbildwerk des Andrea Sansovino, in: Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen, 26, 1915, S. 129ff.

303 Ulrich Middeldorf, Bildwerke des Kaiser Friedrich Museum, in: Rivista d'arte, 20, 1933 (Reprint in: Ulrich Middeldorf, Raccolta di Scritti that is Collected Writings I 1924–1938, Florenz 1979/80, S. 385; Rez. von Schottmüller 1933).

304 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20449, fol. 18.

305 Tieck 1846, S. 102, Nr. 734.

306 Schottmüller 1933, S. 161f., Nr. 348.

307 Raffaello Borghini, Il Riposo, Florenz 1584 (4. Aufl., Mailand 1807), Bd. 2, S. 173.

308 Adolfo Venturi, Storia dell'arte italiana, Bd. X, La scultura del Cinquecento, Bd. 2, Mailand 1936, S. 303ff. Eine kleinformatige Kopie aus Marmor befand sich vor einigen Jahren im Pariser Kunsthandel.

309 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20449, fol. 107.

310 Dimitrios Zikos sei für diesen Hinweis gedankt; vgl. Joll Evelyn, Diary (Ausg. de Beer 1955), Bd. 2, S. 198, 417.

311 Aukt. Berlin 1887, Nr. 563: »Herkules, den Nessus tödend. Thongruppe.«

312 Kat. Body and Soul (Ausst. in Moretti Fine Art Gallery, New York 2010), Hg. Andrew Butterfield, Florenz 2010, S. 88ff. (Riccardo Spinelli).



84 Nach Vincenzo de' Rossi, Sterbender Adonis, gebrannter Ton, Länge 45 cm, Breite 18 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme um 1920

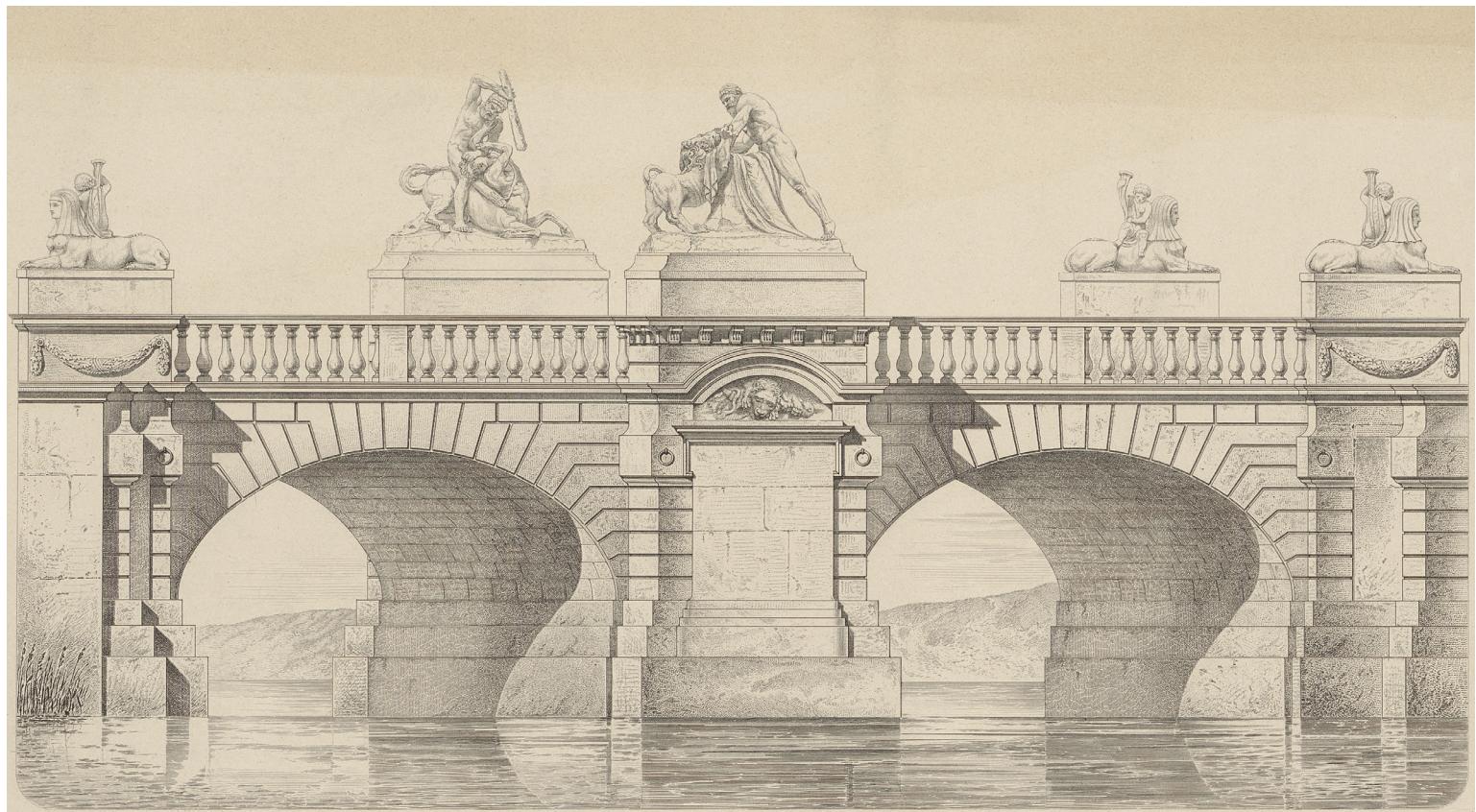


85 Vincenzo Brocchi, Herkules mit dem Kentaur (nach Giambologna), frühes 17. Jahrhundert, Stucco, Höhe 44,5 cm. Privatbesitz

Auch wenn das aus dem Besitz von Bartholdy stammende Bildwerk nicht im Museum und wohl auch nicht in der Kunstkammer aufgestellt wurde, dürfte es im klassischen Berlin schon allein deshalb Resonanz hervorgerufen haben, weil es auf der Herkules- oder Monbijoubrücke eine monumentale Version dieser Komposition gab, die Schadow um 1790 nach einem Entwurf von Carl Gotthard Langhans d. Ä. auf Anweisung des Oberhofbauamtes in Sandstein geschaffen hatte (Abb. 86, 87). Der Berliner Bildhauer berichtete, dass er dieses Werk nach einem Kupferstich anfertigen musste, den Langhans zusammen mit anderen graphischen Blättern von »seinen Reisen« aus Italien mitgebracht hatte. Schadow hätte lieber ein eigenständiges Werk geschaffen, denn weiterhin heißt es: »eine Wiederholung anerkannter Meisterwerke dünkte ihm [dem Architekten] sicherer als neue Originale von unsreinen«.³¹³

Langhans und auch Schadow hatten das Bildwerk von Giambologna sicherlich noch an seinem ursprünglichen Aufstellungsort, auf dem Canto dei Carnesecchi in Florenz kennengelernt, bevor es 1842 in die Loggia dei Lanzi, umgesetzt wurde. Auch wenn Schadow lieber ein Werk nach eigener Invention geschaffen hätte, war die Anfertigung einer ›Kopie‹ – die das Vorbild individuell variiert – für ihn doch eine künstlerische Herausforderung. Aus seiner Autobiographie geht nämlich hervor, dass er 1785 auf dem Weg nach Rom in Florenz Station machte und dort ein Schlüsselerlebnis hatte. Weniger die in seiner Generation als künstlerisches Ideal angesehenen Antiken als die Originale

313 Schadow 1849 (1987), Bd. 1, S. 35, Bd. 2, S. 396ff.; Richard Borrman, Die Herkulesbrücke in Berlin, in: Zeitschrift für Bauwesen, 40, 1890, 1–3, S. 1ff.



87 Nach Carl Gotthard Langhans, Herkules-Brücke mit den Gruppen von Schadow und Boy (»gez. von Bertram, gestoch. von J. G. Riegel 1890«), Original 1788, 38,2 × 57,3 cm. Technische Universität Berlin, Architekturmuseum

von Michelangelo und Giambologna auf der Piazza della Signoria riefen die Begeisterung des jungen Bildhauers hervor: »Als er [Schadow] in Florenz ankam und dort die kolossalen Werke von Michel Angelo und Giovanni di Bologna auf offenem Platze erblickte, überlief ihn ein

eiskalter Schauer. Dies war die erste und heftigste Erschütterung, welche die Bewunderung über die Schönheiten der Kunst in ihm erregte.«³¹⁴ Kaum weniger beeindruckte Schinkel drei Jahrzehnte später dieses Ensemble im Herzen von Florenz: »Der Herrliche Platz am Castel Vechio mit der Halle des Orcagna, Loggia dei Lanzi genannt, mit den Marmor u Bronze Statuen entzückte mich ungemein; es gibt nichts Vornehmeres.«³¹⁵

Während Kopien nach Giambolognas weiblichen Akтfiguren oder dessen *Merkur* noch lange Zeit nach ihrer Entstehung auch außerhalb Italiens, bevorzugt in Schlossparks in England oder Frankreich, Aufstellung fanden, ist die Nachbildung einer Schöpfung dieses über Jahrhunderte hoch geschätzten Bildhauers innerhalb eines städtischen Ambiente höchst ungewöhnlich. Allerdings gab es im Lustgarten im 17. Jahrhundert auch eine Kopie nach Giambolognas *Merkur* aus Blei (s. S. 18). Schadows Nachahmung von Giambolognas Bilderfindung im Herzen Berlins war sicherlich ebenfalls beeindruckend und fand auch künstlerische Resonanz, denn dem Maler Adolph von Menzel diente die Gruppe als Vorlage für eine zeichnerische Studie aus einem ungewöhnlichen Blickwinkel (Abb. 88). Nachdem die Herkulesbrücke in-



86 Gottfried Schadow, Herkules im Kampf mit dem Kentauren Nessus, 1792, Sandstein, Höhe 306 cm, Breite 318 cm. Ehemals Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung; Kriegsverlust, Verbleib unbekannt, Aufnahme um 1930

³¹⁴ Gottfried Schadow, Biographie, in: Gottfried Schadow. Aufsätze und Briefe, nebst einem Verzeichniss seiner Werke (Hg. Julius Friedländer), Düsseldorf 1864, S. 6 (verfasst von Schadow im Jahre 1806).

³¹⁵ Koch 2006, S. 244 (17. Aug. 1824).



88 Adolph von Menzel, Die Herkules-Nessus-Gruppe von Gottfried Schadow auf der Herkulesbrücke, Bleistift, 20,5 × 12,7 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett



89 Giuseppe Piamontini, Venus und Amor, um 1710, gebrannter Ton, Höhe 40 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

folge der Zuschüttung des Königsgrabens (in Zusammenhang mit der Errichtung des S-Bahnhofs Börse, heute Hackescher Markt) 1890 abgerissen wurde, gelangte Schadows Kopie zusammen mit einem von dem Bildhauer Conrad Boy geschaffenen Gegenstück, Herkules mit dem Löwen darstellend, auf die neue Brücke am Landwehrkanal und anschließend ins Deutsche Museum; seit 1945 ist sie verschollen.³¹⁶

Florentiner Rokoko: »Venus mit dem Amor«

In der Skulpturensammlung erhalten blieb hingegen das folgende Objekt: »Eine Gruppe, die sitzende Venus mit dem Amor vorstellend, mit zwei sich schnäbelnden Täubchen. Gebrannte Erde unglasiert. Französische Schule« (Abb. 89).³¹⁷ Dieses Werk, das zuerst in die Kunstkammer gelangte, galt lange als eine französische Arbeit des 18. Jahrhunderts, doch konnte James David Draper nachweisen, dass es in Zusammenhang mit einer in Florenz entstandenen Marmorgruppe steht, die der Foggini-Schüler Giuseppe Piamontini geschaffen hatte, die im 18. Jahrhundert im Palazzo Pandolfini in Florenz aufgestellt war.³¹⁸ Die Marmorgruppe wurde 1949 in New York versteigert, ihr Verbleib ist unbekannt. Es ist fraglich, ob es sich bei der Tongruppe, die noch Spuren von Vergoldung aufweist, um das Modell für die 1711 datierte Marmorgruppe handelt.³¹⁹

Anna selbdritt

Im Verzeichnis folgt: »Maria das Kind auf dem Schoß sitzt in dem Schoße ihrer Mutter Anna. Das Nackte der natürlich gebrannte Thon. Die Gewänder mit farbiger Glasur. Runde Gruppe 14 Zoll hoch. Schule des Luca della Robbia« (Tieck 1846 Nr. 628).³²⁰ Bei Bode/Tschudi ist die Tonfigur unter den Werkstattarbeiten der Della Robbia aus dem 16. Jahrhundert aufgeführt und wird als »sehr charakteristisch für die naturalistische Bemalung der späteren Robbia-Kunst« bezeichnet.³²¹ Auch dieses Werk wurde 1924 im Inventar der Skulpturensammlung gelöscht. Eine Abbildung ist leider nicht bekannt.

316 Eberhard Heinze, Berlin und seine Brücken, Berlin 1987, S. 87; Mackowsky 1951, S. 58f., Nr. 29.

317 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20449, fol. 107.

318 James David Draper, Giuseppe Piamontini's »Amore in Braccio a Venere«, in: Antichità viva, 12, Nr. 6, 1974, S. 44ff.; Kat. Plasmato dal fuoco: la scultura in bronzo nella Firenze degli ultimi Medici (Ausst. in den Uffizien), Hg. Eike Schmidt, Florenz 2019, S. 238ff.

319 Schlegel 1978, S. 154ff.

320 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20449, fol. 107; »im älteren Styl gearbeitet« (Tieck 1835, S. 8: I).

321 Bode/Tschudi 1888, S. 44, Nr. 134 (Inv. Nr. 166).



90 Nach Donatello, Geißelung Christi, Bronze, 13,9 × 19,4 cm. Ehemals Königliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung; Straßburg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame

Kleinkunst mit großen Namen

Es folgen im Verzeichnis drei Plaketten aus Blei: »Kampf der Giganten gegen die Gothen (...) im Styl des Giulio Romano«, »Die Anbetung der Hirten. Reiche Composition; darauf eingeschnitten: Michael Angelus Bonarrotus fecit. Im Styl von Christoph Schwarz« und »Christus am Kreuz zwischen den Schächern, am Fuße Gruppe der Questoren und der Maria mit Johannes. Styl des Stradano«, die in die Kunstkammer gelangten (s. S. 271 f.).³²²

Das folgende Werk »No. 25. In Erz, Relief. Christus an eine Säule gebunden und gegeißelt. Styl von Donatello« wurde in späterer Zeit als Schöpfung Donatellos angesehen und dementsprechend hoch geschätzt (Abb. 90).³²³ Es führte zu einer bis vor kurzem unbekannt gebliebenen Transaktion. Bode/Tschudi hatten nämlich festgestellt, dass dieses Relief ein »alter Nachguss des Originals im Louvre« sei, »wie das Vorkommen derselben Fehler im Guss in beiden Stücken beweist«, und bezeichneten es als Arbeit von Donatello.³²⁴ Doch schon bald danach gelangte das Werk in das damals neugegründete Museum in Straßburg, an dessen Entstehen Bode konzeptionell beteiligt war. In Berlin war man in der Zwischenzeit in den Besitz einer skizzenhafter ausgeführten Version gelangt, die als authentischer angesehen wurde, weshalb sie wohl mit dem aus dem Besitz von Bartholdy stammenden Exemplar ausgetauscht wurde. Im Katalog von Bange wurde die Neuerwerbung allerdings mit der unzutreffenden Provenienz »Kunstkammer« an erster Stelle aufgeführt. Seit 1945 gehört dieser wohl erst im 19. Jahrhundert entstandene Guss zu den Kriegsverlusten. In fragmentarischen Zustand befindet sich das Stück heute im Puschkin-Museum in Moskau, während das aus dem Besitz von Bartholdy stammende Relief im Museum in Straßburg eine dauerhafte Bleibe gefunden hat.³²⁵

Eine Bronzegruppe von Giambologna

In Berlin erhalten blieb dagegen das nächste im Verzeichnis aufgeführte Werk: »Runde Gruppe in Erz. Loewe den Stier erlegend. Nach der be-



91 Gian Francesco Susini, Löwe, einen Stier zerreißend (nach Giambologna), Bronze, Höhe 24,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme um 1920

rühmten Marmorgruppe im Hofe des Capitols. Gegossen im 16ten Jahrhundert« (Abb. 91).³²⁶ Es handelt sich dabei um eine zu Anfang des 17. Jahrhunderts in der Florentiner Werkstatt des Gian Francesco Susini entstandene Bronze, die auf ein Modell von Giambologna zurückgeht, der sich bei der Gestaltung dieses Werks an einer damals auf dem Kapitol in Rom aufbewahrten antiken Marmorgruppe orientierte. Sie bildete ursprünglich das Gegenstück zu der Darstellung eines ein Pferd reißenden Löwen, die ebenfalls nach einem Modell Giambolognas in Bronze reproduziert wurde. Wie die übrigen Bronzarbeiten aus dem Besitz von Bartholdy gelangte auch die Tierkampfgruppe in die Kunstkammer, wo sie Schasler, auf der Rückseite eines Schrankes aufgestellt, als »Kampf eines Löwen mit einem Stier« erwähnte.³²⁷

Römischer Barock

Ebenfalls in die Kunstkammer gelangte: »Kopf, zwei Drittheil der Natur groß, in Erzguß; die heilige Susanna vorstellend. Im Styl von Fiamingo. ∴ Benvenuto Cellini ∴.«³²⁸ Diese Teilreplik nach der 1633 vollendeten Marmorstatue der hl. Susanna von François Duquesnoy in S. Maria di Loreto in Rom, einem Hauptwerk des vor allem in Rom tätigen Bildhauers niederländischer Herkunft (deshalb Fiamingo genannt), befindet sich noch heute in der Skulpturensammlung (Abb. 92).³²⁹ Im 17. Jahrhundert war die Statue dieser Märtyrerin ein hoch geschätztes Bildwerk, ja eine geradezu kanonische Gestalt, da sie wie kaum eine andere Figur das Ideal der an antiken Vorbildern inspirierten römi-

322 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20449, fol. 107.

323 Ebd., fol. 107, 108.

324 Bode/Tschudi 1888, S. 172, Nr. 699, Taf. XXXIII.

325 Krahn 2015, S. 53ff.

326 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20449, fol. 108.

327 Schasler 1859, S. 188; Bode 1930, S. 36f., Nr. 172, Taf. 57, Inv. Nr. 338.

328 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20449, fol. 108.

329 Schlegel 1978, S. 169ff.



92 François Duquesnoy, Hl. Susanna, um 1620/30, Bronze, Höhe 23,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme vor 1923

schen Barockskulptur verkörpert. Ein markantes Zeugnis dessen ist deren Resonanz in Berlin, denn eine in der Werkstatt von Andreas Schlüter entstandene Kopie in kolossaler Größe gehörte zum Figurenschmuck am Risalit des Treppenhauses am Lustgartenflügel im Kleinen Schlosshof (Abb. 16). Ein Ende des 18. Jahrhunderts vom Grafen von Wallmoden erworbeiner Abguss des Kopfs von Duquesnoys Statue befand sich darüberhinaus in der Akademie der Künste.³³⁰ Die Herstellung von Teilrepliken zu Lebzeiten des Künstlers ist durch Joachim von Sandrart, Duquesnoys Freund und Biograph, überliefert, denn er besaß eine Bronzefigur der hl. Susanne: »Von Francisco Fiamengo zu Rom ein Brustbild repräsentirend eine Susanna, sehr anmutig, kunstreich in Metall gegossen in Rom.«³³¹ Im Verzeichnis folgt ein weiteres römisches Werk des 17. Jahrhunderts: »Christus am Kreuz in Erz gegossen. Aus der Schule des Algardi.«³³² Weitere Angaben zu diesem Werk und zu dessen Verbleib sind nicht bekannt.

Hypsipyle

Das thematisch ungewöhnlichste Werk der Sendung von Bartholdy war sicherlich die Darstellung der »Hypsipyle, trostlos über den Leich-

nam ihres Nährlings Archemoros liegend, gruppirt mit Cazzanaus, der den Drachen erwürgt. Nach Johann Bologna, in Erz gegossen« (Abb. 93–95).³³³ Die Thematik ist so außergewöhnlich, dass sie in Vergessenheit geriet und dem Verfasser des in den 1880er Jahren angelegten Inventars schon nicht mehr präsent war. Dort wird die Bronze folgendermaßen beschrieben: »Italienischer Meister 16. Jh. Der ›Schlangenbiß‹, Gruppe, Bronze. H. 54. Ein Mann in ausschreitender Stellung fasst mit der erhobenen Rechten eine Schlange, die sich um seinen Leib windet. Zwischen seinen Füßen, halb liegend, ein Weib, über die Leiche ihres Kindes gebeugt. Kunstkammer. Durch S. M. König Friedrich Wilhelm III. in Neapel erworben.«³³⁴ Aus dem Inventar geht hervor, dass die Bronze 1890 gegen einen »frühmittelalterlichen Elfenbeinkasten aus dem Besitz S. M. Kaiser Wilhelm II.« (Abb. 96) getauscht wurde, zusammen mit einer Bronze nach Giambolognas Gruppe *Raub der Sabinerin* (Abb. 312).

Ein Schreiben von Bode an die »Generalverwaltung der Kgl. Museen« liefert Aufschluss über die ungewöhnliche Transaktion. Er schildert darin, dass er den Elfenbeinkasten »bei einer Durchsicht des Schlosses Schönhausen, das zur Zeit als Magazin der Kaiserl. Schlossverwaltung benutzt wird«, entdeckte und »die Erwerbung dessen für unsere Sammlung von besonderer Wichtigkeit« sei. Als Tauschobjekte offerierte er die beiden zuvor genannten »decorativen Bronzegruppen, welche seit Auflösung der Kunstkammer im Magazin der Abteilung der christl. Plastik aufbewahrt werden«, und bemerkte, dass sie »handwerklich ausgeführte alte Kopien, die eine nach Gio. da Bolognas Gruppe des Sabinerinnenraubes, die andere nach einer ähnlichen Gruppe eines Nachfolgers des Gio. da Bologna« seien und man »von der Aufstellung dieser Gruppen in der Sammlung (...) Abstand genommen« habe, »weil dieselben einen zu geringen künstlerischen Werth haben.«

Zur Herkunft der Bronzen bemerkte Bode, dass sie aus »der Kunstkammer s. Z. durch Friedrich Wilhelm III überwiesen [wurden], welcher dieselben in Italien erworben hatte«. Die Bartholdy-Provenienz einer der beiden Gruppen war inzwischen also in Vergessenheit geraten. Bode äußerte sich auch zu ihrem Wert: »Bei der Größe und der decorativen Wirkung haben diese Gruppen, trotz ihres geringen künstlerischen Werths, doch noch einen Marktwerth von c. 3.000 Mk; den Werth des karolingischen Kästchens schätze ich jedoch höher. Jedenfalls ist dasselbe für unsere Sammlung von weit höherem Werth als jene Bronzegruppen.«³³⁵

Nachdem alle ihre Zustimmung erteilt hatten, konnte der Tausch vollzogen werden.³³⁶ Mit dem Fund des mittelalterlichen Kastens gelang Bode eine Trouvaille, denn es handelte sich um ein künstlerisch bedeutendes Objekt, einen Reliquienkasten, der eine große Bereicherung für die Sammlung darstellte. Seit 1945 gehört es zu den Kriegsverlusten.³³⁷ Allerdings ist nicht leicht nachvollziehbar, weshalb sich Bode von den

³³⁰ Pr AdK 01087a, fol. 29.

³³¹ Joachim von Sandrarts Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675 (Ausz. Rudolf Arthur Peltzer), München 1925, S. 331.

³³² GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20449, fol. 108.

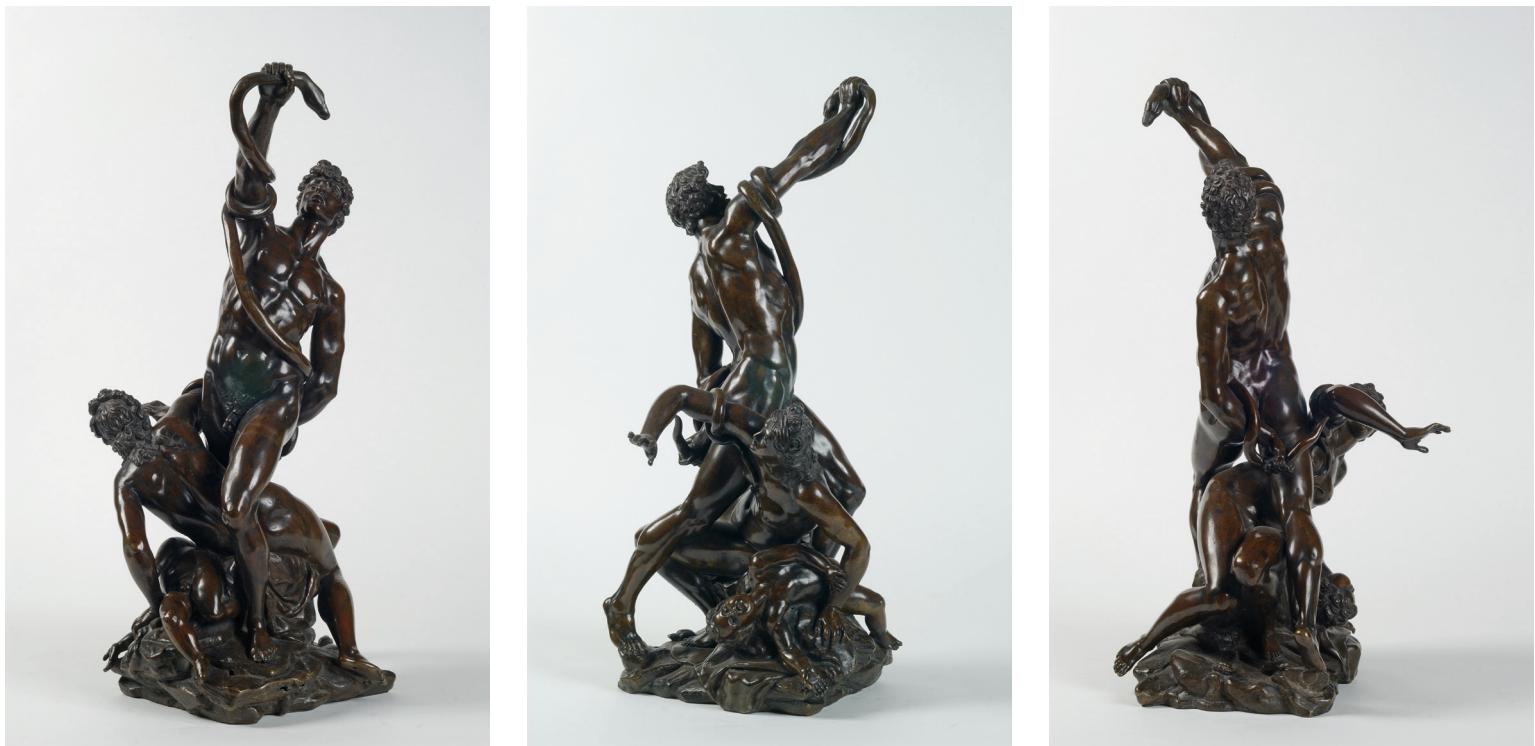
³³³ Ebd.

³³⁴ Inv. Nr. 335; im Katalog von Bode/Tschudi (1888) ist das Werk nicht aufgeführt.

³³⁵ SMB-ZA I/SKS 2, fol. 111, 112 (5. Okt. 1890).

³³⁶ Ebd., fol. 113, 114, 123, 124.

³³⁷ Lambacher 2006, S. 61, Nr. 1772.



93 bis 95 Rom, 18. Jh., Hypsipyle, Cazzanus und Archemoros, Bronze, Höhe 54 cm. Ehemals Königliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung; Doorn, Stichting Haus Doorn

Kleinbronzen trennte, da diese Gattung schon damals und in den folgenden Jahrzehnten sein bevorzugtes Sammel- und Forschungsgebiet war und vergleichbare Werke sonst nicht in der Sammlung vorhanden waren. Offenbar war ihm unbekannt, dass es sich bei der Bronze mit dem *Raub der Sabinerin* um eine der ganz wenigen plastischen Werke handelte, die sich bereits im 17. Jahrhundert in der Kunstkammer nachweisen lassen.³³⁸ Bei der Gruppe aus dem Besitz von Bartholdy wurde die Abgabe wohl dadurch erleichtert, dass weder das Thema noch deren Schöpfer bekannt waren. Beide Bronzen gehörten zu den Kunstwerken, die Kaiser Wilhelm II. nach seiner Abdankung in sein niederländisches Exil mitnahm. In seinem ehemaligen Arbeitszimmer in Schloss Doorn erhielten sie auf einem Bücherschrank Aufstellung.³³⁹

Im Unterschied zur Gruppe mit dem *Raub der Sabinerin*, von der etliche Güsse bekannt sind, kennt man die Komposition mit *Hypsipyle* nur in diesem Exemplar. Bemerkenswert ist auch ihr kunsthistorischer Stellenwert, denn sie illustriert ein Thema, das in der neuzeitlichen Skulptur sonst wohl nicht aufgegriffen wurde. Während ihrer Verbannung hatte die mythologische Gestalt der Hypsipyle, Königin von Lemnos, ihr Ziehkind Opheltes (später Archemoros) einen Moment unbeobachtet gelassen, währenddessen wurde es von einer Schlange getötet. Daraufhin tötete Adrastos (Cazzanaus), der Anführer der Argonauten, das Tier. Bildlich überliefert ist die mythologische Gestalt durch Darstellungen aus der Antike, von denen ein Relief im Palazzo Spada in Rom am bekanntesten ist.³⁴⁰ Auf der Museumsinsel fand das Thema der Hypsipyle in einem Fresko von Karl Ludwig Friedrich Becker im Nionibidensaal des Neuen Museums Resonanz, das die Auffindung des getöteten Kindes illustriert (Abb. 97).

In der Art der Gestaltung der vielansichtig komponierten Gruppe und in der Nacktheit der Protagonisten erinnert die Bronze an Werke



96 Schule von Tournai (?), um 900, Reliquienkasten, Knochen, 18,5 × 14,5 × 26,8 cm. Ehemals Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung; Kriegsverlust, Verbleib unbekannt

338 »Drey Figuren übereinander von Metall« (GStA PK, I. HA, Rep. 36, Nr. 2710, Inventarium der Churfürstl. Brandenburgischen Kunst Cammer de anno 1694, Verzeichnis allerhand Figuren, aus Silber, Helfenbein, Marmor en Bronz, von Gips, Holtz und chinesische Bilder. Figuren en Bronz und bronzirt, fol. 170, Nr. 10).

339 Jörg Meiner, Berliner Belle Époque. Der Ebenist Julius Zwiener und die Kunstmöbel für den Hof Kaiser Wilhelms II. (1888–1918), Petersberg 2014, S. 74, Abb. 83.

340 Walter Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. Bd. 2, Tübingen 1966, S. 758f., Nr. 2002. Die korrekte Identifizierung der Darstellung durch Rauch und Hirt mag auf Bartholdy zurückzuführen sein, doch war sie Hirt bestens bekannt, denn in seinem 1797 erschienenen Artikel über den *Laokoon* spielte auch Hypsipyle eine Rolle (in: Die Horen, 1797, X. Stück).

von Giambologna beziehungsweise dessen Nachfolger. Sie besitzt allerdings nicht den Bewegungsfluss, der spätmanieristische beziehungsweise frühbarocke Kompositionen kennzeichnet. Es ist überhaupt fraglich, ob das ungewöhnliche Thema den Bildhauern jener Epoche präsent war, denn erst im 18. Jahrhundert wurde es aktuell, da die »durch Euripides in ihrer Verlassenheit zu einer Tragödiengestalt« (K. Kerényi) gewordene Hypsipyle in dieser Zeit sogar den Stoff für eine berühmte Oper gleichen Namens bot. 1732 wurde das Opern-Libretto von Pietro Metastasio in Wien uraufgeführt, und schon bald danach stand es auch in Rom und Neapel auf dem Spielplan (ital. Issipile).

Es ist daher gut vorstellbar, dass die Idee zu dem Bildwerk in diesem Umfeld entstanden ist. Das römische Ambiente mit seinem intellektuellen antiquarischen Klima bot dafür sicherlich den geeigneten Nährboden. In der Art der lebendigen Gestaltung, wie sie etwa in der Modellierung der Gesichter und der Haare zum Ausdruck kommt, steht die Bronze durchaus in der Tradition spätmanieristischer Werke und unterscheidet sich von den im 18. Jahrhundert von Sammlern hoch geschätzten Bronzen der Florentiner Werkstätten mit ihren oftmals allzu perfekten Oberflächen, die damals den Markt dominierten. Aber auch die Gestaltung des Kindes verweist auf das römische Ambiente, denn sie ruft Schöpfungen des lange Zeit in Rom tätigen François Duquesnoy in Erinnerung.

Im Anschluss an die Bronze mit der Darstellung von Hypsipile heißt es in dem Verzeichnis: »No. 30. Byzantinisch, Bronze und Emailbild. Aber schon in einem Schlafzimmer aufgehängen.«³⁴¹ Es folgen dann noch einige »in Pompeia ausgegrabene Gegenstände«, die mit dem Besuch des Königs an diesem Ort in Zusammenhang stehen (No. 31).³⁴² Zu seinen Ehren wurden nämlich Ausgrabungen veranstaltet, und am 28. November 1822 traten in Pompeji tatsächlich Bronzegeräte, Glasobjekte und Knochen zutage, die dann zusammen mit den Werken aus dem Besitz von Bartholdy als Geschenk des Königs von Neapel nach Berlin gelangten.³⁴³ Zuletzt aufgeführt sind im Verzeichnis »griechische, in Gräbern gefundene Gefäße, theils mit, theils ohne Figuren« (No. 32).³⁴⁴

Eine »Bereicherung der Sammlungen unseres Landes«

Schon bald nach Eintreffen der zuvor genannten Konvoluts schickte Bartholdy weitere Kunstwerke nach Berlin, deren Erwerbung ausführlich dokumentiert ist. Folgendes teilte er am 15. November 1823 dem preußischen Kultusminister Karl Freiherr von Stein zum Altenstein mit:

»(...) In diesem Momente müssen auch folgende Kunst-Sachen die ich aufs Gerathewohl nach Berlin spedirt habe, bey Herren Mendelssohn und Fraenckel angekommen seyn:

- 1) ein Marmor Basrelief von Sansovino, ehemals im Kloster der Madonna del Popolo
 - 2) ein großes Mosaik (vermuthlich nach Guido oder Lanfranco) v. 1713, im schönsten Style 3) einige antike Mosaiken
 - 4) zwei Original Holz Platten v. Alb Dürer;
- Ew: Excellenz würden mich unendlich verbinden, diese Dinge in einer verlorenen halben Stunde einmal in Augenschein nehmen zu wollen, und sollten sie sich für die Königl. Sammlung qualifizieren, so kann ich sie billig ablassen, da ich sie wohlfeil gekauft habe.«³⁴⁵



97 Karl Ludwig Friedrich Becker, Hypsipyle findet Archemoros, um 1840, Fresko. Niobidensaal im Neuen Museum, 1945 zerstört

Am 3. Dezember 1823 fragte der Minister beim Bankhaus Mendelssohn & Fraenckel an, ob die Sendungen bereits in Berlin eingetroffen seien und im Januar 1824 erhielt er die Mitteilung des Bankiers, »daß die Kunstsachen, welche Herr Geheimer Legationsrath Bartholdy in Rom abgesandt, nunmehr angekommen und in meinem Lokal, Jägerstraße 51 aufgestellt sind. Ew. Excellenz haben daher nun Tag und Stunde zu bestimmen, wann hochdieselben solche in Augenschein nehmen wollen.«³⁴⁶ Bereits bald darauf dürfte dies geschehen sein. Fachliche Unterstützung fand Altenstein in Schadow, der sich wie bereits bei der 1819 für die Kunstkammer angekaufen Christusfigur gutachterlich äußerte. Dies geht aus dem Eintrag im Schreibkalender des Bildhauers hervor: »G. St. R. Uhden wegen Mosaiken und Basreliefs von G.[eneral] C.[onsul] Bartoldi eingesandt.«³⁴⁷ Gemeinsam mit dem Geheimen Staatsrat Wilhelm Uhden hatte Schadow die Lieferung aus Rom am 20. Januar 1824 in Augenschein genommen. Allerdings waren die Preise nicht bekannt.³⁴⁸ Daraufhin informierte Bartholdy Altenstein, dass er für »das Basrelief von Sansovino ehemals in der Kirche oder dem Kloster della Madonna del Popolo in Rom (...) 22 L'dor oder 44 Stück Ducaten« verlangte (Abb. 98, Tieck 1846 Nr. 634).³⁴⁹ Bezug nehmend auf eine Nachfrage des Ministeriums teilte Bartholdy Altenstein dann am 31. August 1824 mit, er könne frei »disponiren«, ob ein Ankauf einzelner oder sämtlicher Werke in Frage komme. Weiterhin heißt es: »Dergleichen Sendung ist kein Gegenstand der Speculation bey mir,

³⁴¹ GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20449, fol. 108.

³⁴² Ebd.

³⁴³ Max Kunze, Künstler, Kenner und Sammler. Anmerkungen zur Geschichte der pompejanischen Funde in der Berliner Antikensammlung, in: Staatliche Museen zu Berlin. Forschungen und Berichte, 27, 1989, S. 163ff.

³⁴⁴ GStA PK, I. Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20449, fol. 108.

³⁴⁵ GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I Sekt. 30 Nr. 47 Bd. 3, fol. 73 (fol. 1, Abschrift »Extract«).

³⁴⁶ Ebd., fol. 2; fol. 78 (8. Jan. 1824).

³⁴⁷ SMB-ZA NL Schadow 29 (20. Jan. 1824).

³⁴⁸ GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I Sekt. 30 Nr. 47 Bd. 3, fol. 79 (Brief von Mendelssohn & Fraenckel an Altenstein vom 24. Jan. 1824).

³⁴⁹ Ebd., fol. 80 (6. März 1824).



98 Andrea Bregno und Giovanni de Larigo, Sakramentstabernakel (in der Mitte ein gemaltes Bild: Christus in der Glorie auf der Weltkugel stehend), 1501, Marmor, 84×68,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme vor 1913

sondern ich wünsche blos zur Bereicherung der Sammlungen unseres Landes nach besten Kräften beytragen zu können.«³⁵⁰

Die Abwicklung dieser Erwerbung zog sich dennoch in die Länge. Schließlich informierte Altenstein den König am 13. Januar 1825, dass Bartholdy »einige Kunst-Gegenstände« nach Berlin geschickt habe, und es ihm nun überlassen sei, »ob [er] einige derselben zum Ankauf für Allerhöchstliche Sammlungen geeignet halte. (...) Eines dieser Kunstwerke ist ein kleines Marmor-Basrelief von Sansovino, welches sich vormals in der Kloster-Kirche della Madonna del Popolo zu Rom befunden und zum Altar gedient hat« und, dass »die Professoren Rauch und Tieck ihr Urtheil dafür abgegeben [haben], daß es für eine sehr schätzbare und schöne Arbeit des genannten berühmten Meisters zu achten [ist], welche die Aufnahme in Eurer Königlichen Majestät Museum vollkommen verdiene und wovon der verlangte Preis von 44 Dukaten sehr angemessen sey. Dieses kleine Basrelief ist von einer sehr zarten Arbeit und auch sehr gut erhalten.«³⁵¹ Der Ankauf wurde vom König genehmigt und aus dem »Extraordinario der General-Staats-Kasse« finanziert.³⁵²

Über die Entstehung dieses Werks sind wir durch ein Vertragsdokument bestens informiert. Entstanden war das Tabernakel als Stiftung von Vanozza Cattanei, »jener Römerin, die als Konkubine des Kardinals Rodrigo Borgia und späteren Papstes Alexander VI. sowie als Mutter seiner Kinder bereits unter den Zeitgenossen zu einer gewissen Bekanntheit gelangte«, für die Grabkapelle ihres 1485 verstorbenen zweiten Ehemanns, dem vermögenden Kanzleibeamten Papst Sixtus' IV., Giorgio Gabriele della Croce.³⁵³ Geschaffen wurde es von dem damals in Rom sehr gefragten Bildhauer Andrea Bregno und dessen Mitarbeiter Giovanni de Larigo zwischen Oktober 1500 und März 1501, und zwar, wie im Vertrag vorgeschen, in Anlehnung an ein etwa fünfzehn Jahre zuvor von denselben Bildhauern für die römische Kirche San Giacomo degli Spagnoli hergestelltes Tabernakel. Typologisch folgen diese Werke einem 1476/77 entstandenen Prototyp von Giovanni Dalmata und Mino da Fiesole, der sich heute in San Marco in Rom befindet. Im Rahmen der Umgestaltung von Santa Maria del Popolo um 1657 unter Papst Alexander VII. wurde die Grabkapelle mit dem Sakramentstabernakel aufgelöst. Tieck berichtet, dass »Bartholdi Gelegenheit [fand], dies Kunstwerk zu erstehn (...) als in neuerer Zeit die Gebäude dieses Klosters (Madonna del Popolo) abgetragen wurden.«³⁵⁴ Ein ursprünglich zugehöriger plastisch gebildeter Fuß mit einem Cherubim in der Mitte und darüber dem Wappen der Auftraggeberin befindet sich noch heute in einem Raum neben der Sakristei und dient dort als Fuß eines in die Wand integrierten Waschtisches.³⁵⁵

Mit der Erwerbung eines Sakramentstabernakels, »in der Mitte ein verloschenes Gemälde, welches Christus, als Kind auf einer Weltkugel stehend, in der Glorie, dargestellt zu haben scheint« (Tieck), war ein weiteres wichtiges Werk für die zukünftige Skulpturensammlung hinzugekommen, das zuerst in der Kunstkammer aufbewahrt wurde. Dieses Relief, »von feinen Pilastern eingefäßt und auch sonst mit zierlichen Ornamenten versehen« und mit Engeln »von schlanken Verhältnissen und feinen, sehr fleißig ausgeführten Gewändern«, galt als eine Schöpfung von Andrea Sansovino, dem Hauptmeister der römischen Hochrenaissance-Skulptur.³⁵⁶ In der antikisierenden Gestaltung, die sowohl in den Architekturformen mit den Festons als auch den Gewändern der Engel, die antike Reliefdarstellungen von Tänzerinnen in Erinnerung rufen, konnte dieses Werk die Vorbildlichkeit der antiken Kunst

vor Augen führen. Seit der Wiedereröffnung des Bode-Museums 2006 bildet das Tabernakel das Zentrum des Saals mit den Bildwerken der Hochrenaissance.

»Bronzen aus der besten Zeit der Kunst des 15ten Jahrhunderts«

Am 31. März 1826, über ein halbes Jahr nachdem Bartholdy in Rom verstorben war, teilte Minister Altenstein dem preußischen Gesandtschaftssekreter in Rom Christian Karl Josias Freiherr von Bunsen (Abb. 99) mit, dass er von der Katalogisierung der Kunstwerke aus dem Nachlass von Bartholdy erfahren habe und er dieses Verzeichnis gern erhalten würde, außerdem möchte er erfahren, wie es sich um den Nachlass verhielte.³⁵⁷ Bunsen nahm ausführlich Stellung und befürwortete den Ankauf der Sammlung. Deren Wert war von Bertel Thorvaldsen, der sie »sehr genau kannte«, sowie von dem »Maler und Antiquar« Carlo Ruspi geschätzt worden.³⁵⁸ Bei den damals in Rom vorhandenen Objekten aus dem Nachlass von Bartholdy handelte es sich um die »Bronzen Sammlung mit antiken Bleisachen«, die »Sammlung antiker Pasten und Gläser«, »Marmorsachen, terre cotte, Mosaiken und Miscellanea«, die »Vasen Sammlung« und die bedeutende, 475 Werke umfassende »Majolika Sammlung«. Nicht veräußert werden sollten die Gemälde zeitgenössischer Künstler. Lediglich die antiken Kunstwerke waren unter der Leitung von Theodor Panofka katalogisiert und 1827 publiziert worden.³⁵⁹ Zu den Bronzen zählten Ruspi zufolge eine beachtliche Anzahl neuzeitlicher Werke, insgesamt 50 Arbeiten, die sich auf »2 große (Candelaber u. Mercur), 18 andere vom Cinquecento, 30 [varj.] vom Cinquecento und später« verteilen, wie der von Bunsen erstellten Übersicht zu entnehmen ist.³⁶⁰ Als Kaufsumme waren 14.775 Thaler Cour. vorgesehen.

350 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I Sekt. 30 Nr. 19 Bd. 20, fol. 21 (31. Aug. 1824).

351 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20449, fol. 151.

352 Ebd., fol. 152. Die Übergabe an die Kunstkammer erfolgte am 10. Feb. 1825 (SMB-ZA, I/ KKM 44, fol. 124, Schreiben des Ministeriums an den Direktor der Kunstkammer).

353 Ausführlich dazu Pöpper 2010, S. 297ff.

354 Tieck 1835, S. 10: Q.

355 Pöpper 2010, S. 297, Abb. 135.

356 Waagen 1846, S. 246.

357 GStA PK, I. HA Rep. 81 Gesellschaft Vatikan nach 1807, Nr. 168, fol. 28.

358 Ebd., fol. 29–35 (4. Sept. 1824, an Altenstein, Entwurf), fol. 36 (2. Sept. 1824, Schätzung von Thorvaldsen).

359 Theodor Sigismund Panofka, Il Museo Bartoldiano, Rom 1827.

360 GStA PK, I. HA Rep. 81 Gesellschaft Vatikan nach 1807, Nr. 168, fol. 49. Auch Bunsen erwähnte in der von ihm erstellten »Uebersicht der in Rechnung gebrachten 926 Stück Kunstsachen«, dass zu dem Konvolut der 385 im Katalog aufgeführten antiken Bronzen »eine Anzahl Kleinbronzen aus dem 16ten Jahrhundert, Cinquecento's, 1 großer 100 Scudi geschätzter Kandelaber und ein schöner Mercur der von Joh: v Bologna sein soll« hinzukommen (GStA PK, I. HA Rep. 81 Gesellschaft Vatikan nach 1807, Nr. 171, Mappe: 1828 Bartholdiana, o. P.). Der Merkur wurde in der Abschrift fehlerhaft als »St Marcus« bezeichnet, wobei es sich nur um einen Schreibfehler handeln kann, denn in der anderen zuvor genannten Liste mit den Angaben Ruspis wurde bei den »großen Bronzen« außer dem Kandelaber ein »Merkur« genannt, allerdings ohne Angabe eines Künstlers. Es wird sich um eine Wiederholung von Giambolognas berühmtem Merkur gehandelt haben, vielleicht einen jener Güsse, die 1887 mit Kunstkammer-Provenienz in Berlin von den Museen abgegeben und zur Auktion gekommen sind (Aukt. Berlin 1887, Nr. 364, 396). Einen kleinen Merkur von Giambologna hatte Bartholdy Ende 1822 in Florenz erworben.



99 Wilhelm Hensel, Christian Karl Josias Freiherr von Bunsen, 1826, Bleistift, 23,5 × 18,6 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett



100 Wilhelm Hensel, Abraham Ernst Mendelssohn Bartholdy, 1823, Bleistift, 13 × 10,9 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett



101 Wilhelm Hensel, Lea Mendelssohn Bartholdy, 1823, Bleistift, 13 × 11 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

In einem Schreiben von Abraham Ernst Mendelssohn Bartholdy (Abb. 100), der die Korrespondenz »als Miterbe und im Namen sämtlicher übrigen Erben« führte, vom 5. Januar 1828 an den »Legationsrath Ritter Bunsen« ging es darum, »die Bedingungen schriftlich zu wiederholen, über welche wir hinsichtlich des Verkaufs an des Königs Majestät eines Theils der uns anheim gefallenen Kunstsammlungen übereingekommen sind«: »1. Die Erben verkaufen an das Königl. Museum sämtliche antiken Kunstwerke die in dem gedruckten Katalog des Dr. Panofta über dieselben beschrieben sind, und außerdem noch andere Bronzearbeiten aus dem 16ten Jahrhundert und später, die in demselben als nur die Antiken enthaltend, nicht verzeichnet sind, und fügen diesen noch 2 antike Vasen bei, die sich, bei Anfertigung des Verzeichnisses, in Neapel befanden. Von allen diesen sind 926 Stück in Anschlag gebracht, so daß die übrigen frei mit abgeliefert werden (...).«³⁶¹

Offenbar war der Ankauf der Sammlung nicht unproblematisch, denn beim König rief er anscheinend nur geringes Interesse hervor. Dass er schließlich doch zustande kam, ist vor allem Bunsen zu verdanken, der einen großen Einfluss auf den König ausübte. In einem Ende 1827 geschriebenen Brief von Lea Mendelssohn Bartholdy (Abb. 101), der Schwester von Jacob Salomon Bartholdy und Mutter von Felix Mendelssohn Bartholdy, an den »hannoverischen Gesandtschaftssekretär Klingemann« in London berichtet sie über ihre Zusammenkunft mit Bunsen in Berlin: »Wir haben an dem Ministerresidenten Bunsen einen sehr liebenswürdigen, interessanten Mann kennen gelernt. Noch nie, glaube ich, hatte ein Bürgerlicher sich so entschiedener Gunst der höchsten Personen zu erfreuen. Täglich ist er beim Könige und den Prinzen, und mußte schon verschiedenmal seinen hiesigen Aufenthalt verlängern. Diese ungemeine Gunst ist um so auffallender und ehrenvoller, da er sie nicht durch Schmeichelei erkauft, sondern seine Meinung, auch am Hofe, mit der größten Freimüthigkeit gegen alle selbst dort anerkannte Autoritäten durchflicht. (...) Für uns namentlich hatte sein Aufenthalt auch die gute Folge, daß Se. Maj. sich dennoch ent-

schlossen, die Bartholdy'schen Sammlungen für das Neue Museum anzukaufen (...).«³⁶² Aus einem Schreiben von Daniel Ludwig Albrecht an Bunsen vom 29. Februar 1828 geht schließlich hervor, dass der Ankauf offiziell genehmigt worden war.³⁶³

Zuerst waren die neuzeitlichen Gegenstände in Berlin eingetroffen, außer den Majoliken auch die Werke aus Elfenbein (»Zwei sitzende Figuren. Ein Doppelkopf. Fünf Reliefs. Eine Schachtel mit Bruchstücken.«), Bronze, Silber und Blei, aber auch Emailarbeiten, Gemälde sowie Münzen und Medaillen. Diese Objekte sind in einem Verzeichnis vom 3. Mai 1828 erwähnt, aus dem hervorgeht, dass die »Antikaglien aus dem 15. bis 18. Jahrhundert (...), die den Bartholdischen Erben gehörig, (...) auf dem Kunstkabinett deponirt worden sind.«³⁶⁴

Die Angaben zu den Bronzen sind leider vage. Genannt werden »vier Figuren in Bronze«, »eine Zierfigur in Bronze«, »ein Medusenhaupt aus Bronze«, »zwei Obertheile eines Fußes in Bronze«, »fünf Reliefs in Bronze«, »ein kleiner Kandelaber in Bronze«, »ein großer Kandelaber in Bronze«, »ein tiefer Topf mit Deckel; auf demselben eine antike Figur. Bronze« und »ein flaches Gefäß in länglicher Form von Bronze«.³⁶⁵

361 GStA PK, I. HA Rep. 81 Gesandtschaft Vatikan nach 1807, Nr. 171, Mappe: 1828 Bartholdiana (ohne Folierung); s. auch Cécile Lowenthal-Hensel 2004, S. 115ff.

362 Christian Carl Josias Freiherr von Bunsen. Aus seinen Briefen und nach eigener Erinnerung geschildert von seiner Witwe (Hg. Frances von Nippold), Bd. 1, Leipzig 1868, S. 308f. (28. Dez. 1827).

363 GStA PK, I. HA Rep. 81 Gesandtschaft Vatikan nach 1807, Nr. 171, Mappe: 1828 Bartholdiana (Albrecht an Bunsen).

364 SMB-ZA I/KKM 44, fol. 108; Abschrift vom 9. Mai 1828 in Inventar Nr. 7 der Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin (fol. 118). Bereits im Dez. 1827 waren die Objekte angekommen (ebd., fol. 139, 18. Dez. 1827).

365 Inventar Nr. 7 der Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin, fol. 118 (Abschrift vom 9. Mai 1828).

Die Anzahl der genannten Werke lässt darauf schließen, dass wohl nicht alle der in Rom erwähnten neuzeitlichen Bronzen nach Berlin gelangt waren. Dies ist schon allein deshalb bedauerlich, da sie sehr geschätzt wurden, wie dies aus dem undatierten Text eines Unbekannten hervorgeht, der über Bartholdys Sammlung gut informiert war. Der Verfasser bezog sich auf die in Rom vorgenommenen Taxierungen und schlug vor, dass man auf den Ankauf der Bronzen aus der Bartholdy'schen Sammlung verzichten sollte, »mit Ausnahme von etwa 50 Bronzen aus der besten Zeit der Kunst des 15ten Jahrhunderts welche der Darstellung des Gegensatzes der antiken und der modernen Kunst höchst werthig« sind.³⁶⁶ Statt der antiken Bronzen aus der Sammlung Bartholdy hielt er Antiken aus dem Besitz des Kunsthändlers Raffaele Gargiulo (der zugleich auch als Restaurator am Muséo Borbonico in Neapel beschäftigt war) für erwerbenswert, was vermuten lässt, dass der Verfasser ein Archäologe war.

Ein Kandelaber von Andrea del Verrocchio und ein »vaterländisches Zeugnis«

Von den aus dem Nachlass Bartholdys nach Berlin gelangten Bronzen aus neuerer Zeit lässt sich lediglich ein Werk eindeutig identifizieren, und zwar der bereits erwähnte große Kandelaber (Abb. 102). Mit geschätzten 100 Scudi war er das teuerste Werk. Erworben hatte ihn Bartholdy wohl Ende 1822 in Florenz, denn er gehörte zu den Objekten, für die der preußische Diplomat am 14. Januar 1823 eine Exportlizenz beantragte. Aus einem Dokument geht hervor, dass außer zahlreichen Gemälden, einhundert Majoliken auch einige Bronzearbeiten die Toskana verlassen sollten: ein Kandelaber, ein Gekreuzigter, zwei antike »idoli«, ein kleiner Merkur von Giambologna und weitere Werke ähnlicher Art.³⁶⁷

In Berlin wurde der Kandelaber – noch ohne Kenntnis seines Schöpfers – sehr geschätzt. In der Beschreibung der in der Königlichen Kunstkammer vorhandenen Kunst-Sammlung machte Franz Kugler darauf aufmerksam, daß »unter andern Bronze-Geräthen, ein großer in Bronze gegossener Kandelaber von 5 Fuß Höhe (...) sehr beachtenswert« sei. Er bemerkte weiterhin, daß dieses Werk die Umschrift »Maggio a giugno MCCCCCLXVIII« besitzt und »die Form des Kandelabers (...) ungemein schlank und leicht [ist]; der Styl desselben, vornehmlich des Blattwerks, mit welchem er geschmückt ist, gehört zu den lebendigsten und geistreichsten Nachahmungen antiker Decorationsweise.«³⁶⁸ Erst über ein Jahrhundert nach seiner Ankunft in Berlin konnte Wilhelm Valentiner den Kandelaber als ein 1468/69 entstandenes Werk des Florentiners Andrea del Verrocchio identifizieren, der sich ursprünglich in der Sala dell' Udienza im Palazzo Vecchio in Florenz befunden hatte.³⁶⁹

Die Autorschaft eines der bedeutendsten Künstler der Renaissance und eine Provenienz ersten Ranges waren in Berlin kein Hemmnis, nur wenige Jahre nach dieser Entdeckung den inzwischen im Schlossmuseum präsentierten Leuchter zu verkaufen, da finanzielle Mittel für die Erwerbung des Welfenschatzes benötigt wurden.³⁷⁰ Heutzutage gehört dieses einzigartige Objekt zu den Hauptwerken italienischer Kunst im Rijksmuseum in Amsterdam.³⁷¹

Bartholdys Kennerschaft im Bereich der Bronzeplastik, aber auch seinen Spürsinn für außergewöhnliche Objekte, dokumentiert ein wei-



102 Andrea del Verrocchio, Kandelaber, Bronze, 1468/69, Höhe 157 cm. Ehemals Königliche Kunstkammer; Schlossmuseum; Amsterdam, Rijksmuseum

366 GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 80, f. 4–7 (Entwurf).

367 »un candelabro di bronzo; un croce fisso di bronzo; due idoli antichi di bronzo; un piccolo Mercurio di Gian Bologna ed altri simili oggetti« (Florenz, Archivio Gallerie di Firenze, Bd. 47, Nr. 45, 14. Jan. 1823, Bartholdy, Nr. 41).

368 Kugler 1838, S. 121.

369 Wilhelm R. Valentiner, Verrocchio's lost candlestick, in: The Burlington Magazine, 62, 1933, S. 228ff.

370 Mundt 2018, S. 319.

371 Zuletzt: Kat. Verrocchio. Sculptor and Painter of Renaissance Florence (Ausst. in der National Gallery of Art), Hg. Andrew Butterfield, Washington 2019, S. 112ff.



103 Conrad Gobel, Sargplatte Kardinal Albrecht von Brandenburg, 1540/45, Bronze, 23×36,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum

teres Werk: Während seines Aufenthalts beim Wiener Kongress hatte er in Privatbesitz ein »vaterländisches Zeugnis« entdeckt, das »Epitaphium« für Kardinal Albrecht von Brandenburg, Erzbischof von Mainz (Abb. 103). Am 19. November 1814 wandte er sich an den Geheimen Kabinettsrath Daniel Ludwig von Albrecht, der sich ebenfalls in Wien aufhielt: »Die Tafel befindet sich bey der jetzigen Besitzerin schon seit einigen Jahren«. Diese konnte zur Provenienz mitteilen, dass das Werk »bey der ersten Einnahme von Mainz durch die Franzosen von letzteren, vom Grabmale Alberts v. Brandenburg (...) entwendet worden« wurde. Bartholdy äußerte sich auch zur Echtheit und bemerkte, dass die »Authentizität derselben« keinem »Zweifel unterliegen« kann, da »die Kosten« für die Herstellung eines solchen Werks »jeden zu hoffenden Preis übersteigen.« Da Bartholdy die Tafel am nächsten Morgen wieder der Eigentümerin zurücksenden musste, wünschte er eine baldige Antwort.³⁷² Offenbar war die Resonanz positiv, denn am 21. November 1814 bat Bartholdy um Übergabe der Summe, damit er das hinterlegte Pfand zurückhalten konnte.³⁷³ Aus einem Brief von Albrecht an Jean Henry, den Direktor der Kunstkammer, geht hervor, dass die Tafel »Sr. Majestät dem Könige« gezeigt und daraufhin »auf allerhöchsten Befehl für 20 Stück Dukaten« erworben wurde.³⁷⁴ Henry bestätigte schließlich deren Erhalt für die Kunstkammer: »Eine aus Erz gegossene Tafel, das Epitaphium des Churfürsten von Majnz Albert II. aus dem Brandenburgischen Hause, (...) welche in dem ersten Revolutionskriege, nach der Einnahme von Majnz, von den Franzosen, aus dem Churfürstlichen Grabe entwendet worden ist.³⁷⁵

Geschaffen hatte dieses Werk 1540 der Frankfurter Bronzegießer Conrad Gobel, der bei der Gestaltung auf italienische Vorbilder zurückgriff und es mit seinem Monogramm an der Unterseite signierte. Die Komposition der *Grablegung Christi* auf der Rückseite lässt sich auf eine um 1500 entstandene Plakette von Galeazzo Mondella, genannt Moderno, zurückführen, dasselbe gilt für die Medaillons an den Seiten mit Medusenhaupt und zwei Putti. Auf der Vorderseite befindet sich das nach einer 1526 geschaffenen Medaille gestaltete Bildnis des Kardinal Albrecht von Brandenburg und eine lange Inschrift. Bereits 1540

hatte der Auftraggeber testamentarisch verfügt, das ein solches Werk – allerdings aus Blei – in seinem Sarkophag »eingelegt« werden sollte. Bei der heute in Schloss Köpenick präsentierten Grabplatte handelt es sich nicht nur um ein »väterländisches Zeugnis«, sondern zugleich ein Beispiel für die Rezeption italienischer Vorbilder nördlich der Alpen.³⁷⁶

Vierzig Märtyrer von Sebaste

Zwar gelangten nur wenige Werke aus Elfenbein aus Bartholdys Besitz in die Berliner Sammlungen, doch verdanken sie ihm ein Hauptwerk des »früheren Mittelalters«, das wahrscheinlich zu den nicht weiter in der zuvor erwähnten Liste spezifizierten Werken gehört: und zwar das Relief mit der Darstellung der »vierzig Märtyrer von Sebaste«, »christliche Soldaten einer römischen Legion, die wegen ihres Glaubens in Sebaste/Armenien den Tod durch Erfrieren auf dem Eise eines Teiches erlitten« (Abb. 104).³⁷⁷ Dieses Objekt wurde in Berlin im 19. Jahrhundert sehr geschätzt. Franz Kugler widmete sich ausführlich dieser »unstreitig der occidentalischen Kunst angehörenden Arbeit (...), welche durch Styl und Inschriften als das Werk eines neugriechischen Künstlers bestimmt wird«, und bezeichnete »die Ausführung der ganzen Arbeit« als »ungemein fein und sauber, wie nur die neugriechische Kunst in der früheren Zeit des Mittelalters (...) im Stande war.« »Rücksichtlich des Styles« bemerkte Kugler, dass sich »das eigenthümliche Element byzantinischer Kunst zunächst nur in der größeren Länge der Gestalten, in der Unsicherheit ihrer Stellung, vornehmlich aber in der manierirten Bildung der Beine« zeige, doch machte er deutlich, dass »trotz dieser weniger anziehenden Eigenthümlichkeiten (...) die Arbeit jedoch höchst merkwürdige Vorzüge [bewahrt]: es weht eine Frische, eine Innigkeit des Gefühls durch dieselbe hin, es zeigt sich (...) ein so freier, so glücklicher Formensinn, wie beides in der That nur höchst selten in den Werken neugriechischer Künstler gefunden wird.³⁷⁸

»das wohlfeilste Material, nämlich der gebrannte Thon«

Für Werke aus Ton besaß Bartholdy eine Leidenschaft, denn sowohl bei seiner Sammlung antiker Kunstwerke als auch bei den Objekten aus der Renaissance bilden Arbeiten aus diesem Material einen Schwerpunkt. Ein großer Teil von ihnen ist in den Berliner Museen erhalten, darunter auch zahlreiche der aus seinem Besitz stammenden Majoli-

³⁷² GstA PK I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20435, fol. 4 (19. Nov. 1814, Bartholdy an Albrecht).

³⁷³ Ebd., fol. 6 (Bartholdy), fol. 8 (22. Nov. 1822, Beleg für die Zahlung von Albrecht).

³⁷⁴ Ebd., fol. 10 (16. März 1815, Albrecht an Henry).

³⁷⁵ Ebd., fol. 9 (6. April 1815).

³⁷⁶ Klaus Pechstein, Kunstmuseum Berlin. Bronzen und Plaketten vom ausgehenden 15. Jahrhundert bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts, Berlin 1968, Nr. 177 (mit Abb. der Vorderseite); Netzer 2004, S. 122f.; Lothar Lambacher, Kreuzwege. Die Hohenzollern und die Konfessionen 1517–1740, in: Kat. Geheimes Staatsarchiv/Kunstgewerbemuseum, Berlin, Schloss Köpenick (Hg. Mathis Leibetseder), Berlin 2017, S. 308f., Nr. 114; SMB-digital (mit Abb. der Vorderseite, Lothar Lambacher).

³⁷⁷ Peter Bloch, Die Meisterwerke aus der Skulpturengalerie Berlin, Stuttgart/Zürich 1980, S. 26.

³⁷⁸ Kugler 1838, S. 3ff.



104 Konstantinopel, 10. Jh., Die 40 Märtyrer von Sebaste, Elfenbein, 17,6×12,8 cm.
Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Byzantinische Kunst

ken.³⁷⁹ Außer den 1823 zusammen mit Bildwerken in anderen Materialien nach Berlin gesandten Arbeiten aus glasiertem und unglasiertem gebrannten Ton (die nicht zum Nachlass gehörten) gelangte auch der seit 1904 in der Basilika des Kaiser-Friedrich-Museums (Bode-Museum) aufgestellte Altar mit der *Auferstehung Christi* von Andrea della Robbia auf die Museumsinsel. Durch Tieck ist überliefert, dass er ein Geschenk der Erben Bartholdys war (Abb. 105, Tieck 1846 Nr. 663).³⁸⁰ Anlässlich der Neuaufstellung von 1845 verwies Waagen auf den Reichtum der Sammlung an Werken der »in gebranntem Thon ausgeführten und mit einer bald weißen, bald farbigen Glasur überzogenen Arbeiten des Luca della Robbia und seiner Schüler«, die »vornehmlich durch den Ankauf des Kunstschatzes des verstorbenen Generalkonsuls Bartholdi für Italien so reich ist, daß man außerhalb Toscana nirgend eine so vollständige Ansicht davon gewinnen kann als hier.«³⁸¹

Tonbildwerke der Renaissance waren zu Anfang des 19. Jahrhunderts bei Sammlern noch nicht gefragt und daher preiswert zu haben, allerdings nicht leicht aufzufinden, wie Bartholdy den König wissen ließ. Durch Bunsen ist überliefert, daß Bartholdy »wohlfeiler als andere Kunstsammler anzukaufen pflegte.«³⁸² Zwar wurden die von Bartholdy nach Berlin geschickten Bildwerke erst ein Jahrzehnt nach ihrer Ankunft im Königlichen Museum präsentiert, doch waren sie an ihrem

anfänglichen Aufbewahrungsort in Schloss Monbijou wohl nicht den Blicken von Kunstinteressierten verborgen geblieben. Es ist sogar davon auszugehen, dass besonders die Arbeiten aus Ton in der preußischen Hauptstadt ein direktes Echo fanden, denn dieser Werkstoff war damals in Berlin sehr geschätzt. Wahrscheinlich beförderten die italienischen Vorbilder sogar die Verwendung dieses Materials, etwa an der Bauakademie, wo es sowohl in den Mauerziegeln als auch für figürliche Reliefs nach Schinkels Entwürfen Verwendung fand. Aber auch für autonome plastische Werke war Ton mit seinen hervorragenden Eigenschaften der Bearbeitung in Berlin *en vogue*. Erinnert sei an Schadows im Auftrag eines Privatmanns aus Frankfurt/Oder entstandenes Denkmal für die Königin Luise. Hierfür wurde den Worten des Bildhauers zufolge »das wohlfeilste Material, nämlich der gebrannte Thon, gewählt, in welchem die Ausführung durch den (...) sinnreichen Töpfer, Herrn Feilner, recht gut gelang.«³⁸³ Das Relief mit der Darstellung der Apotheose der Königin befindet sich heute in der Dorfkirche in Paretz.

Durch Schadow ist auch überliefert, dass der Töpfermeister Tobias Christoph Feilner, der zu den anerkannten Persönlichkeiten im Berliner Kunstbetrieb zählte, »außerdem gelungene Versuche gemacht mit der gefärbten Glasur, die wegen Farbenglanz und Dauerhaftigkeit vielfach anzuwenden wäre, und dennoch bis heute keinen Wiedererwecker fand.«³⁸⁴ Trotzdem lassen sich auch gelungene Beispiele belegen. Für die »Jubelfeier« anlässlich der fünfzigjährigen Mitgliedschaft Schadows in der Akademie war der Jagorsche Saal *Unter den Linden* vom »Gewerbe Verein« dekoriert worden. Am Tag vor den Festlichkeiten, bei denen Schadow »die Insignien des Roten Adlerordens zweiter Klasse in Brillanten und das dazu gehörige, überaus schmeichelhafte königliche Ka-

379 Tjark Hausmann, Majolika: spanische und italienische Keramik vom 14. bis zum 18. Jahrhundert, Berlin 1972; Netzer 2004a, S. 141ff.

380 1945 gelangte der Altar nach Russland, 1958 kam er zurück auf die Museumsinsel. Tieck 1835, S. 6; Bode/Tschudi 1888, S. 43, Nr. 170; Schottmüller 1933, S. 76f., Nr. 162; Giancarlo Gentilini, I della Robbia. La scultura inventriata nel Rinascimento, Florenz 1992, S. 263; Paul Hofmann, »Die Auferstehung Christi« von Andrea della Robbia. Teil 1: Restaurierung und Beobachtungen, in: Restauro 6, 2007, S. 380ff.; Teil 2: Rekonstruktion und Wiederaufbau, in: Restauro 7, 2007, S. 464ff.

381 Waagen 1846, S. 245.

382 GStA PK, I. HA Rep. 81 Gesandtschaft Vatikan nach 1807, Nr. 168, fol. 31 (4. Sept. 1826, an Altenstein).

383 Schadow 1849 (1887), Bd. 1, S. 92, 282: »Der gebrannte Ton war von angenehmer Farbe und erhielt dadurch eine dem Marmor gleichkommende Sauberkeit der Ausführung, daß die Oberfläche wie dieser geschliffen wurde; s. auch Katharina Lippold, Berliner Terrakottakunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 2010, S. 52f.; Mende 2013, S. 396f.

384 Schadow 1849 (1887), Bd. 1, S. 66 (1804/05).

385 Ebd., S. 208; SMB-ZA NL Schadow 49, 50.

386 Herman Wichmann, Frohes und Erlebtes, Leipzig 1898, S. 22; Mende 2013, S. 185.

387 Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin (SMB-ZA NL Rauch).

388 Eggers 1873–87, Bd. 2, S. 260, 262.

389 Staatsbibliothek zu Berlin PK SBB HsA 2 Nachlass Pereira, Briefe von Jacob Salomon Bartholdy, 29. Okt. 1822.

390 SMB-ZA NL Rauch XI.4.1, fol. 26 (1. Aug. 1825). Wenige Jahre zuvor erwarb Lord Kinnaid in Rom den *Diskuswerfer* von Ridolfo Schadow, der sich heute in der Alten Nationalgalerie befindet (Eckhardt 2000, S. 120f.).

391 Inv. GG 149, 142, 130; GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20450, fol. 26, 27 (28. April 1826); vgl. Skwirblies 2017, S. 452, 606, 614, 642.

392 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20450, fol. 40v Nr. 16 (25. Nov. 1826).



105 Andrea della Robbia, Altar mit der Auferstehung Christi, gebrannter Ton glasiert, 241 × 261 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

binettsschreiben« überreicht wurden, besuchte der Künstler die Räumlichkeiten zusammen mit seinem Sohn Felix. In seinem Schreibkalender notierte er am 25. Januar 1838: »Luca della Robbia von H. Feilner 2 Figuren.«³⁸⁵ Es ist leider unbekannt, um welche Figuren es sich handelte, doch muss diese »Decoration« Schadow beeindruckt haben. Feilners »heisster Wunsch«, »nach Italien zu reisen, um die Majoliken von Luca della Robbia zu studiren«, erfüllte sich allerdings nicht, wie dies dessen Enkel Herman Wichmann überliefert.³⁸⁶

Wahrscheinlich ließen sich Feilners Studien in Italien durch die von Bartholdy nach Berlin geschickten Tonbildwerke ein wenig ersetzen. Die Terrakotten bilden noch heute einen Schwerpunkt in der Skulpturensammlung, vor allem der Bestand italienischer Provenienz, der von Tonarbeiten aus dem Quattrocento über zahlreiche Arbeiten der Della Robbia bis zu Barock-Bozzetti reicht, aber auch bedeutende nordalpine Werke umfasst, wie die *Lorcher Kreuztragung*, die 1935 nach Berlin gelangte.

Der »Haupt Falsificant Moisè«

Dem Bildhauer Emil Wolff, der nach der Ausbildung in Berlin bei seinem Onkel Gottfried Schadow und bei Rauch nach Rom gekommen war und dort die Werkstatt des jung verstorbenen Ridolfo Schadow übernommen hatte, verdanken wir durch seine zahlreichen erhaltenen Briefe an Rauch wichtige Kenntnisse über das damalige Geschehen in der Kunstmetropole.³⁸⁷ Wolff war, wie Eggers berichtet, »Rauch's rechte Hand für Museums-Ankäufe, (...) der begeisterte römische Schüler des Meisters, aber auch »der künstlerische Beirath Niebuhr's, Bunsen's, und des Grafen Ingenheim«.³⁸⁸ Wolff informierte Rauch über seine eigene Arbeit und das Schaffen anderer Künstler, vor allem von Thorvaldsen, über aktuelle Ausgrabungen und nicht zuletzt über den römischen Kunstmarkt. In Bartholdy hatte Wolff einen Fürsprecher, in einem Brief an seine Cousine Henriette äußerte sich der preußische Diplomat positiv über den jungen Bildhauer, der gerade die *Achill-Pentesilea-Gruppe* von Ridolfo Schadow vollendete: »Dieser Wolff gefällt mit gut, und soll viele Anlagen haben.«³⁸⁹

In einem Brief vom 1. August 1825 kam Wolff auf ein heikles Thema zu sprechen: auf Fälschungen. Wolffs Informationen sind schon allein deshalb von Interesse, weil es – verständlicherweise – so gut wie keine Primärquellen dazu gibt. An Rauch schrieb er:

»Das viele Verfälschen mit Antiken und die unglaublichen Beträgereien [Fehlstelle im Papier] erzeugen natürlicherweise ein solches Mißtrauen, daß man die Sachen immer vorsichtiger ansehen lernt. Ein Haupt Falsificant, Moisè, Bildhauer, giebt mit unerhörter Frechheit den größten Theil der von ihm herührenden Werke in Kupfer heraus und verfertigt ziemlich schlecht die Platten selbst. Die mir bis jetzt [bekannten] Werke, sind zwei heilige Familien angeblich v. Donatello, davon eine im Besitz des Lord Kinnaird, die andre in dem des Hr. v. Ingenheim Ec. ist, drittens eine Abnahme vom Kreuz Bozzetto in Wachs v. Mich Angelo welchen Bartholdy gekauft hatte und ferner ein großes Bronce Medaillon mit einem Jupiterkopf zwischen den Flügeln eines unter demselben stehenden Adlers, welcher wenn ich nicht irre nach England gegangen ist. Wenn es Sie interessiert so würde ich Gelegenheit nehmen ihnen diese Sachen zu übersenden, da wohl bald Reisende nach Berlin abgehen möchten.«³⁹⁰

Wolffs Angaben sind so konkret, dass man sich fragen kann, ob er die Arbeiten aus eigener Anschauung kannte. Vielleicht orientierte er sich an Kupferstichen, wovon er selbst etliche besaß. Die Äußerung zum Verbleib des Bronzereliefs lässt annehmen, dass er zumindest dieses Werk nicht gesehen hatte. Eines der beiden von Wolff genannten Marmorreliefs, das die Hl. Familie zeigt, das angeblich von Donatello stammen soll, gelangte bald in die Skulpturensammlung. Es war das Exemplar des Grafen von Ingenheim, einem Halbbruder von Friedrich Wilhelm III., Kammerherr und *Wirklicher Geheimer Rat* (Abb. 60). Dieser hatte in Rom eine stattliche Anzahl von Kunstwerken im Hinblick auf eine Abgabe an die Königlichen Museen erworben, die 1827 vom König für den Selbstkostenpreis von 5.000 Reichsthalern in Gold angekauft wurden. Aus finanziellen Gründen war die Erwerbung, die von Schinkel, Hirt und Rauch begutachtet und befürwortet worden war, 1826 noch abgelehnt worden. Das Konvolut umfasste antike Marmorarbeiten, antike Gefäße und Terrakotten sowie drei gemalte Predellen, die damals als Werke des Piero di Cosimo galten und heutzutage Giulio Bugiardini und Francesco Granacci zugeschrieben werden.³⁹¹ Im *Verzeichnis der antiken Marmore* aus dem Besitz des Grafen von Ingenheim ist an letzter Stelle auch ein neuzeitliches Werk aufgeführt, bei dem es sich nur um das von Wolff erwähnte Relief von Moisè handeln kann, denn es wird folgendermaßen beschrieben: »Maria mit dem Christuskind, welches der Johannes küßt in Marmor. 6 Zoll breit 9 Zoll hoch.«³⁹²

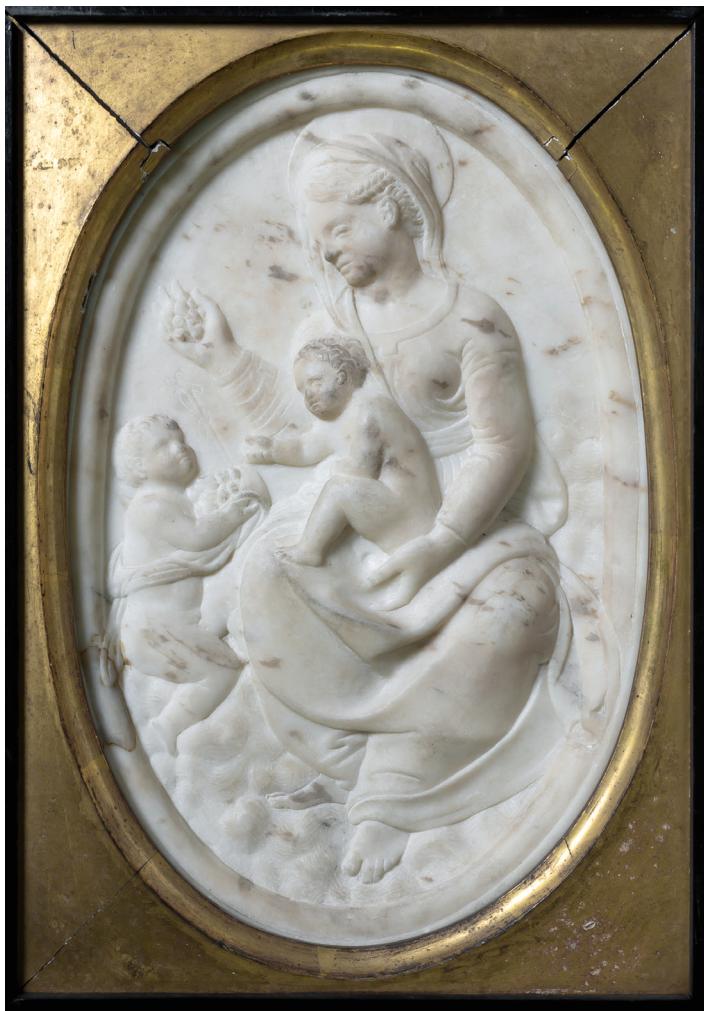
Die Ankunft dieser Kunstwerke, die im Vossischen Palais am Wilhelmplatz (in dem auch Schadows Schachclub ansässig war) präsentiert wurden, fand in Berlin positive Resonanz. Schadow beeindruckte speziell das Marmorrelief mit der Hl. Familie: »Der von Rom zurückgekommene Graf Ingenheim hatte Kunstgegenstände mitgebracht und unter diesem mehre, die erwähnt werden müssen. Außer den etrusischen Gefäßen, alten Gemälden, ägyptischen Bronzen ein Basrelief in Marmor, eine neue Arbeit, so täuschend nachgeahmt, daß sie recht gut für antik ausgegeben werden konnte.«³⁹³ Schadows Autopsie dieser Werke dokumentiert sein Schreibkalender, am 20. August 1825 notierte er: »Sonnabend 19 Uhr Graf Ingenheim besucht«. Erwähnt werden auch die zuvor genannten Kunstgegenstände, unter denen sich auch die »gut imitierte Marble antike« befand.³⁹⁴

Dem in der Bearbeitung von Marmor erfahrenen Bildhauer und kritischen Chronisten war also aufgefallen, dass es sich bei dem genannten Relief um eine ambitionierte Fälschung handelte. Ob Schadow dies auch dem Grafen von Ingenheim mitgeteilt hatte, ist allerdings fraglich, denn das kleinformatige Werk gelangte zuerst in die Kunstkammer und war schon bald danach für die Präsentation im Königlichen Museum vorgesehen. In dem von Leopold von Ledebur erstellten Verzeichnis der von der Kunstkammer abzugebenden Werken aus Marmor wird es folgendermaßen beschrieben: »Eine Heilige Familie. Donatello Basrelief Marmor 11 Z. hoch 7 Z. breit.«³⁹⁵ Die Präsentation in

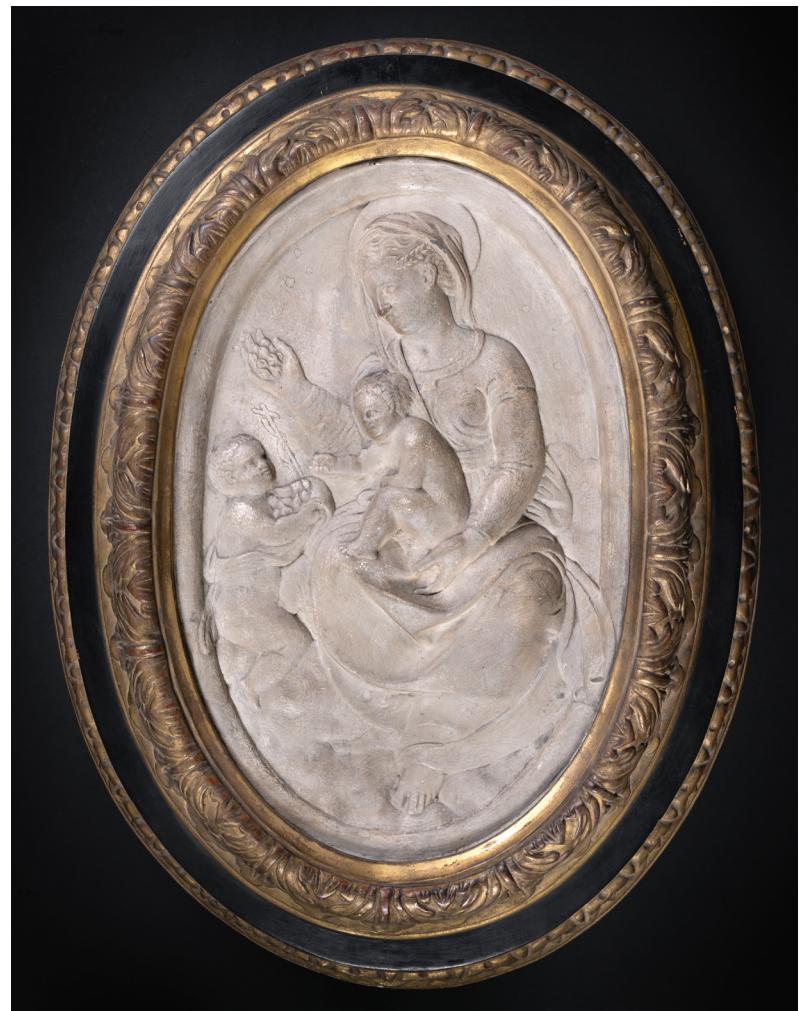
³⁹³ Schadow 1849 (1987), Bd. 1, S. 158 (1825/1826).

³⁹⁴ Der Zusatz »durch Emil« lässt sich wohl so verstehen, dass Emil Wolff als Vermittler für den Grafen Ingenheim tätig gewesen war (SMB-ZA NL Schadow 30, 20. Aug. 1825).

³⁹⁵ SMB-ZA I/KKM 35, fol. 11: E. 53 (19. Juni 1831). Die geringfügigen Abweichungen in den Maßen des für ein Werk in Marmor ungewöhnlich kleinen Reliefs gegenüber der Angabe in den Ankaufsdokumenten lassen sich möglicherweise durch einen Fehler oder die Messung mit beziehungsweise ohne Rahmen erklären, was bei Maßangaben bei integrierten Rahmen aus dieser Zeit des öfteren zu beobachten ist.



106 Carlo Moisè (?), Madonna mit dem kleinen Johannes (Pluchart 1889 Nr. 1914), um 1825, Marmor, 35×22,5 cm. Lille, Palais des Beaux Arts



107 Carlo Moisè (?), Madonna mit dem kleinen Johannes (Pluchart 1889 Nr. 1932), um 1825, Marmor, 35×22,5 cm. Lille, Palais des Beaux Arts

Schinkels Museumsgebäude im Saal der Bildwerke des Mittelalters und neuerer Zeit, und zwar an der dem Fenster gegenüberliegenden Wand, dokumentiert der Katalog von Tieck, in dem es heißt: »Madonna mit dem Kinde, welches den kleinen Johannes liebkost. Flaches Relief, in weißem Marmor, angeblich von Donatello, dem anzugehören es wohl würdig scheint. Neuerlich mit andern Gegenständen in Italien erworben.«³⁹⁶

Im *Verzeichniss* wurde das Relief zwar aufgeführt, doch als Provenienz irrtümlicherweise Bartholdy angegeben: »Maria mit dem Jesuskinde und Johannes, Flachrelief in Marmor, aus der Schule des Donatello; die Verzierungen vergoldet; 16tes Jahrhundert. 11 Z. h., 7 Z. br. – S. Barth« (Tieck 1846 Nr. 678). Bemerkenswert ist, dass das Werk in dem Artikel von Waagen von 1846 – trotz des angeblichen Zusammenhangs mit Donatello – nicht erwähnt wurde. Es ist anzunehmen, dass es schon damals ausgeschieden worden war, denn im Bestandskatalog von Bode/Tschudi ist es ebenfalls nicht enthalten. Der Verbleib ist unbekannt und eine Abbildung leider auch nicht überliefert.

Eine Vorstellung von der Komposition und der Gestaltung des verschollenen Berliner Reliefs dürften zwei im Musée des Beaux-Arts in Lille aufbewahrte thematisch entsprechende Darstellungen ähnlichen Formats liefern, die sich nur geringfügig voneinander unterscheiden

(Abb. 106–107). Sie stammen aus dem Nachlass des von Bartholdy hoch geschätzten Malers und Sammlers Jean-Baptiste-Joseph Wicar, der 1834 in dessen Heimatstadt gelangte.³⁹⁷ Die eklektische Art der Gestaltung macht es unwahrscheinlich, dass es sich um Schöpfungen aus der Renaissance handelt. Als Prototyp diente eine umfangreichere Komposition aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, die heilige Familie sowie die hl. Anna und den Johannesknaben darstellend, wie sie als farbig gefasster Abguss aus Stucco in der Skulpturensammlung vorhanden ist (Abb. 108).³⁹⁸ Die gestalterische Qualität des Stuccos zeigt sich sowohl im Gesamteindruck als auch in Details. Nicht unabhängig von den Reliefs in Lille dürfte eine Paraphrase in hohem Relief entstanden sein,

396 Tieck 1835, S. 12: AC.

397 Pluchart 1889, S. 408, Nr. 1914, 35×22,5 cm, S. 413, Nr. 1932, 35×22,5 cm (als Werk eines unbekannten italienischen Künstlers des 16. Jhs.). Ein Foto von einem der Reliefs befindet sich in der Fotothek des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, es trägt die Beschriftung »Florenz, Mitte 16. Jahrhundert« (Nr. 205331).

398 Erworben 1894, inventarisiert als »Pierino da Vinci«; Schottmüller 1933, S. 161, Nr. 2191. Eine Wiederholung in Bronze befand sich in der Sammlung Michael Hall in New York (Kat. Icons or Portraits? Images of Jesus and Mary from the Collection of Michael Hall (Ausst. in The Gallery at the American Bible Society), New York 2002, S. 60f., Nr. 16, als »circle of Jacopo Sansovino«, Karl Fugelso).



108 Florenz, Mitte 16. Jahrhundert, Die heilige Familie mit der heiligen Anna und dem Johannesknaben, Stucco, 21 × 17 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung



109 Rom, um 1825 (?), Madonna mit dem kleinen Johannes, Marmor, 37 × 27 cm. Privatbesitz



110 Carlo Moisè (?), Maria mit dem Jesuskind und Johannes, um 1825, gebrannter Ton, 42 × 30,5 cm. Rom, Palazzo Venezia

die die zentrale Szene des Vorbilds der Renaissance in barocke Formen umsetzt (Abb. 109). Etwas verändert ist dort die Haltung des Christusknaben, dem ebenso wie bei den Reliefs in Lille statt einer Kette – wie sie beim Stucco zu erkennen ist – vom Johannesknaben Früchte gereicht werden. Die unmotivierte Haltung der rechten Hand der Muttergottes, die in der ursprünglichen Version auf subtile Weise etwas hält, unterstreicht den epigonalen Charakter des Marmorreliefs.³⁹⁹ Bei den Reliefs in Lille sind in der Handfläche der Muttergottes jeweils Früchte dargestellt, allerdings auf nicht überzeugende Weise, denn sie sind lediglich appliziert. Die Komposition ist außerdem in einem farbig gefassten Relief aus gebranntem Ton im Museo Nazionale del Palazzo di Venezia in Rom überliefert, vielleicht dem Modell für die Marmorreliefs in Lille, das allerdings für den Johannesknaben die gleiche Beinhaltung wie beim zuvor genannten Marmorrelief aus dem Kunsthandel zeigt (Abb. 110).⁴⁰⁰

Das dargestellte Thema, das kleine Format, das Material und die Provenienz aus der Sammlung des in den 1820er Jahren in Rom lebenden Sammlers Wicar sind Indizien dafür, dass die Reliefs in Lille zu den Fälschungen des in Rom tätigen Bildhauers Moisè gehören. Die Tatsache, dass es in Lille gleich zwei dieser Reliefs gibt, bekräftigt zudem den Eindruck, dass es sich um Fälschungen handelt. Wolff zufolge besaß außer dem Grafen von Ingenheim auch Lord Kinnaird ein von Moisè geschaffenes Relief dieser Thematik. Offensichtlich rechnete der Hersteller dieser geschmackvoll gerahmten Reliefs mit einem großen Interesse an dieser Darstellung, sodass er sie gleich in Serie produzierte. Möglicherweise war Wicar, der ehemalige Besitzer von Michelangelos *Tondo Taddei* und Donatellos *Herodesrelief*, in irgendeiner Form in die Transaktionen von Moisè involviert. Er kannte den damaligen Kunstmarkt wie kaum ein anderer und stand mit potenziellen Käufern von Werken dieser Art in Verbindung. Inwieweit Moisè über entsprechende Kontakte verfügte, ist hingegen fraglich.

Außer dem Marmorrelief des Grafen von Ingenheim fand auch das von Emil Wolff erwähnte Wachsrelief den Weg nach Berlin (Abb. 111). Wahrscheinlich gehörte es zu den *Miscellanea*, die aus dem Nachlass von Bartholdy für die Berliner Sammlungen erworben wurden. Aufgrund des Materials kam das Relief mit der Darstellung der Abnahme vom Kreuz und der unten rechts eingeritzten vermeintlichen Signatur »M°. Buona« und der Jahreszahl »1495« (Abb. 112) zuerst in die Kunstkammer, wo Kugler es kritisch unter die Lupe nahm. Es war seiner Meinung nach »nicht füglich als eine dem Michelangelo angehörige Arbeit zu betrachten«, da es zwar »in allgemeiner Tüchtigkeit, so doch ohne feineres Gefühl ausgeführt« sei. Kugler bemerkte auch: »Ueberdies trägt die Inschrift, in den Buchstaben wie in den Ziffern, das Gepräge einer späteren Zeit.«⁴⁰¹

Nach Auflösung der Kunstkammer gelangte das Relief in die Skulpturensammlung und wurde von Bode/Tschudi mit der eine frühe Entstehungszeit suggerierenden Provenienz-Angabe »Königl. Schlösser; aus der Kunstkammer stammend« als Werk eines »Nachfolger des Michelangelo Buonarroti« katalogisiert.⁴⁰² Auch Schottmüller bezeichnete

399 Aukt. Kat. Lempertz, Alte Kunst, 19. Nov. 2016, Nr. 1231, als »Norditalien, 16. Jh.«.

400 Cristiano Giometti, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia. Sculture in Terracotta (Hg. Maria Giulia Barberini), S. 153, Nr. 353, bezeichnet als italienisch, 19. Jh., 42 × 30,5 cm, ehemals Slg. Gorga.

401 Kugler 1838, S. 125. Kuglers kritische Einschätzung fand im *Leitfaden für die Königliche Kunstkammer Resonanz*, in dem es heißt: »Das schöne Wachs-Relief, die Grablegung Christi darstellend, mit der Bezeichnung M. Buon. 1495 giebt sich schon durch die Form der Zahlen als eine, nicht aus der Zeit stammende, von Michelangelo herrührende, sondern als eine mindestens dem 17ten Jahrhundert angehörige Arbeit zu erkennen« (Ledebur 1844, S. 61). Hervorhebung im Original.

402 Bode/Tschudi 1888, S. 65, Nr. 213.



111 Carlo (?) Moisè, Grablegung Christi, 1825, Wachs, 47,5 × 41,5 cm. Ehemals Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung; Kriegsverlust, Moskau, Puschkin-Museum



112 Wie Abb. 111, Detail

das Relief als Michelangelo-Schule (»nach 1550«), doch war auch ihr aufgefallen, dass die Inschrift nicht original sein kann, da sich das angebliche Entstehungsjahr nicht mit der formalen Gestaltung in Einklang bringen lässt, die die Kenntnis der spätesten Werke Michelangelos, wie der Florentiner *Pietà*, voraussetzt.⁴⁰³ Darüberhinaus gibt es keine plausible Erklärung dafür, in welchem Zusammenhang Michelangelo ein solches Werk geschaffen haben könnte. Seit 1945 gehört das Relief zu den Verlusten der Skulpturensammlung, es wird heutzutage im Puschkin-Museum in Moskau aufbewahrt.⁴⁰⁴

Die Diskrepanz von Stil und Inschrift findet ihre Erklärung in der Erwähnung im Brief von Wolff an Rauch, die das Relief als eine in Rom

um 1825 entstandene Fälschung des damaligen »Haupt Falsificanten« Moisè entlarvt. Dieser Nachweis ist zugleich ein bislang unbekannt gebliebener Beleg dafür, dass schon im frühen 19. Jahrhundert in Italien plastische Werke als Fälschungen entstanden und kursierten, die angeblich von den bedeutendsten Bildhauern der Renaissance stammten. Der Name Moisè kommt mehrfach unter den römischen Bildhauern zu Anfang des 19. Jahrhunderts vor. Er taucht sowohl unter den Mitarbeitern von Thorvaldsen als auch in der Werkstatt von Rauch auf.⁴⁰⁵ Bei dem genannten Fälscher handelte es sich vermutlich um Carlo Moisè, dessen Geburtsort und Sterbedatum unbekannt sind.⁴⁰⁶ Dieser »scultore di animale e di ornati«, wie er in einem Dokument von 1816 bezeichnet wird, erhielt seine Ausbildung bei Francesco Antonio Franzoni, dem berühmten Restaurator der antiken Tierdarstellungen in den päpstlichen Sammlungen. Im späten 18. Jahrhundert führte er zusammen mit Antonio Isopi, der später am Württembergischen Hof tätig war, dekorative bildnerische Arbeiten aus, die allerdings nur graphisch überliefert sind.

Ein Indiz für die Identifizierung des Carlo Moisè mit dem von Wolff genannten Fälscher liefert ein Dokument von 1816, aus dem hervorgeht, dass dieser Bildhauer auch Handel mit »Antiken« betrieb. Die in Rom ansässige *Commissione alle antichità e belle arti*, zu der unter anderem Antonio Canova und Bertel Thorvaldsen gehörten, lehnte damals den Ankauf einer kleinen Sammlung angeblich antiker Werke aus dem Besitz von Moisè ab, da die begutachteten Stücke nicht nur sehr restauriert, sondern zum Teil sogar modern waren (»Essendo tutti questi monumenti ridotti quasi moderni, e dal molto ristauro e dal generale ravviamento«), allerdings stimmte man einem eventuellen Verkauf dieser Werke ins Ausland zu.⁴⁰⁷ Die Fälschungen von Moisè entstanden übrigens zu einem Zeitpunkt, als der berühmteste Fälscher des 19. Jahrhunderts, Giovanni Bastianini (1830–1868), noch nicht einmal geboren war, der noch kürzlich als der erste namhafte Fälscher italienischer Renaissanceskulptur bezeichnet wurde.⁴⁰⁸ Gleichwohl ist davon auszugehen, dass damals außer Moisè noch andere Fälscher in den Kunstzentren Italiens aktiv waren, denn Wolff zufolge war er schließlich der »Haupt-Falsificant«.

Wie sehr die Thematik der Fälschungen Bartholdy interessierte, geht aus seinem Nekrolog hervor: »Die letzten Monate seines Lebens beschäftigte [Bartholdy] der Plan zu einer Gesellschaft von Kunstschnäppchen zur Verhütung von Verfälschungen, Erkennung der Aechtheit,

403 Schottmüller 1933, S. 154, Nr. 268 (nicht bei Schottmüller 1913). Im Inventar (Nr. 268) findet sich die Angabe, dass das Werk gelöscht wurde (»auf Grund v. Min.-Erlaß v. 20. III. 24«), doch wurde am 18. Mai 1932 von Bange vermerkt, dass es sich noch im Museum befindet.

404 Zu sehen in einem Video auf *Youtube* vom 26. Nov. 2020, das anlässlich eines Besuchs von Géza Andreas von Geyr, dem deutschen Botschafter in Russland, im Puschkin-Museum aufgenommen wurde (<https://www.youtube.com/watch?v=sHIEesxuAKM&feature=youtu.be>), aufgerufen am 28. Nov. 2020. Vasily Rastorguev sei für die Fotos gedankt, die nach der Restaurierung von 2020 entstanden.

405 Vgl. Online-Datenbank des Thorvaldsen Museums in Kopenhagen; Eggers 1873–87, Bd. 1, S. 125.

406 Carloni 2004, S. 89ff.; zu der Tätigkeit in der Werkstatt von Pacetti: Valeria Rotili, L'atelier di Carlo Albacini tra collezionismo e Mercato, in: Putz/Fronhöfer 2019, S. 86.

407 Carloni 2004, S. 100f.

408 Francesco Caglioti, »Falsi« veri e »falsi« falsi nella scultura italiana del Rinascimento, in: Il falso specchio della realtà (Hg. Anna Ottani Cavina/Mauro Natale), Turin 2017, S. 105.

wechselseitiger Aufklärung und Beantwortung von Anfragen etc. Die Ergebnisse sollten in ein Buch eingeschrieben werden, welches nur den Mitgliedern offen gestanden hätte.«⁴⁰⁹ Emil Wolff kam auch in einem Brief an seinen Onkel Gottfried Schadow auf dieses Thema zu sprechen und nannte den Namen eines weiteren »Falsifikanten«. Ausgangspunkt waren 600 Scudi, die Bunsen, um »billig anzukaufen«, zur Verfügung standen. »Da er [Bunsen] nichts davon versteht«, schrieb Wolff, »so beauftragte er mich mit den Erkundigungen und thut wirklich nichts ohne mich zu fragen.« Weiterhin heißt es: »Durch Uebung und Studium hab ich auch ein besser Auge in der Unterscheidung von falschen und aechten Antiken erhalten als mancher älterer Künstler, und glaub ich versprechen zu können mit Marmorarbeiten nicht mehr getäuscht zu werden. Unglaublich sind die Betrügereien die hier entstehen und sind unter den Falsificanten wirklich einige geschickte Künstler, wie zum Beispiel ein gewisser Monti ein Römer der in Neapel angestellt ist und mehr.«⁴¹⁰

Ridolfo Schadow und Bertel Thorvaldsen

Bartholdy und Ridolfo Schadow

Zu den von Bartholdy protegierten Künstlern gehörte der 1786 in Rom geborene Bildhauer Rudolph, genannt Ridolfo Schadow, Sohn von Gottfried Schadow, der seit 1810 sein Atelier in Rom hatte und unter dem künstlerischen Einfluss von Thorvaldsen stand. Die beiden Bildhauer wohnten sogar im selben Haus, der Casa Buti, die damals vor allem für junge deutsche Künstler ein beliebtes Domizil war. Schon bald nach dem Beginn seiner diplomatischen Tätigkeit in Rom bemühte sich Bartholdy beim preußischen Staatskanzler von Hardenberg um einen Auftrag für den jungen Bildhauer. Am 4. November 1815 verfasste er folgendes Schreiben:

»(...) Unser verdienstvolle vaterländische Bildhauer, Herr [Gottfried] Schadow, wird die Ehre haben Ew. Durchlaucht, diese Zeilen nebst einigen Zeichnungen von Kunstwerken zu überreichen, die sein Sohn, ebenfalls Bildhauer, während seines hiesigen Aufenthaltes verfertigt hat. Sie bestehen in einer sehr hübschen Figur in Marmor und den Modellen zweyer Basreliefs [der Raub der Leuceppiden]. Ich würde den Geschmack Ew. Durchlaucht zu beleidigen glauben, wenn ich höchstdieselben, auf die ausnehmenden Schönheiten dieser Werke, und auf die Anlagen ihres Schöpfers, die Sie verrathen, aufmerksam machen wollte. Die zu Rom anwesenden Preuß. jungen Künstler, haben die Hoffnung, daß unser jetzt emporstrebender und blühend werdender Staat, ihnen bald, gleich den Künstlern anderer Nationen, Aufmunterung dadurch angedeihen lassen werde, daß die Regierung mehrere ihrer besseren und guten Arbeiten an sich bringt, – wozu mit einigen tausend Ducaten jährlich reichlich ausgelangt werden könnte (...).«⁴¹¹

Bei der von Bartholdy genannten »sehr hübschen Figur in Marmor« wird es sich um die *Sandalenbinderin* gehandelt haben (Abb. 37). Ein Abguss in Gips war 1816 auf der Akademie Ausstellung in Berlin zu sehen und 1817 bestellte der König eine Ausführung in Marmor, die zuerst im Berliner Stadtschloss als Ersatz für eine Antike Aufstellung fand.⁴¹² Die beiden im Brief genannten Reliefs mit dem *Raub der Töchter des Leukippos* waren erst kurz zuvor im Modell fertiggestellt worden. Ausführungen in Marmor erwarb der VI. Duke of Devonshire für seine Sammlung in Chatsworth auf seiner Romreise 1819.⁴¹³ Im März 1817 machte Bartholdy erneut Hardenberg darauf aufmerksam, dass es außer den an der Ausmalung seiner Casa beteiligten Maler auch bedeutende Künstler »in anderen Zweigen« gab, die Förderung durch den preußischen Staat verdienten. In seinem Brief heißt es dazu: »Nicht blos unseire Maler zu Rom, verdienen Aufmunterung durch Ausstellungen; (die beste Art der Unterstützung) sondern wir haben das Glück, auch in anderen Zweigen der Künste, hier tüchtige und hoffnungsvolle junge Künstler zu besitzen, wie z. B. Hr. Rudolph Schadow, Bildhauer (...).«⁴¹⁴

»... nur den National-Ruhm im Auge«: Schadows
»Achill und Penthesilea«

Zwei Jahre später engagierte sich Bartholdy für Schadows als Modell fertiggestellte Gruppe *Achill und Penthesilea* und wandte sich direkt an den König. Der junge Künstler hatte das Modell in Auseinandersetzung mit einem damals berühmten antiken Bildwerk geschaffen, der pathetischen Gruppe eines Gallierfürsten, der zuerst seine Frau, die ihn ins Feld begleitete, und dann sich tötet, um der Gefangennahme und Sklaverei auszuweichen. Die antike Skulptur wurde damals in der Villa Ludovisi in Rom aufbewahrt. 1815 gelangte ein Abguss der Gruppe in den Besitz der Humboldts, der in Schloss Tegel erhalten ist.⁴¹⁵ In seinem Schreiben vom 20. März 1819 pries Bartholdy Schadows Werk als eine »vortreffliche Zierde eines öffentlichen Platzes«, für dessen Finanzierung er sogar selbst die Bürgschaft übernehmen wollte. Es heißt dort:

»(...) Erlaube mir nun Ew. Kön. Maj. mich meiner Schuldigkeit gemäß, für einen unsrer wackersten Künstler zu Rom, den Bildhauer Herrn Rudolph Schadow zu verwenden. Schon vor einem Jahre ward mir der ehrenvolle Auftrag ertheilt, Ew. Majestät Vorschläge zur Begünstigung unsrer Künstler zu Rom allerunterthänigst einzureichen, – und ich erlaube mir Bestellungen bey denselben als das zweckmässigste Mittel anzugeben. Hier nun bey dem Herrn Rudolph Schadow, – wäre ein Fall solcher Begünstigung, die zugleich dem Künstler Vortheil und dem Könige, dessen Unterthan zu seyn er das Glück hat, es wie der Preußischen Nation, der er angehört, Ruhm bringen würde. Herr Rud. Schadow hat nämlich das Modell einer colossalen Gruppe ausgestellt, – die in jeder Hinsicht das höchste Lob verdient. Sie zeigt Achill der die Amazone Penthesilea getötet, und nun von ihrer Schönheit gerührt, den Leichnam gegen die Beschimpfungen der Griechen schützt. – Der Moment und die Ausfüh-

409 Kölle 1825.

410 SMB-ZA NL Schadow 199, Emil Wolff (5. Feb. 1826); zu Monti s. Paul 1981.

411 GStA PK, III. HA Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten, II Nr. 276, fol. 63.

412 Eine Zeichnung nach diesem Bildwerk von Ferdinand Ruscheweyh mit der Aufschrift »Rudolf Schadow in Marmore fecit Romae 1814«, vielleicht identisch mit dem aus Rom nach Berlin geschickten Blatt, befindet sich im Kupferstichkabinett (Eckardt 2000, S. 83).

413 Eckardt 2000, S. 89f.

414 GStA PK, III. HA Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten I, Nr. 5477, fol. 116 (Bartholdy an Hardenberg).

415 Rave 1950, S. 154f., Taf. 29; das Original der Gruppe befindet sich im Palazzo Altemps in Rom (Museo Nazionale Romano).

rung sind gleich glücklich, – die Amazone von ganz besonderer Schönheit, und ist (...) den größten Werken neuerer Kunst zu vergleichen. Der Künstler Herr Schadow, hat die größte Lust wie diese Schätzung dessen auch würdig ist, – die Gruppe in Marmor auszuführen (...). So wie Thorwaldsen Dänemark zu Rom die größte Ehre bringt, so wird Hr. Schadow nicht wenig zu der unseres Vaterlandes beytragen (...). Ich würde mich (einer Antwort) um so mehr freuen, – da ich überzeugt bin, – nur den National-Ruhm im Auge zu haben, für den ich mich fortwährend so weit es meine geringen Kräfte gestatten, durch Bestellungen und Verwendungen für unsere Künstler, – (ein nicht dankbares Unterfangen) bemühe, – und zu wirken für Pflicht halte.«⁴¹⁶

Die Angelegenheit ging nur schleppend voran, denn im Mai 1820 schrieb Ridolfo Schadow seinem Vater, dass er eine Ausführung der Gruppe in Marmor beabsichtige, und »Bartholdy jetzt wieder an den Staatskanzler deshalb geschrieben und mir zugeredet eine ausgeführte kleine Zeichnung derselben beizulegen.«⁴¹⁷ Fürst Hardenberg konnte dem jungen Bildhauer schließlich ein Jahr später, am 10. Juni 1821, mitteilen, dass der König für die »Ausführung der colossalen Gruppe des Achilles und der Penthesilea in carrarischem Marmor einen Vorschuß von vier Tausend Thaler Gold zu bewilligen« bereit wäre. Weiterhin heißt es: »Es war mir sehr angenehm Sr Maj: durch meinen Bericht, über die von Ihnen in der Kunst gemachten Fortschritte die zuversichtliche Hoffnung einflößen zu können, daß das Vaterland Sie mit Stolz neben den großen Künstlern des sechzehnten Jahrhunderts [!] wird nennen dürfen.«⁴¹⁸ Nicht nur für den Bildhauer war dies ein großer Erfolg, wohl der Höhepunkt seiner Karriere, sondern auch für Bartholdy, der seiner Cousine Henriette von Pereira umgehend mitteilte, dass die vom König akquirierte »colossale Gruppe (...) einen der öffentlichen Plätze in Berlin finden« sollte.⁴¹⁹ Nur in halbes Jahr später, am 31. Januar 1822, verstarb der Künstler in Rom im Alter von 35 Jahren. Bartholdy war sein Nachlassverwalter.

Die von Ridolfo Schadow lediglich in roh behauenem Zustand hinterlassene Gruppe wurde von seinem Neffen Emil Wolff unter der Aufsicht von Thorvaldsen ausgeführt. Begleitet wurde die Fertigstellung durch Diskussionen, denn unklar war, inwieweit sich der unfertige Zustand auf den vereinbarten Preis auswirkte. Nachdem sich Thorvaldsen und Canova bereits 1822 zu diesem Thema geäußert hatten, holte Bartholdy gegen Ende 1824 erneut Gutachten ein.⁴²⁰ Die Verzögerung hing auch damit zusammen, dass Hardenberg, der in die Auftragsvergabe involviert war, 1822 verstorben war. Thorvaldsen äußerte sich dann erneut, und auch der Bildhauer Pietro Tenerani lieferte ein Gutachten. Ihre Stellungnahmen sind zugleich von grundsätzlichem Interesse, denn sie dokumentieren, wie man Modelle materiell bewertete. Thorvaldsen vertrat die Meinung, dass man

»(...) den vierten Theil, der für dasselbe bestimmten Summe, abziehen könnte, da es unter den Künstlern angemessen ist, für das beendigte Modell die Hälfte des ganzen Gewerk zu nehmen, für die Kosten der anschließenden Ausführung in Marmor, das dritte Vierthel und endlich das letzte für die Vollendung des Künstlers selbst, und da der verstorbene R. Schadow diese von ihm modellierte Gruppe in Marmor und aus dem Groben ebauchirt hinterlassen hat, und also nicht selbst beendigt, so glaube ich daß man füglich nur das letzte Viertel der Summe streichen kann (...).«⁴²¹

In einem Brief an Karl August Böttiger bezeichnete Gottfried Schadow die Gruppe seines Sohnes als ein »kostbares Werk, (...) im erhabenen und anmuthigen Style«, dessen Standort ihm am Herzen lag.⁴²² Er wollte vermeiden, dass es womöglich unter freiem Himmel Aufstellung findet und erinnerte an Skulpturen von Bernini in der Galleria Borghese und deren perfekte Erhaltung, da sie im Innenbereich aufgestellt sind. In Schloss Charlottenburg oder Sanssouci sah er geeignete Orte, zumal dort antike Skulpturen entfernt werden sollten und somit Platz zur Verfügung stand. In seinem Schreiben an Altenstein heißt es dazu:

»(...) Man darf annehmen daß – im neuen Museum viele der in den Schlössern von Potsdam befindlichen antiken Sculpturen hierher versetzt werden. In den großen Gemächern der italienischen Palläste stehen viele Antiken, mit unter aber die kostbarsten neuern Sculpturen, ebenfalls im Innern, wie zum Beispiel der David des Bernini, dessen Gruppe von Apollo und Daphne. Diese haben sich unversehrt erhalten welches mit denen im Freien nicht der Fall ist, die mit unter, obgleich, von weissem Marmor, beinah schwarz geworden, wie dies häufig in Florenz und andern Städten zu sehen ist. Das Königliche Schloss von Charlottenburg hat auch große Gemächer, wo eine solche Gruppe auch im Innern zu placiren wäre, wenn wahrscheinlich auch einige Antiken nach dem Museum bestimmt sind. Die sitzende Figur des Hadrian im Saale von Sanssouci wird auch eine ziemlich passende Stelle für die Gruppe des Achills und der Penthesilea abgeben (...).«⁴²³

Schadows Vorschläge wurden schließlich sogar übertroffen, denn auch Hofmarschall Friedrich Burchard Freiherr von Maltzahn machte sich Gedanken über die damals teuerste Erwerbung. Nach Ankunft des Kunstwerks teilte er Daniel Ludwig Albrecht folgendes mit: »Da nun in allen Königl. Schlössern der schicklichste Platz der sein würde, welchen im gelben Pfeiler-Saal des Königl. Schlosses jetzt der Marc Aurel einnimmt, der als eine antique Statue nach dem Museum genommen werden soll, so ersuche ich ew. Hochwohlgeboren, gefälligst dies Sr. Majestät dem Könige vorschlagen und mich die Allerhöchste Willensmeinung, ob ich sie dort aufstellen lassen kann, wissen lassen zu wollen.«⁴²⁴

416 GStA PK, III. HA Ministerium der Auswärtigen Angelegenheiten II, Nr. 278, fol. 14f.; Netzer 2004, S. 129f. In der Accademia di S. Luca in Rom war die Darstellung von *Achill und Penthesilea* 1773 für junge Bildhauer das Thema des Concorso Balestra, bei dem die Tongruppe von Vincenzo Pacetti den ersten Preis erhielt (Kat. Fasto Romano. Dipinti, sculture, arredi dai Palazzi di Roma, Ausst. im Pal. Sacchetti, Hg. Alvar González-Palacios, Rom 1991, S. 110ff., Nr. 13).

417 Eckardt 2000, S. 145.

418 Ebd., S. 109f. (mit Weis auf die Quelle).

419 Staatsbibliothek zu Berlin PK SBB HsA 2 Nachlass Pereira, Briefe von Jacob Salomon Bartholdy, 30. Juni 1821.

420 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I Sekt. 30, Nr. 209, fol. 7, 8, 9 (Bartholdy an Altenstein 21. April 1822).

421 Ebd., fol. 39; das Gutachten wurde von Bartholdy am 3. Jan. 1825 nach Berlin geschickt (ebd., fol. 38). Auch Bunsen engagierte sich in dieser Angelegenheit (ebd., fol. 42); der König wurde von Altenstein über diese Diskussion informiert (GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 19757, fol. 24ff.).

422 Schadow an Böttiger am 27. Jan. 1827, als die Gruppe bereits im Berliner Stadtschloss platziert war (Schadow 1849 (1987), Bd. 3, S. 632).

423 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I Sekt. 30 Nr. 209, fol. 49 (17. Mai 1826).

424 GStA PK, I. HA Rep. 89, Geheimes Zivilkabinett, Nr. 19757, fol. 30 (22. Sept. 1826).



113 Berliner Stadtschloss, Großer Säulensaal mit Achill und Pentesilea von Ridolfo Schadow, 1945 zerstört

Schon einige Tage später, am 28. September 1826, antwortete Albrecht, »das Königs Majestät (...) zu bestimmen geruht« haben, dass die Gruppe von Schadow »die Stelle der antiken Statue des Marc Aurel im gelben Pfeiler-Saal des Königl. Schlosses einnehmen soll, wenn letzterer für das Museum ausgesucht worden ist« (Abb. 113). Im Ministerium erinnerte man sich an die im Vertrag mit dem Künstler getroffene

Vereinbarung, dass ein Ankauf nur dann erfolgen sollte, »sofern die Ausführung für gelungen erachtet wurde.«⁴²⁵ Rauch und Hirt wurden daraufhin beauftragt, das Werk in Augenschein zu nehmen und, ihren

425 Ebd., fol. 29.



114 Berliner Stadtschloss, Großer Säulensaal mit der Kopie der Venus Medici von Bartolomeo Cavaceppi, 1945 zerstört

Worten zufolge, zu prüfen, »ob dieses Werk mit vollkommener Sorgfalt ausgeführt ein würdiges Werk neuerer Sculptur zu nennen sey«. So »begaben sich Unterzeichnete nach dem königlichen Schlosse allhier, und konnten in dem sogenannten Pfeiler-Saale dort, zu diesem Zwecke, die Gruppe *vorläufig so aufgestellt, daß solche* rund umher in Augenschein genommen werden konnte.« Nachdem Rauch und Hirt »dies Werk im ganzen so wie in allen seinen Theilen sorgfältig betrachtet und geprüft« hatten, konnten sie »mit Vergnügen erklären, daß es ein schönes Kunstwerk zu nennen und daß es jedem der besten Werke neuerer

Sculpturen an die Seite zu stellen ist.« Weiterhin heißt es: »Die Ausführung in Marmor ist durchaus mit Sorgfalt, Liebe und Zartgefühl geschehen, und bleibt durchweg nur zu loben.« Auch waren sie »ganz der Meinung, daß es an dem dazu gewünschten Platze vollkommen zweckmäßig placiirt sey, und zu großer Erhöhung der Zierde dieses Saales dienen werde.⁴²⁶

426 Ebd., fol. 20 (4. Nov. 1826). Hervorhebungen im Original.

Freiherr von Maltzahn teilte dem Ministerium daraufhin mit, dass »diese Gruppe nun in der Nische im Pfeiler-Saal des hiesigen Schlosses fertig aufgestellt worden ist, also von morgen Vormittag an durch Se. Majestät den König dort in Augenschein genommen werden könnte.«⁴²⁷ Kurze Zeit später berichtete Rauch dem befreundeten Kunstrehrten Karl August Böttiger in Dresden, dass »Rud. Schadows Marmorgruppe, welche im prächtigen Pfeiler-Saal des K. Schlosses, wo dieselbe die Hauptnische einnimmt«, öffentlich ausgestellt wurde und »die schöne Statue Marc Aurels« dagegen »aus diesem Raum ins Neue Museum« gelangte. Weiterhin heißt es: »Die Gruppe ist durch die schöne Ausführung und schönen Linien ein recht schöner und würdiger Denkstein deutscher, zunächst preussischer Bildner, und zierte bei schöner Beleuchtung wunderbar schön diesen prächtigen Raum. R. Schadow hinterlässt damit dem Könige das Allerbeste seiner Arbeiten (...).«⁴²⁸ Kommentarlos erwähnte Rauch ebenfalls den Preis des Bildwerks, das teurer war als das Grabmal der Königin Luise, fügte aber hinzu, dass der König die Transportkosten übernimmt.⁴²⁹ Obwohl der damals berühmte, auf dem Zenit des Ruhmes stehende Bildhauer sowohl im Stadtbild als auch in Charlottenburg wie kein anderer Bildhauer seiner Zeit mit seinen Werken präsent war, blieb Rauch ein solch exklusiver Aufstellungsort im Königlichen Schloss, wie ihn die Gruppe des ein Jahrzehnt jüngeren Schadow erhalten hatte, für eine seiner Arbeiten verwehrt.

Der *Große Säulensaal* in den Königskammern Friedrich Wilhelms II. oberhalb des Portals IV zum Lustgarten – dem Museum gegenüberliegend – erschien durch die Konzentration auf plastische Werke, weil weder Wandmalereien noch Gemälde von den Skulpturen ablenkten, geradezu komplementär zu Schinkels Skulpturensälen im Königlichen Museum. In dem nach Entwürfen von Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff 1787–98 gestalteten Saal fanden ebenfalls in Nischen lebensgroße Marmorfiguren nach antiken Vorbildern Aufstellung, Kopien der *Venus Medici* und des *Apollino* aus der römischen Werkstatt von Bartolomeo Cavaceppi (von Friedrich II. für Potsdam erworben), wodurch der klassizistische Charakter dieses Raumensembles unterstrichen wurde (Abb. 114).⁴³⁰ Integriert war dort auch ein Reliefzyklus von Gottfried Schadow mit Darstellungen aus dem Leben Alexander des Großen, der als Supraporte diente. Nach ihrer Ankunft in Berlin wurde hier auch für kurze Zeit Canovas *Hebe* präsentiert, die 1830 in das Königliche Museum gelangte. Ridolfs Marmorgruppe wurde 1945 bei einem Bombardement zerstört, ebenso die anderen dort integrierten Bildwerke.

Der »Schäfer« von Thorvaldsen

Natürlich bemühte sich Bartholdy auch darum, vom damals am höchsten geschätzten Bildhauer, Bertel Thorvaldsen, ein Werk für Berlin zu erwerben (Abb. 115). Der bayerische Regent war schneller gewesen. Bereits 1808 hatte Ludwig I. den *Adonis* in Auftrag gegeben, der in der Glyptothek Aufstellung finden sollte.⁴³¹ Allerdings musste er extrem lange auf die Marmorstatue warten, die erst 1832 an der Isar eintraf. Die lange Wartezeit hing auch damit zusammen, dass Ludwig I. großen Wert auf eine eigenhändige Ausführung legte. In Berlin wurde der dänische Bildhauer nicht weniger geschätzt, doch mit der Erwerbung seiner Werke tat man sich schwer. Allerdings erwies sich Bartholdy auch



115 Christian Daniel Rauch, Bertel Thorvaldsen, 1816, Marmor, Höhe 72 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie

in dieser Hinsicht als erfolgreicher Vermittler. Dies kommt auch in seinen Briefen an seine Kusine Henriette von Peireira zum Ausdruck, der er regelmäßig von Thorvaldsens neuen Arbeiten, aber auch persönlichen Dingen, berichtete, was darauf schließen lässt, dass der Diplomat und der Bildhauer in engem Kontakt standen. Am 6. Februar 1819 meldete Bartholdy seiner Cousine, dass er von dem hoch verehrten Bildhauer ein Modell als Geschenk erhalten habe: »Thorwaldsen hat mir seinen ersten Abozzo zum Merkur geschenkt, den ich für die größ-

427 Ebd., fol. 21 (9. Nov. 1826).

428 Boxberger 1882, S. 146 (22. Nov. 1826). In ähnlichem Tenor äußerte sich Schinkel in einem Brief an Rauch zu der Gruppe, die er 1824 in Rom gesehen hatte: »In Wolffs Werkstatt habe ich die große Gruppe Schadows gesehen, in natura fällt die Unschicklichkeit der Lage des Kopfes der Amazonen noch mehr auf und daß in dem Helden eine falsche, mit der Handlung nicht zusammengehende Bewegung ist« (Riemann 1988, S. 188).

429 Er nannte allerdings den ursprünglichen Preis von 12.000 Talern. Rauchs Brief an Böttiger überliefert außerdem eine marginale, für die Wirkung der Gruppe allerdings interessante Information, denn er bemerkte auch: »Sie wissen, weswegen die oben genannte Gruppe in Rom nicht gefiel? Weil der Amazonenkopf grade die Schamtheile des Achilles von vorne deckt, im Profil aber in Bedrängniss sehen liess; letztere Ansicht ist nun nicht mehr möglich, weil Säulen den Standpunkt nehmen« (Boxberger 1882, S. 146).

430 Keller in: Peschken/Klüninger 1982, S. 74ff., Abb. 214–219; alternativ waren zeitgenössische Skulpturen, Darstellungen von Musen, vorgesehen, vielleicht von Schadow, wie Keller postulierte.

431 Kat. München 2021, S. 213ff.

te Bildhauerarbeit seit dem Untergang der griechischen Kunst halte.«⁴³² Und bereits im Jahr zuvor hatte er seiner Cousine geschrieben, es sei »schade, daß die so in vogue stehenden Bildhauer nicht Arbeiter finden, – die ihnen den Marmor bis auf einen gewissen Punkt ausführen; Thorvaldsen hat davon 4–6«, doch sollte sich die Situation bald ändern.⁴³³ Bei der Bestellung von Marmorarbeiten war daher dennoch mit langen Wartezeiten zu rechnen.

In Anbetracht dieser schwierigen Lage bot sich eine attraktiv klingende Alternative, denn die aus Berlin stammenden, in Rom tätigen Bronzegießer Wilhelm Hopfgarten und Benjamin Ludwig Jollage hatten von Thorvaldsens 1817 im Modell entstandener Skulptur *Schäfer* eine Bronze gegossen. Die Gießer gehörten zu den deutschen Künstlern, die Bartholdy bereits in einem Schreiben vom März 1817 dem preußischen Staatsminister Karl August Fürst von Hardenberg empfohlen hatte.⁴³⁴ Auf Anregung von Hopfgarten und Jollage versuchte Bartholdy, den Bronzeguss nach Berlin vermitteln, wie aus seinem Schreiben vom 20. Dezember 1823 an den Minister von Altenstein hervorgeht:

»Ew. Excellenz (...). Die Herrn Hopfgarten und Jollage, haben den Schäfer von Thorvaldsen, eine seiner gelungensten Statuen, in der Größe des Originals (4 Fuß 8 Zoll) jetzt in Bronze gegossen, – und zwar mit so glücklichem Erfolge, daß rücksichtlich der Ausführung, nichts zu wünschen übrig bleibt; – Sie halten es für Pflicht, dies Ew. Excellenz ganz unterthänig anzuzeigen, und hochdieselben, als Beschützer und Beförderer Preuß. Kunst, – mit dem Ansuchen, wenn es seyn könnte, Se. Maj. unserem allergnädigsten König davon gütigst in Kenntnis setzen zu wollen; indem zu vermuthen ist, daß Se. Majestät an der Aquisition, dieses Werkes vielleicht um so mehr Gefallen finden dürften, da meines Wissens weder ein Original, – noch eine Copie einer Thorwaldschen Statue zu Berlin ist. Der Preis der Statue in Bronze ist 2.000 Preuß. Thaler in Gold.«⁴³⁵

Bereits eine Woche zuvor empfahl auch der Königl. Geschäftsträger Christian von Bunsen den Ankauf dieses Werks der »beiden verdienstvollen Berliner Bronzisten« und erwähnte, dass der König während seines Rombesuchs im November 1822 als Modell in der Werkstatt von Thorvaldsen gesehen hatte. In seinem Schreiben an das Ministerium stellte er heraus: »(...) der Guß besteht aus einzelnen Stücken und ist so gut gelungen daß Thorvaldsen ihn für eine der gelungensten Arbeiten in Erz erklärt (...).«⁴³⁶ Die Gießer versäumten nicht, sich auch direkt an den König zu wenden und ließen ihm am 1. Januar 1824 ein Schreiben mit folgendem Inhalt zukommen:

»Allerdurchlauchigster Großmächtigster Allergnädigster König und Herr Eure Königliche Majestät haben geruht, im Dezember 1822, eine Copie des Constantin Bogens von unserer Arbeit zu nehmen, glücklich würden wir uns damals geschätzt haben, Eurer Königlichen Majestät, Werke größerer Art sehen zu lassen, allein die damaligen Verhältnisse erlaubten es nicht. Wir erdriessen uns daher eine sitzende 4 Fuß 8 Zoll hohe Figur, nach Herrn Thorvaldsen den Hirten in Bronze, Eurer Königlichen Majestät zu Füßen zu legen, in Hoffnung daß hochdieselbe geruhen werden, sie als seinen geringen Beweis dessen was wir in Bronze Arbeiten zu leisten im Stande sind anzusehen. In Hoffnung, daß Hochdieselbe geruhen werden, sie als einen geringen Beweis dessen was wir in Bronze Arbeiten zu leisten im Stande sind anzusehen. In Hoffnung daß es Eurer

Königlichen Majestät Hochdieselbe gefallen werde, und Ihre Allerhöchste Willens Meinung, und Befehle eröffnen zu lassen, ersterben wir in höchster Ehrfurcht und Demuth. Eurer Königlichen Majestät Allerunterthänigste und getreue Unterthanen Wilhelm Hopfgarten und Ludwig Jollage zu Rom.«⁴³⁷

Der Brief zeugt vom Selbstbewusstsein der Gießer, der an Äußerungen von Künstlern aus der Renaissance erinnert, wie etwa Benvenuto Cellini, der seine Bronzearbeiten auch mit Selbstlob erwähnte. Dass die Bronze von Hopfgarten und Jollage damals tatsächlich als eine bemerkenswerte technische Leistung angesehen wurde, belegen auch die Äußerungen von Eggers. Der Rauch-Biograph berichtet, dass Hopfgarten »dreizehn Arbeiter in beständiger Beschäftigung« hatte und 1823 den »Thorvaldsen'schen Hirten« goss, »diesmal aber geschieht es – in mehreren Stücken.«⁴³⁸ Dies lässt sich nur so deuten, dass es sich um eine im Sandgussverfahren hergestellte Bronze handelte, denn weiterhin heißt es: »Hopfgarten ist also auf dem Wege der Bekehrung zum Guß nach der neuen Methode, nachdem sein Genosse Jollage sich deren Ausübung auf einer Reise nach Paris näher angesehen hat. Trotz des guten Fortganges seines römischen Geschäftes bleibt aber sein Auge auf Berlin gerichtet.«⁴³⁹

Außer an den König sandten die Gießer auch ein Schreiben an Altenstein, in dem sie auf Bartholdys Brief Bezug nahmen und ihr kurz vor der Vollendung stehendes Werk anpriesen.⁴⁴⁰ Rauch, der als Bote fungierte, schickte die Briefe an das Ministerium und erwähnte auch eine »Zeichnung des in Erz nach Thorvaldsens Modell gegossenen Gegenstandes.«⁴⁴¹ Albrecht vermerkte daraufhin, daß man »Professor Rauch zu antworten [habe], daß S. M. der König diese Statue in Bronze für den Preis von 2.000 rt. in Fr'dor ankaufen wollen« und bat darum, »dies Hrn. Hopfgarten und Jollage zu melden und sie zur Versendung des Kunstwerks zu verlassen.«⁴⁴² In ihrem Dankschreiben brachten die Gießer die Hoffnung zum Ausdruck, noch weitere Bronzen für Berlin zu gießen. Als »ein sehr gutes Gegenstück« zum Schäfer empfahlen sie den Mars Ludovisi, von dem sie allerdings noch keinen Abguss hatten.⁴⁴³ Festzuhalten bleibt, dass das Engagement der beiden in Rom an-

432 Staatsbibliothek zu Berlin PK SBB HsA 2 Nachlass Pereira, Briefe von Jacob Salomon Bartholdy, 6. Feb. 1819.

433 Ebd., 1. Jan. 1818. Zur Werkstatt Thorvaldsens zuletzt: Astrid Fendt, Skulpturenfabrik und Showroom – Thorvaldsens Studios in Rom, in: Kat. München 2021, S. 162ff.

434 GStA PK, III. HA Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten I Nr. 5477, fol. 116 (16. März 1817).

435 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Sekt. 30 Nr. 47 Bd. 3 fol. 75, (20. Dez. 1823 an Altenstein); ebd., fol. 74 (»Extract«).

436 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20031, fol. 132, 133 (13. Dez. 1823, an Cabinettsrat Albrecht).

437 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 19633, ohne Folierung (1. Jan. 1824).

438 Eggers 1873–87, Bd. 2, S. 415.

439 Ebd.

440 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 19633, ohne Folierung (1. Jan. 1824).

441 Ebd., ohne Folierung.

442 Ebd. (Notiz vom 10. Feb. 1824).

443 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20030, fol. 159 (14. März 1824).



116 Samuel Amsler, Der Schäfer von Bertel Thorvaldsen, 1826, Kupferstich, 30×21 cm.
Kopenhagen, Thorvaldsen Museum

sässigen preußischen Diplomaten also durchaus erfolgreich war.⁴⁴⁴ In der Berliner Akademie-Ausstellung von 1824 war die Bronze schon bald nach ihrer Ankunft unter dem Namen der Gießer ausgestellt: »Von Hopfgarten und Jollage, in Rom. Gegossen und ciselirt: Die Statue des Schäfers, in natürlicher Größe von Thorvaldsen.«⁴⁴⁵

Der Preis für den von Hopfgarten und Jollage gegossenen *Schäfer* von 2.000 Talern entsprach etwa 1.500 römischen Scudi und lag somit recht deutlich unter dem Betrag von 2.000 Scudi, der Graf Franz Erwein von Schönborn für die im Januar 1823 bei Thorvaldsen bestellte Marmorfigur des *Schäfers* in Rechnung gestellt wurde.⁴⁴⁶ Dennoch war es ein stolzer Preis, zumal im Vergleich mit anderen damals gezahlten Preisen. Für Michelangelos *Tondo Taddei* hatte Wicar 1822 gerade einmal 4.000 Scudi verlangt. Dass der bronzenen *Schäfer* nur für wenige Käufer in Frage kam, lässt sich auch aus Äußerungen von Caroline von Humboldt erschließen. Sie teilte Rauch brieflich mit, dass sie gern die *Tänzerin* von Thorvaldsen gekauft hätte: »Es ist eine himmlische Figur. Aber 3.000 rth unsrer preuß. Thaler kann ich nicht an eine Statue ver-

wenden.«⁴⁴⁷ Für die 1829 nach Tegel gelangte Marmorfigur der Hoffnung waren lediglich 1.000 Scudi veranschlagt worden. Der Preis für die Bronze des Schäfers war insofern auch ein Zeugnis für die Reputation der Gießer, die damals in hohem Ansehen standen und international gefragt waren.⁴⁴⁸

Wie kaum ein anderes Bildwerk der Epoche verkörpert Thorvaldsens Darstellung des jugendlichen Hirten, der sich nackt auf einem Felsen niedergelassen hat, den romantischen Zeitgeist. Von Zeitgenossen wurde die Skulptur enthusiastisch gefeiert (Abb. 116). Der Rezensent im *Kunstblatt* äußerte sich 1820 folgendermaßen zu der Figur:

»Der schöne, nackte Jüngling, mit reichem, von leichtem Band umschlungenen Lockenhaar, sitzt nachlässig ruhend, sinnend, die eine Hand auf einen Stab gestützt, mit der andern das aufwärts gebogene Knie umfassend, auf einem Felsenstück, das durch ein darüber gelegtes Widderfell zum weichen Sitz bereitet ist. Am Fuße des Felsstücks sitzt ein großer Hund, halb aufgerichtet, mit emporgestrecktem Kopf und geöffnetem Rachen, wie ausathmend von weitem Lauf. Die Anmuth und Schönheit dieser Gruppe nimmt sogleich jedes Auge ein.«⁴⁴⁹

Caroline von Humboldt hatte den *Schäfer* 1817 als Gips im römischen Atelier von Thorvaldsen gesehen und war begeistert, wie aus ihrem Brief an Friederike Brun hervorgeht: »Thorvaldsen hat während meiner Abwesenheit wieder eine Statue gemacht; einen sitzenden, jugendlichen Schäfer, wunderschön, ach, und mich tief rührend, denn die Figur hat eine unendlich rührende Ähnlichkeit mit meinem seligen Wilhelm.«⁴⁵⁰

444 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I Sekt. 30 Nr. 47 Bd. 3, fol. 87, 88 (28. Juli 1824, Harlem an Bartholdy, Entwurf): »Den von Hopfgarten und Jollage in Bronze gegossenen Thorwaldschen Schäfer betreffend: So wird Ihnen wahrscheinlich schon bekannt sein, daß Seine Majestät den Ankauf dieser Statue zu genehmigen geäußert haben. Die Ankunft dieses Kunstwerks wird baldigst erwartet«; GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20031, fol. 147 (15. Juli 1824, Bunsen an Albrecht über Transportmodalitäten).

445 Börsch-Supan 1971, 1824, Nr. 402.

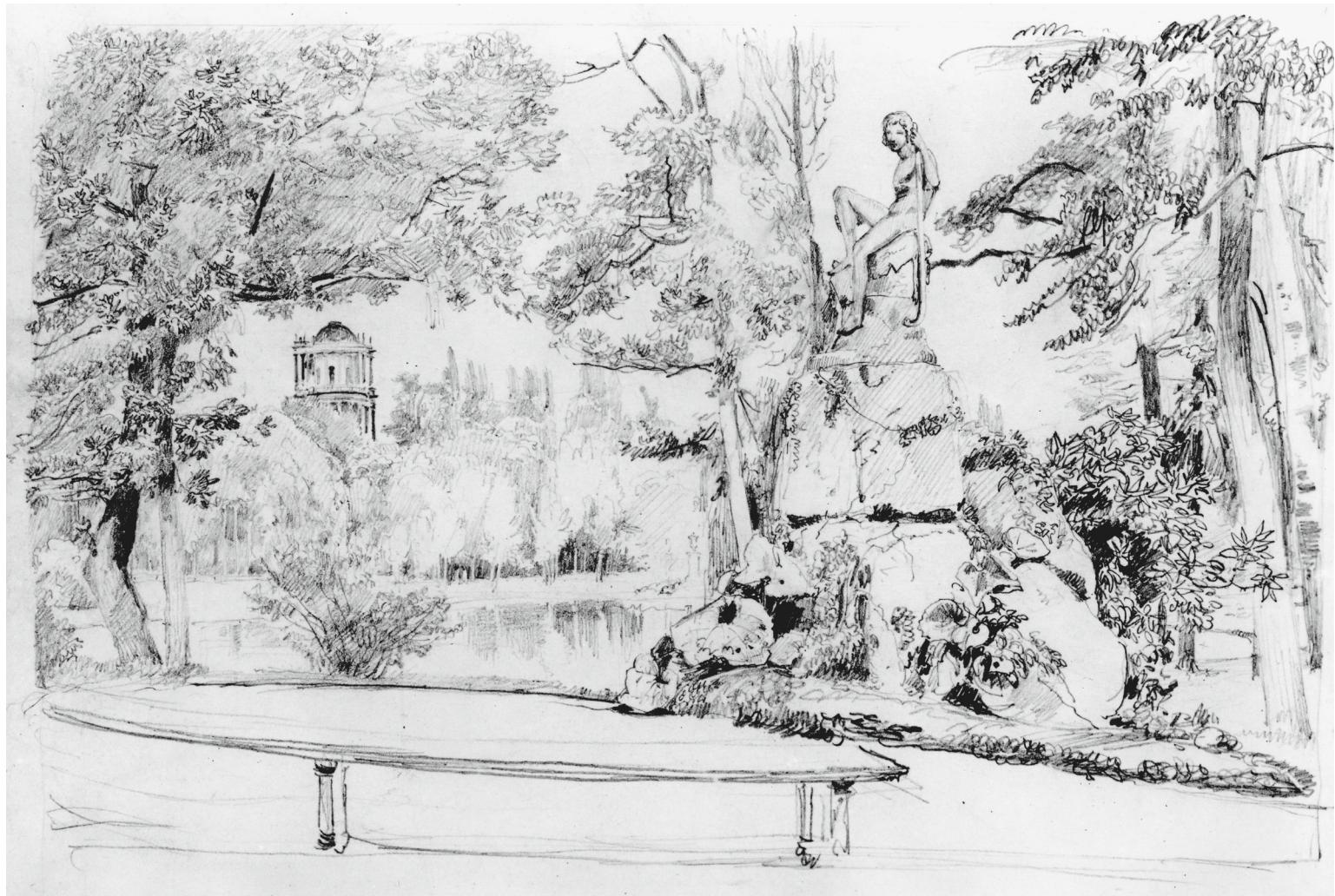
446 Katharina Bott, Un illustre viaggiatore e collezionista a Roma: Franz Erwein von Schönborn, in: Kat. Bertel Thorvaldsen (Ausst. in der Galleria Nazionale d'Arte Moderna), Rom 1989, S. 98; Bott 1993, S. 157, Dok. 341 (25. Jan. 1823, Thorvaldsen an Franz Erwein); Website des Thorvaldsen Museums (Brief von Franz Erwin von Schönborn vom 25. Jan. 1823). Die Figur gelangte später an Lord Cranley und befindet sich seit 1893 in The Drapers' Hall in London.

447 Simson 1999, S. 274 (6. Okt. 1817, aus Rom).

448 Allerdings blieb der Preis für die Bronze von Hopfgarten und Jollage in Berlin nicht unkommentiert, denn in einer Aktennotiz heißt es: »Der Schäfer von Thorvaldsen ist nach dem unmittelbaren Antrag des Hopfgarten von Seiner Majestät für 2000 th. angekauft; der Guß würde hier *nicht höher* als 1200 rt. gekommen seyn.« (GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I Sektion 30, Nr. 47, Bd. 3, fol. 86 (9. Juli 1824, Harlem), Heraushebung im Original. Der Verfasser hatte durchaus Recht, denn so kostete zum Beispiel die Bronzekopie des Amor vom Capitol, die sich noch heute auf der Luisinsel im Park von Schloss Charlottenburg befindet und von Heinrich Hopfgarten, dem Bruder des in Rom tätigen Wilhelm, gegossen wurde, lediglich 800 Taler (GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 19633, Bestätigung des Ankaufs durch Albrecht vom 20. Okt. 1823, ohne Nr.); ebd. Gutachten von Rauch zum Amor vom 8. Okt. 1823; ausführlich zu den Bronzen in Charlottenburg: Wimmer 1992).

449 Kupferstiche und Zeichnung von Samuel Amsler, in: Kunst-Blatt, 5. Okt. 1820, Nr. 80, S. 318.

450 Friederike Brun, Römisches Leben, Leipzig 1833, Bd. 2, S. 324. Auch an Rauch schrieb sie: »Thorvaldsen hat eine sitzende Jünglingsgestalt gemacht die meinen verstorbenen Wilhelm so ähnlich sieht daß ich vor Verwunderung stehen blieb« (Simson 1999, S. 274f., 6. Okt. 1817).



117 Carl Blechen, In den Neuen Anlagen am Rehgarten von Sanssouci. 1830/40, Graphit, 22×31,8 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

In der Werkstatt von Thorvaldsen entstanden vom *Schäfer* insgesamt fünf Ausführungen in Marmor, in Bronze ist nur jenes Exemplar bekannt, das der preußische König erwarb.⁴⁵¹ Es handelte sich um einen Guss nach einem Gipsmodell aus der Werkstatt des Künstlers, also ein Verfahren, das auch sonst für die Herstellung von Bronzegüssen üblich war. Gegossen wurde er in der nahe des Palazzo Barberini gelegenen Werkstatt von Hopfgarten und Jollage in unmittelbarer Nachbarschaft von Thorwaldsens Atelier, so dass der dänische Bildhauer dies verfolgen konnte, denn häufig arbeitete er mit den beiden Gießern zusammen.

In ihrer Wirkung muss sich die Bronze grundlegend von den Marmorausführungen unterschieden haben. Dass die Bronze nicht nur positiv beurteilt wurde, dokumentiert ein Brief Emil Wolffs vom Mai 1824, in dem er Gottfried Schadow von deren Ankauf durch den König berichtete: von Thorvaldsens »Schäfer haben Hopfgarten und Jollage eine Bronze gemacht, welche der König für 2.000 rt Gold gekauft hat. Sie ist sehr verhunzt, giebt aber doch eine ungefähre Idee dieses schönen Kunstwerks, welches jedoch immer nur eine von Thorwaldsens frühen Arbeiten ist und mit seinen Reliefs (...), Kopernicus und vielen frühen Sachen nicht den Vergleich aushält.«⁴⁵² Wolff begründete sein Urteil nicht, was zu bedauern ist, denn wenige Jahre zuvor, als er in der Werkstatt des Onkels seine Ausbildung erhielt, hatte auch er eine Bron-

zekopie nach einem Werk Thorvaldsens, und zwar dem *Merkur*, geschaffen.

Nach seiner Präsentation in der Akademie der Künste im Herbst 1824 wurde der bronzenen *Schäfer* wieder verpackt, denn sein vorgesehener Standort war für längere Zeit unklar. Aus einem Schreiben des Ministeriums vom 14. September 1829 geht hervor, dass der Hofmarschall einen Vorschlag machen sollte: »Die Kiste welche mit dem anliegenden Frachtbriefe eingegangen ist, enthält in Bronze die berühmte

⁴⁵¹ Auch als Tischdecoration wurde das Modell in der Werkstatt von Hopfgarten und Jollage in Bronze reproduziert. Friedrich Wilhelm IV. bestellte bei ihnen während seines Besuch in Rom 1828 eine ganze Serie kleinplastischer Reproduktionen berühmter antiker und zeitgenössischer Bildwerke, darunter auch des *Schäfers* von Thorvaldsen, die im Teesalon des Berliner Schlosses Aufstellung fanden (Chiara Teolato, Hopfgarten and Jollage rediscovered. Two Berlin Bronzists in Napoleonic and Restoration Rome, Rom 2016; Winfried Baer, Karl Friedrich Schinkels Tafelaufsatz-Entwürfe im Rahmen ihrer europäischen Konkurrenz und sein Zusammenwirken mit der Bronzefabrik Werner und Mieth (...), in: Jahrbuch der Berliner Museen, 47, 2005, S. 159ff).

⁴⁵² SMB-ZA NL Sw 199 (8. Mai 1824). Auch Ridolfo Schadow hatte Vorbehalte gegenüber den Bronzen von Hopfgarten und Jollage (Eckardt 2000, S. 102).

⁴⁵³ Plankammer der Staatlichen Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, Akte 154, fol. 124ff. (Albrecht).

Figur des Hirten mit dem Hunde von Thorvaldsen in Rom in Marmor ausgeführt. S. Majestät haben sie für 2.000 rt. angekauft und der Herr Hofmarschall soll vorschlagen, wo sie am besten aufzustellen seyn möchte.«⁴⁵³ Im Januar 1831 wurde Lenné informiert, dass der »Hinübertransport« der »Bronze von Thorvaldsen« erfolgen soll, da sie für »den Sanssouci-Garten« bestimmt sei.⁴⁵⁴

Anstatt ins Königliche Museum, was durchaus möglich gewesen wäre, gelangte die Bronze an einen keineswegs weniger attraktiven Standort, und zwar in das Revier am Rehgarten (»Neuen Anlagen«) zwischen Neuem Palais und Klausberg. Lenné hatte im Park von Sanssouci 1827/28 ein Areal im »Englischen landschaftlichen Gartenstil« mit Wasserläufen geschaffen, in dem Thorvaldsens Jünglingsfigur auf einem künstlichen Felsen Aufstellung fand. Im »Spaziergang durch Potsdams Umgebungen« kann man dazu lesen: »(...) Der Weg links führt uns durch das Eichenwäldchen zu dem schönen Hirtenknaben von Thorvaldsens Meisterhand dort auf dem Hügel am Teiche. Hier ladet der Sitz unter den Trauerweiden beim Geplätscher des Bachs und der freundliche Blick auf die den Teich umkränzenden Blumengruppen von blühenden Hortensien und strahlendem indischen Salbei zum sinnigen Genusse ein.«⁴⁵⁵

Überliefert ist dieses Arrangement auch durch eine Zeichnung von Carl Blechen im Berliner Kupferstichkabinett (Abb. 117). Im Hintergrund erkennt man das Belvedere auf dem Klausberg, während vorn sogar die erwähnte Bank zu sehen ist. Die Zeichnung suggeriert geradezu, als habe Thorvaldsen die Skulptur für dieses Ambiente geschaffen.⁴⁵⁶ Wahrscheinlich kam der exponierte Aufstellungsort, der den Betrachter auf Abstand hielt, der Wirkung der Bronze mit ihrer reflektierenden Oberfläche entgegen. Im Ersten Weltkrieg erwies sich die Tatsache, dass der Schäfer nicht in Marmor, sondern in Erz ausgeführt war, als schicksalhaft, denn er gehörte zu jenen 51 Werken aus den Parks von Babelsberg und Sanssouci, die für eine Einschmelzung vorgesehen waren. Aus einem Schreiben von Hausminister von Eulenburg vom 24. Mai 1917 an den Kaiser geht hervor, dass »auf Veranlassung der militärischen Stellen kürzlich eine Aufforderung zur Anmeldung der auf öffentlichen Plätzen, in Gärten, Parks u. s. w. aufgestellten Bildwerke aus Bronze und Kupfer, die nach dem Jahre 1850 errichtet sind, erlassen worden ist, weil zur Sicherung des Kupferbedarfs der Heeresverwaltung auch auf die in diesen Bildwerken enthaltenen Metallmengen zurückgegriffen werden muss.«⁴⁵⁷ Im angefügten Verzeichnis, in dem der »Hirtenknabe sitzend mit Hund« mit Maßangaben aufgeführt ist, macht die vorgenommene Streichung deutlich, dass dem Thorvaldsenschen Schäfer die Einschmelzung bevorstand. Es kam aber doch nicht dazu. Seit 1945 zählt die Bronze, von der kein Foto bekannt ist, zu den Kriegsverlusten.

Thorvaldsen in Berlin und Tegel

Eingeschmolzen werden sollte auch ein anderes nach Berlin gelangtes Werk von Hopfgarten und Jollage, das nach der antiken Marmorskulptur des *Diskuswerfers* von Myron gegossen worden war.⁴⁵⁸ Auch diese Bronze, die Friedrich Wilhelm III. erworben hatte, besaß im Park von Schloss Sanssouci vor dem Freundschaftstempel im *Revier Neues Palais* einen exponierten Aufstellungsort. In Anbetracht ihrer Präsentation 1830 in der Akademie »entspann« sich ein »Dialog« zwischen Schadow



118 David d'Angers, Alexander von Humboldt, 1831, Bronze, 15,8 × 15,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Münzkabinett

und dem König, der deutlich macht, dass der recht hohe Preis für den bronzenen Schäfer noch präsent war und technische Fragen den König durchaus interessierten, denn Schadow zufolge äußerte »Se. Majestät die Meinung (...), wie dergleichen Gässe weit geringer zu bezahlen seien als solche Marmors, die nach Originalmodellen angefertigt werden, indem der Gießer ja schon alles vorfände und nur mit Bedacht zu Werke gehen müsse, weil Metall und Feuer schwieriger zu behandeln sei als ein Material zum kalten Gusse«. Dem widersprach Schadow, denn er konnte »die Schwierigkeiten der Form und insbesondere des Kernes in Anschlag« bringen.⁴⁵⁹

Letztlich war die Frage des Materials für Friedrich Wilhelm III. wohl sekundär. Die Erwerbung des bronzenen Schäfers war eine Reverenz an den geschätzten Bildhauer, dessen Werkstatt der König während seines Rom-Aufenthalts Ende 1822 – ebenso wie die von Canova – besucht hat. Alexander von Humboldt (Abb. 118) gehörte damals zu dessen »Legation«. In einem Brief an seine Schwägerin Caroline (Abb.

454 Ebd., Akte 158, fol. 102 (11. Jan. 1831, Bussler).

455 Spaziergang durch Potsdams Umgebungen, Berlin/Potsdam 1839 (Stuhrsche Buchhandlung), S. 38; s. auch August Kopisch, Die königlichen Schlösser und Gärten zu Potsdam, Berlin 1854, S. 188.

456 Ein ebenfalls im Kupferstichkabinett aufbewahrtes, 1837 entstandenes Blatt von Johann Gottlob Roesel zeigt die Szenerie aus einem ganz ähnlichen Blickwinkel (Horst Drescher/Renate Kroll, Ansichten aus drei Jahrhunderten. Bestandskatalog der Kupferstichkabinetts und der Sammlung der Zeichnungen der Staatlichen Museen zu Berlin, Weimar 1981, S. 153, Nr. 501, Abb. 186).

457 Potsdamer Schlösser in Geschichte und Kunst (Hg. Staatliche Archivverwaltung der DDR, Staatliche Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci), Berlin 1984, S. 160.

458 Ebd.

459 Schadow 1849 (1987), Bd. 1, S. 176f. (1830).



119 Gottlieb Schick, Caroline von Humboldt auf einem korinthischen Kapitell vor dem Kolosseum sitzend, 1809, Feder über Bleistift, 16,5 × 13,5 cm. Staatsgalerie Stuttgart

119) liefert er ein anschauliches Bild über diese Visite, bei der der König auch eine Ausstellung preußischer Künstler sehen konnte:

»Alles ist nicht Freude auf dieser Reise, ich habe für Rom nur 10 Stunden gehabt und diese habe ich dazu angewandt für den König Etikettsachen zu schreiben oder junge Künstler zu sehen, besonders den edlen Thorvaldsen. Meine Gesundheit ist meist fest geblieben, ich beklage mich nicht über die Aufopferung von Zeit und Kräften, der König ist fordauernd ausgezeichnet gütig und vorliebend für mich, aber die Hundekälte, die viele Tage gedauert, die Bettelleute, die Villen, Gemälde und Kaskaden, die man ihm täglich zu sehen vorschlägt, machen ihm die Reise und das herrlich schöne Land zu einem Gegenstand unangenehmer Gefühle. Meine Pflicht ist, diese Eindrücke zu vermindern und die Aufgabe ist bei dem Zudrang von außen nicht immer leicht zu lösen. Für die Künstler habe ich alle Hoffnung (...). Der König ist außerordentlich mit der Ausstellung zufrieden gewesen, und will noch einmal ganz allein hingehen, um zu kaufen. Bisher ist schon bestimmt worden, daß Schadows Gruppe [Achill und Penthesilea] unter Thorwaldsens Leitung ausgeführt wird, und zwar, wie es Thorvaldsen vorgeschlagen, von dem jungen Wolf.«⁴⁶⁰

Die hohe Reputation, die Thorvaldsen im klassischen Berlin genoss, spiegelt sich auch darin, wie er 1820 während seines kurzen Aufenthalts auf der Rückreise von Kopenhagen nach Rom in der preußischen

Metropole empfangen wurde. Sein Biograph Just Mathias Thiele berichtet von der Ankunft in Rostock: »Von hieraus begab er sich nach Berlin, woselbst er volle acht Tage verweilte. In Begleitung von Rauch und anderen Freunden besuchte er hier täglich die verschiedenen Museen und Ateliers. Der König war abwesend. In dem neuen Theater fand eine Kunstausstellung statt, wo sein Merkur und Amor in Gypsabgüssem ein Gegenstand der Bewunderung Aller war.«⁴⁶¹ Deutlich nüchterner schildert hingegen Gottfried Schadow den Besuch seines Kollegen: »Thorvaldsen befand sich am 29. und 30. August, auf der Rückreise von Kopenhagen nach Rom, in Berlin, wo er nur die Werkstätten und was sich auf öffentlichen Plätzen und königlichen Schlössern an Skulpturen befand sehen wollte.«⁴⁶²

Bartholdy hatte sich nicht nur für den Ankauf des bronzenen *Schäfers* engagiert, sondern auch dafür eingesetzt, dass Thorvaldsen der *Rothe Adlerorden* verliehen werden sollte. Man antwortete ihm aus Berlin, dass man auf eine günstige Gelegenheit dafür warten würde.⁴⁶³ Schon im Januar 1825 teilte Friedrich Wilhelm III. dem Bildhauer mit, dass er ihm den »rothen Adler-Orden 3ter Classe« verliehen habe.⁴⁶⁴ 1842 wurde Thorvaldsen dann auch noch Träger des Ordens pour le mérite.

Im Jahr der Ankunft des bronzenen *Schäfers* nahmen Schinkels Museumsplanungen konkretere Züge an. Die Einbeziehung nachantiker Skulpturen war damals zwar immer noch nicht aktuell, doch wurde dies vom Architekten erwogen. Eindringlich dokumentiert dies ein Schreiben Schinkels an Thorvaldsen aus Florenz vom 28. Oktober 1824, das kurz nach deren Zusammenkunft in Rom verfasst wurde, da sie dort keine Möglichkeit hatten, »officiell zu sprechen«. In dem Brief heißt es:

»Hochgeehrtester Freund, Ihrer gütigen Aufnahme und des Genusses eingedenk, welchen ich während meines Aufenthalts in Rom an Ihren herrlichen Kunstwerken und an Ihrer werthen Gesellschaft hatte, kann ich nicht unterlassen, schon vom nächsten Aufenthaltsorte wieder einige Worte mit Ihnen zu wechseln, besonders da der letzte Abend unseres Zusammenseyns mancherlei Störungen hatte, und nicht jede Mitteilung erlaubte. Zufördert bekenne ich Ihnen wie gross mein Wunsch ist etwas von Ihrer Kunst in unseren berlinischen Sammlungen zu besitzen und das es mir unendlich leid thut, das dieser Wunsch, der sich mit dem so vieler anderer Personen vereinigt, nicht schon längst befriedigt worden ist, wozu die Gelegenheiten oft günstig genug waren und vielleicht nur durch Missverständ ungenutzt vorüber gingen. Könnte ich persönlich etwas dazu beitragen, dass auch wir uns rühmen könnten etwas von Ihrer Hand zu besitzen, so würde ich mich höchst glücklich schätzen, deshalb will ich die Gelegenheit nicht verabsäumen, welche sich mir darbiethet, nach meiner Reise über mancherlei Kunstgegenstände derselben

460 Briefe Alexander von Humboldts an seinen Bruder Wilhelm (Hg. Familie von Humboldt), Berlin 1879, S. 221f. (2. Dez. 1822, aus Rom).

461 Just M. Thiele, Thorvaldsen's Leben, Leipzig 1852–56, Bd. 2, S. 37.

462 Schadow 1849 (1987), Bd. 1, S. 142 (1820); Schadows Verehrung von Thorvaldsen dokumentiert dessen Text »Thorvaldsen's Ehrenfeier, veranstaltet von der K. Akademie der Künste zu Berlin am 1. Juni 1844«, in: Gottfried Schadow. Aufsätze und Briefe, nebst einem Verzeichnis seiner Werke (Hg. Julius Friedländer), Düsseldorf 1864, S. 77f.

463 GStA PK, I. Rep. 76 Kultusministerium, I Sekt. 30 Nr. 47 Bd. 3, fol. 82 (23. April 1824, Bartholdy an Altenstein); ebd., fol. 88 (28. Juli 1824, Harlem an Bartholdy).

464 Website des Thorvaldsen Museums (Brief von Christian Karl Josias von Bunsen vom 28. Nov. 1825).

offiziell zu sprechen, diesen Gegenstand, der mir so sehr am Herzen liegt, ganz besonders hervorzuheben. Sie würden mich, hochgeehrter Freund, sehr verbinden, wenn Sie mir von den nachstehenden Kunstwerken Ihrer Werkstatt gütigst die Preise und die Zeit der Vollendung und Ablieferung wollten wissen lassen:

- 1) Vom Mercur,
- 2) Schäfer,
- 3) Grazien,
- 4) Basrelief des Alexander NB: gross und klein,
- 5) Anacreontische Basreliefs,
- 6) Was Sie sonst noch hinzuzusetzen für gut halten ...

Meine Reisegefährten Kerll, Waagen u. Brandt tragen mir die angelensten Grüsse an Sie auf und ich wünsche dass Sie gütigst ebenso im besten Andenken behalten mögen als Sie es immer seyn werden bei Ihrem ergebenen und aufrichtigen Freunde Schinkel.⁴⁶⁵

Der Architekt Schinkel trat hier als Kunstagent auf. Aus seinem Brief geht hervor, dass man sich ein Bildwerk aus Marmor von Thorvaldsen für die »berlinischen Sammlungen« wünschte. Ob damit das geplante Museum gemeint war, kann nur vermutet werden, ist aber sehr wahrscheinlich. Es ist unbekannt, weshalb ein Auftrag nicht zu Stande kam. Aufschlussreich ist, dass auch der *Schäfer* zu den Wunschobjekten gehörte. Offenbar war das Material – der Marmor – bei einer musealen Verwendung von zentraler Bedeutung. Wetterbeständige Bronzen dienten hingegen bevorzugt für eine Aufstellung im Freien. Dies zeigt sich auch darin, dass Wolffs zuvor erwähnte Bronzekopie nach Thorvaldsens *Merkur* zuerst zwar im Teesalon von Friedrich Wilhelm IV. im Berliner Schloss Aufstellung fand, bevor sie 1828 nach Charlottenhof gelangte und dort in der Exedra als Gegenstück zum *Paris* von Ridolfo Schadow Aufstellung fand.⁴⁶⁶

Wie ausgeprägt in Berlin das Interesse an Werken Thorvaldsens bereits einige Jahre vor der Anfrage von Schinkel war, zeigte sich auch am Engagement von Caroline von Humboldt, die einen Gipsabguss des *Merkur* besaß, der 1820 in der Akademie der Künste zu sehen gewesen war. Sie hatte nämlich den innigen Wunsch, ihn auch in Marmor für Berlin zu erwerben. Geradezu enthusiastisch äußerte sie sich darüber im Juli 1818 gegenüber Rauch: »Bereden Sie doch den Kronprinzen den Einzig schönen herrlichen Mercur in Marmor ausführen zu lassen. Ich bin krank an der Statue und daß sie nach Berlin kommen möge.⁴⁶⁷ Wäre dieser Herzenswunsch von Caroline von Humboldt in Erfüllung gegangen, hätte sich die Anfrage Schinkels bei Thorvaldsen wohl erübrigkt. Der Gipsabguss aus dem Besitz von Caroline von Humboldt blieb in Berlin erhalten, er wird in Schloss Tegel aufbewahrt.

Bereits ein Jahr zuvor hatte sich Caroline von Humboldt geradezu leidenschaftlich für die Bestellung eines anderen Hauptwerks von Thorvaldsen engagiert. Sie berichtete ihrem Gatten von dem für Napoleons Appartement im römischen Quirinalpalast entstandenen *Alexanderzug*: »Wenn nur der König oder der Kronprinz auf meine Gefahr den großen Fries, den Alexanderzug, in Marmor machen ließen. 12.000 Scudi, 18.000 Thaler ist durchaus kein Geld dafür, ist im Verhältnis viel wohleifer als so ein kleines Tondo 200 Scudi, und ist, ich schwöre es Dir, das Schönste, was in Bildhauerei seit jener längstvergangenen großen Zeit ist gemacht worden.⁴⁶⁸ Eine Beauftragung Thorvaldsens hätte die Planungen für die Einrichtung des Königlichen Museums vermutlich in andere Bahnen gelenkt.

Thorvaldsen und Heinrich Kohlrausch

Trotz des Interesses an Marmorarbeiten von Thorvaldsen fand eine attraktive Offerte von zwei solchen Werken keine Resonanz. Aus dem Nachlass von Heinrich Kohlrausch wurden dem König im März 1827 die Büsten von *Mars* und *Adonis* angeboten (Abb. 120, 121).⁴⁶⁹ Sie stammten aus dem Besitz des mit Rauch befreundeten Arztes, der seit 1810 an der Charité tätig war und sich 1804 bis 1808 in Rom aufgehalten hatte, wo er zum Kreis der Humboldts zählte. So hatte er die »namhaftesten Künstler kennen gelernt« und war auch Leibarzt von Thorvaldsen geworden. Die 1809 datierten Büsten hatte Kohlrausch direkt von Thorvaldsen erworben. Gustav Parthey, der Neffe des 1826 verstorbenen Sammlers und spätere Besitzer der Nicolaischen Buchhandlung, berichtet in seinen Jugenderinnerungen von den »Kunstsachen bei Kohlrausch 1815«, unter denen sich auch das Büstenpaar befand, bei dem es sich um Teilrepliken von Statuen handelte. Aufgestellt waren sie im Bibliothekszimmer des Sammlers neben einem Abguss der *Juno Ludovisi*. Parthey zufolge waren sie »vermutlich die einzigen Marmorarbeiten dieses Künstlers in Berlin«. Caroline von Humboldt berichtete Rauch am 15. März 1817: »Kohlrausch schwelgt in seinen Kunstsachen, seine kleinen Zimmer strotzen davon.⁴⁷⁰ Die beiden Büsten kamen nach dem Tod des Sammlers zur Auktion, blieben dort unverkauft und gelangten wohl schon bald danach doch noch in königlichen Besitz.⁴⁷¹ Erwähnt werden sie erstmals im Inventar von Schloss Charlottenburg 1835. Seit 1860 sind die Büsten im Malachitzimmer der Orangerie in Potsdam-Sanssouci nachweisbar.⁴⁷²

Zwar ließ sich für das Königliche Museum die Erwerbung einer Marmorskulptur von Thorvaldsen nicht realisieren, doch dokumentieren auf der Museumsinsel vor allem Bilder das hohe Ansehen, das der dänische Bildhauer zu seinen Lebzeiten in Berlin und Rom im Kreis seiner Künstlerkollegen genoss. Neben dem Gemälde von Friedrich Wilhelm Schadow, das den Maler zusammen mit seinem Bruder Ridol-

⁴⁶⁵ Website des Thorvaldsen Museums (Brief von Karl Friedrich Schinkel vom 28. Okt. 1824).

⁴⁶⁶ »Eine große Figur von Bronze vor dem Spiegel stehend der Mercur von Thorvaldsen (...) ist nach Charlottenhof gekommen« (Plankammer der Staatlichen Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, Akte 11 (»Inventarium 1826«), fol. 96, Nr. 48); Meiner 2009, S. 48f.

⁴⁶⁷ Simson 1999, S. 296.

⁴⁶⁸ Website Thorvaldsen Museum (Brief von Caroline von Humboldt, 22. Juni 1817). Zu Caroline von Humboldt und Thorvaldsen s. Joachim Wittstock, Thorvaldsen und die Deutschen, in: Kat. Künstlerleben in Rom (Ausst. im Germanischen Nationalmuseum), Nürnberg 1992, S. 203ff.; zum Fries zuletzt: Kat. Canova Thorvaldsen. La nascita della scultura moderna (Ausst. in der Galleria d'Italia), Hg. Stefano Grandesso/Fernando Mazzocca, Mailand 2019, S. 382f. (Ilaria Sgarbozza).

⁴⁶⁹ GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I Sekt. 30 Nr. 47 Bd. 4 (Ankäufe 1824–27), fol. 138.

⁴⁷⁰ Simson 1999, S. 261.

⁴⁷¹ Die Sammlung wurde im März 1827 bei Bratring in Berlin versteigert (GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I Sekt. 30 Nr. 47 Bd. 4, fol. 139: »Verzeichniss der, von dem Königlichen Geheim. Ober-Medizinal-Rath Herrn Dr. Kohlrausch hinterlassenen Sammlung von Kunstgegenständen »3. Mars, Büste nach seiner kolossalen Statue v. Thorvaldsen«, »4. Adonis, Büste nach seiner Statue von Thorvaldsen«. Aus einer Aktennotiz geht hervor, dass Levezow und Hirt die Kunstsachen gesehen und letzterer lediglich ein Gemälde »für schätzbar, dessen Ankauf für das Museum aber nicht besonders wünschenswerth« hielt (ebd., fol. 147, 6. März 1826, Harlem)).

⁴⁷² Für die freundlichen Hinweise sei Silke Kiesant gedankt.



120 Bertel Thorvaldsen, Büste des Mars, 1808/09, Marmor, Höhe 74 cm. Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Potsdam, Orangerie



121 Bertel Thorvaldsen, Büste des Adonis, 1808/09, Marmor, Höhe 62 cm. Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Potsdam, Orangerie



122 Wilhelm von Schadow, Selbstbildnis mit seinem Bruder Ridolfo und Bertel Thorvaldsen, um 1815/16, Öl auf Leinwand, 91 × 118 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie

fo und Thorvaldsen zeigt (Abb. 122), erlangte vor allem Thorvaldsens Porträt mit Lorbeerzweig von Carl Begas d. Ä. Berühmtheit.⁴⁷³ Als Stipendiat des preußischen Staates hatte Begas das Bildnis 1823 in Rom geschaffen, als er wie Thorvaldsen längere Zeit in der Casa Buti logierte. Auf dem Gemälde ist neben dem Bildhauer seine Figur der *Spes* zu sehen, die Thorvaldsen im Auftrag von Caroline von Humboldt in Marmor ausführte und die sich noch heute in Schloss Tegel befindet. In Anbetracht der Reputation, die Thorvaldsen im klassischen Berlin genoss, muss bedauert werden, dass man noch heutzutage in der Nationalgalerie ein der *Hebe* Canovas ebenbürtiges Werk von Thorvaldsen vermisst.⁴⁷⁴

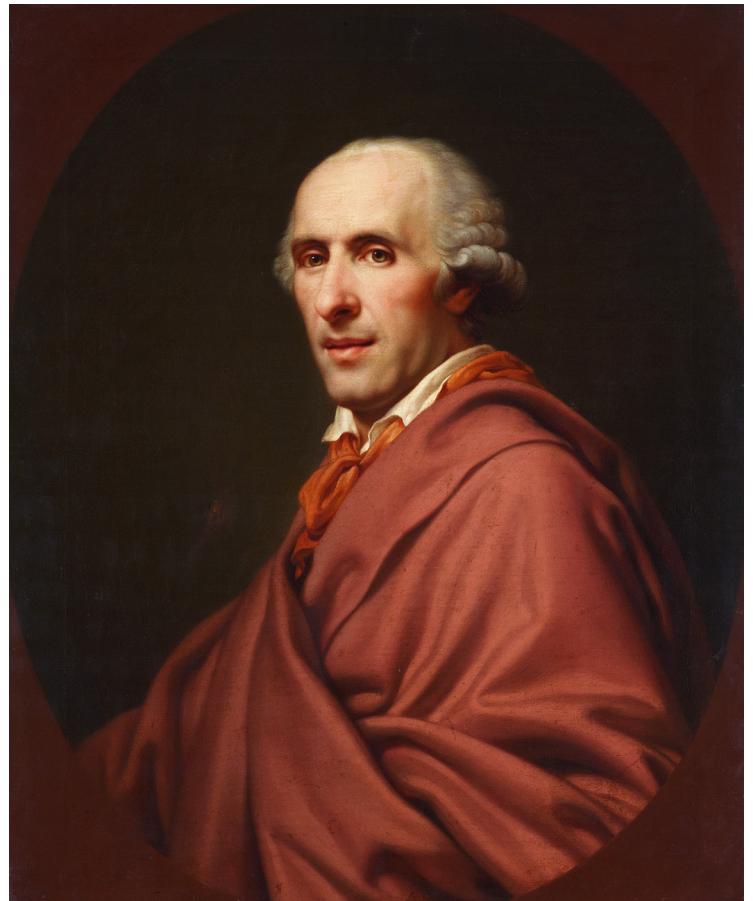
Die *Hebe* von Antonio Canova

Während die *Hebe* von Antonio Canova in ihrer künstlerischen Bedeutung vielfach gewürdigt wurde, sind die Erwerbungsumstände der Marmorfigur weitgehend unbekannt geblieben (Abb. 123, 124–26).⁴⁷⁵ Dies ist umso erstaunlicher, als es sich nicht nur um ein Hauptwerk neuzeitlicher Skulptur handelt, sondern vor allem weil keine andere Erwerbung der Skulpturensammlung so umfassend dokumentiert ist. Die Dokumente zum Ankauf der *Hebe* lesen sich wie ein Kunstkrimi mit Happy End.

Die Idee einer Darstellung der Göttin der Jugendblüte, der Mundschenkin der Götter, mag auf den russischen Sammler Fürst Nikolaj Jusopov zurückgehen, der in einem Brief an Canova vom 15. Dezember 1794 den Wunsch geäußert hatte, außer zwei bereits bei ihm bestellten Bildwerken auch eine lebensgroße Darstellung der *Hebe* zu erwerben, welche sie im Alter von ungefähr sechzehn Jahren zeigen sollte (»la statue d'une Hebe, de grandeur naturelle, c'est à dire comme fille à peu près de 16 ans«).⁴⁷⁶ Canovas Antwort auf dieses Schreiben ist unbekannt.

Canova hatte die *Hebe* für den venezianischen Patrizier Giuseppe Giacomo Albrizzi geschaffen. Im Vertrag vom 25. August 1795 war ein Preis von 800 Zechinen (Dukaten) vereinbart, spätestens 1799 sollte die Figur vollendet sein.⁴⁷⁷ Seinem Auftraggeber wollte Canova nach Fertigstellung des lebensgroßen Gipsmodells im Frühjahr 1796 (heute in Mailand, Galleria d'Arte Moderna) zuerst ein kleinformatiges plastisches Modell aus Rom senden, um ihm eine Vorstellung zu ermöglichen. Da im kleinen Format nicht alle Details darstellbar und somit eine »buona idea« nicht zu vermitteln war, gelangten stattdessen vier Zeichnungen nach Venedig, die das Bildwerk in verschiedenen Ansichten zeigten. Albrizzi wurde versichert, dass die Figur im schönsten Marmor entstehen sollte, den Canova jemals finden konnte. Über den zugehörigen Sockel, der mit Festons geschmückt war, hieß es, dass er hohl sei, um nicht zu schwer zu sein. Aus dem Brief ging auch hervor, wie die vergoldete Amphora und die Trinkschale in den Händen der Statue befestigt werden sollten.⁴⁷⁸

Die Versendung von Sockel und Bildwerk verzögerte sich allerdings. Dies hing damit zusammen, dass sich Canova während der französischen Besatzung eine Weile in seiner Heimatstadt Possagno im Veneto aufhielt. Hinzu kam, dass es in der Zwischenzeit mit dem Franzosen Honoré Nicolas Marie Duveyrier, oberster Finanzbeamter im napoleonischen Rom, einen ernsthaften Interessenten für das Bildwerk gab, der die Statue unbedingt besitzen wollte. Albrizzi ließ sich aller-



123 Johann Baptist Lampi d. Ä., Antonio Canova, um 1806, Öl auf Leinwand, 75,5×62 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie

dings nicht umstimmen. Duveyrier beauftragte Canova daraufhin mit der Herstellung eines weiteren Exemplares, das in den Besitz von Joséphine de Beauharnais gelangte. Aus ihrem Nachlass wurde es vom russischen Zar Alexander I. erworben und fand in der Eremitage in St. Petersburg Aufstellung. Canova konnte am 16. Dezember 1799 nach

473 Alte Nationalgalerie, s. den Eintrag von Gerd-Helge Vogel in SMB-digital.

474 1942 wurde von der Nationalgalerie das Marmorrelief mit Perseus und Andromeda erworben, 1949 gelangte als Überweisung die Marmorfigur der Psyche in die Sammlung (Maaz 2006, Bd. 2, S. 787ff.).

475 Vgl. Maaz 2006, Bd. 1, S. 149; Kat. Bassano del Grappa 2021, S. 88ff. (Volker Krahm).

476 Sergej Androsov, in: Kat. Canova l'ideale classico tra scultura e pittura (Ausst. in Musei San Domenico in Forlì), Hg. Stefano Grandesso/Francesco Leone, Mailand 2009, S. 224, Nr. IV.18; ders., Ebe. San Pietroburgo, museo statale dell'Eremitage in: Kat. Bassano del Grappa 2021, S. 97.

477 Mario Guderzo, Ebe di Canova. Celeste ancilla coppiera degli dei, in: Kat. Bassano del Grappa 2021, S. 44; der Vertrag wird in der Biblioteca Civica in Bassano del Grappa aufbewahrt (Epistolario Canoviano BCBC, 6026).

478 Über die Fertigstellung des Modells berichtete Canova dem mit ihm befreundeten venezianischen Architekten Gianantonio Selvi aus Rom am 16. April 1796: »Oggi a otto spero, che il modello dell' Ebe sarà all' ordine per farlo formare, e spero ancora, che verrà compatito per l'eleganza e novità della figura. Subito che troverò il marmo, che sia certamente bello non vi si lascierà più lo scapello se non sarà finita« (Michelangelo Gualandi (Hg.), Dodici lettere inedite di Antonio Canova scritte a diversi, Bologna 1868, S. 19); Ricciotti Bratti, Antonio Canova nella sua vita artistica privata, in: Nuovo Archivio Veneto, April–Juni 1917, S. 314ff.; vgl. auch: Kat. Bassano del Grappa 2021.



124 Antonio Canova, Hebe, 1795, Marmor, Höhe 160 cm (ohne Sockel), Höhe des Sockels 83,5 cm. Ehemals Königliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung; Alte Nationalgalerie



125 Wie Abb. 124



126 Wie Abb. 124

Venedig berichten, dass die für Albrizzi geschaffene *Hebe* drei Tage zuvor versendet wurde, wo sie im Februar 1800 unversehrt eintraf.⁴⁷⁹

Im Palast ihres Auftraggebers wurde die *Hebe* rasch zu einer künstlerischen Attraktion ersten Ranges: »(...) der Besitzer scheint den ganzen Werth des Schatzes zu fühlen. Er hat der Göttin einen der besten Plätze, ein schönes, helles Zimmer nach dem großen Kanal, angewiesen« (Seume).⁴⁸⁰ Nach dem Tod ihres Besitzers führten Forderungen von Gläubigern dazu, dass die Figur als »Unterpfund einer Schuldforderung« in einen anderen venezianischen Palast gelangte. Dort sah sie der Philologe Friedrich W. Thiersch, der während seiner Reise nach Italien 1822–23 in Venedig Station machte. In Briefen berichtete er seiner Frau über seine Eindrücke; 1826 veröffentlichte er darüber in seinen *Reisen in Italien seit 1822*. Im Unterschied zu den meisten seiner Zeitgenossen äußerte er sich recht kritisch zu der Figur:

»Nach der Kirche führte mich Hr. Sch. in das Haus der Familie Heinzelmann, in welcher sich ein großer Wohlstand, verbunden mit der alten Sitte der Deutschen, erhalten hat. Für den Freund neuer Sculptur ist es merkwürdig durch die Hebe von Canova, welche jetzo hier, so viel ich weiß, als Unterpfund einer Schuldforderung aufgestellt ist. Sie ist vor-

schreitend gebildet und den Nektar aus erhobener Rechte gießend, von großer Zierlichkeit der Formen und Feinheit der Arbeit; im Uebrigen aber an Bewegung, Wendung und Ausdruck durchaus theatralisch und dadurch alle Wirkung zerstörend, daß alles an ihr von den Spitzen der Finger bis auf die Spitzen der Zehen auf Wirkung angelegt ist, und diese Absicht zur Schau trägt, ohne daß auch nur ein Theil dessen, was der Künstler hineingelegt hat, durch die Handlung bedingt oder wahr wäre (...).«⁴⁸¹

479 In Anbetracht zahlreicher Transportrisiken in dieser politisch schwierigen Zeit äußerte sich Canova sehr erleichtert über die Ankunft der Statue in Venedig: »Godo sommamente che la statua sia arrivata senza disgrazie, e così parimenti che sia posta a luogo« (Lettere familiari inedite di Antonio Canova e di Giannantonio Selva, Venedig 1835, S. 23, 15. Feb. 1800, an Selva).

480 Seume 1802, S. 74.

481 Friedrich Thiersch/Ludwig Schorn/Eduard Gerhardt, Reisen in Italien seit 1822, Leipzig 1826, S. 142.

Anweisungen für Konsul Tichy

Schon bald nachdem Thiersch die *Hebe* sehen konnte, aber noch vor dem Erscheinen seiner Publikation, gelangte aus Venedig ein Schreiben an Minister von Altenstein, in dem der preußische Konsul in Triest Anton Tichy über den beabsichtigten Verkauf der Statue berichtete:

»Euer Excellenz gebe ich mir die Ehre, ganz ergebenst anzuseigen daß nunmehr die Hebe von Canova dem hiesigen Grafen Albrizzi Vivante gehörend, und welche sich seit einigen Jahren in Verwahrsam des hiesigen Herrn von Heinzelmann befindet, nächstens gerichtlich an den meistbietenden veräußert, oder auch außergerichtlich verkauft werden soll! (...) Würde dessen zufolge Se. Majestät der König von Preußen auf dieses seltene und besonders hochschätzbare Kunstdproduct von Canova zu reflectiren geneigt seyn, so könnte niemand besser als ich dieses Geschäft besorgen, in dem ich so wohl den Eigenthümer, als den gegenwärtigen Besitzer der Hebe sehr genau kenne, und ich glaube auch daß es mir gelingen sollte, diese eines Souverain's würdige Statue vielleicht für ca. 70 tausend francs zu erhalten, obschon der Eigenthümer weit mehr dafür verlangt!«

Tichy stellte heraus, dass »dieses Kunstprodukt schwerlich für particolari [Privateute], sondern nur für einen Souverain die Erlaubnis ins Ausland transportiert zu werden, erhalten dürfte! Doch auch Einheimische werden sich dieser Summe nähern, wo nicht vielleicht übersteigen, wenn die Statue wirklich verauctionirt werden sollte, welches der Eigenthümer aber möglichst auszuweichen sucht!«⁴⁸²

In Berlin fand diese Nachricht positive Resonanz, denn Canovas *Hebe* war hier keineswegs unbekannt. Bereits einige Jahre zuvor, im August 1819, hatte eine Kopie im Königlichen Palais Aufstellung gefunden, und zwar in der Vorhalle der Bibliothek zwischen »schönen Marmorsäulen«, die eine »besonders gewölbte Decke« trugen.⁴⁸³ Dieses Werk war mehr oder weniger ein Ersatzobjekt für ein Original des damals hoch geschätzten Bildhauers, um dessen Erwerbung sich der König im Herbst 1815 erfolglos bemüht hatte. Damals weilte der König nämlich in Begleitung von Alexander von Humboldt in Paris und erkundigte sich nach der Besichtigung mehrerer Marmorskulpturen aus dem Nachlass von Joséphine de Beauharnais, unter denen sich auch ein Exemplar der *Hebe* befand, nach deren Verkaufspreisen. Dies überliefert Wilhelm von Humboldt, der sich damals ebenfalls in Paris aufhielt, in einem Brief an seine Gemahlin Caroline:

»Es gibt jetzt hier allerlei schöne Kunstsachen zu verkaufen, und der König hat Lust. Ich befördere zwar das nicht gern, denn wir bedürfen doch sehr des Geldes, und es geht damit immer eine beträchtliche Menge weg. Allein ich sehe voraus, es kommt doch dazu. So hat der König Alexandern aufgetragen, sich nach dem Preis der vier Canovaschen Statuen in der Malmaison, Amor und Psyche, Hebe, Paris und einer Tänzerin zu erkundigen. An dem Paris und der Tänzerin hätte man nun meines Erachtens nicht viel.«

Um eine mögliche Erwerbung der Marmorskulpturen für den Preußischen Hof zu vereiteln, rechnete er mit der Unterstützung des von ihm protegierten Christian Daniel Rauch. So heißt es weiter:

»Ich habe daher gestern dem Kanzler durch Jordan vorschlagen lassen und werde ihm heute selbst davon sprechen, sogleich Rauch kommen zu lassen lassen: Er (...) hat auch Dreistigkeit genug, dem König zu sagen, was gut und was nicht gut ist. Ganz gewöhnlichen französischen Dreck, und wo doch ein Stück 8.000 Franken kostet, will der König, wozu Alexander gewiß nicht beiträgt, kaufen.«⁴⁸⁴

Die Äußerungen Wilhelm von Humboldts spiegeln sicherlich seine Bevorzugung eines anderen Bildhauers – Thorvaldsen – wider. Es ist unbekannt, ob sich der preußische Regent von ihm beziehungsweise Rauch von der ins Auge gefassten Erwerbung abhalten ließ oder ob andere Gründe dafür verantwortlich waren, dass diese einmalige Chance vergeben wurde, sodass das einzigartige Ensemble nicht nach Berlin gelangte. Letztlich erwarb ein anderer Regent, der Schwager des preußischen Königs, Alexander I., der Zar von Russland, die Skulpturen, die noch heute Hauptattraktionen der Eremitage in St. Petersburg sind. Vor diesem Hintergrund muss die erneute Möglichkeit, ein Original von Canova zu erwerben, Friedrich Wilhelm III. geradezu elektrisiert haben. Umgehend wurde er von Altenstein über die zum Verkauf stehende Skulptur informiert, der dezent auf deren mögliche museale Aufstellung verwies, denn es heißt in seinem Brief: »Obgleich dies neuere Kunstwerk zur Aufnahme in Ewr Königlichen Majestät Museum wohl nicht zu berücksichtigen ist, so habe ich mich doch verpflichtet gehalten, diese Umstände zur Allerhöchsten Kenntniß zu bringen, und im Falle der allergnädigsten Beachtung um Allerhöchstderselben huldverichte Befehle ehrfurchtsvollest zu bitten.«⁴⁸⁵

Schon wenige Tage später antwortete der König: »Auf Ihre Anzeige vom 19. d. M. authorisiere ich Sie, wegen Ankaufs der Statue der Hebe von Canova mit dem Intermedianten in Unterhandlung zu treten und mir von dem Resultat zu seiner Zeit weitere Anzeige zu machen.«⁴⁸⁶ Aus einem anderen Schreiben an Altenstein geht hervor, dass der König in der Zwischenzeit auch von anderer Seite von der Angelegenheit erfahren hatte und »ob nicht das Gutachten des Herrn Professors Rauch über den Preis dieser Statue zu erforschen seyn dürfte, um danach bestimmen zu können, wie weit man gehen könne, um nicht übertheuert zu werden«.⁴⁸⁷

Schon bald danach äußerte sich Rauch zu dem Angebot: »In Beziehung Ew. Hochwohlgeboren geehrtes Schreiben von heute habe die

482 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I Sekt. 30 Nr. 225, fol. 1, 2 (22. Juni 1824).

483 Schon allein aufgrund ihrer frühen Entstehungszeit – noch zu Lebzeiten Canovas – besitzt die wohl aus Paris nach Berlin gelangte Kopie der *Hebe* einen besonderen Stellenwert unter den zahlreichen Reproduktionen dieses berühmten Bildwerks, die im 19. Jahrhundert hergestellt wurden. Zu einem unbekannten Zeitpunkt wurde die Figur aus dem Palais des Königs entfernt und war lange Zeit magaziniert, bevor sie 1908 in das von den Hohenzollern genutzte Schloss Bad Homburg vor der Höhe gelangte, wo sie im Treppenhaus in einer Nische einen repräsentativen Aufstellungsort erhielt, den sie bis heute einnimmt (Kat. Berlin 2016, S. 47).

484 Wilhelm und Caroline von Humboldt in ihren Briefen (Hg. Anna von Sydow), Berlin 1912, Bd. 5, S. 63f.

485 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20449, fol. 127 (19. Juli 1824); GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I Sekt. 30, Nr. 225, fol. 2a (Entwurf).

486 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I Sekt. 30, Nr. 225, fol. 3 (28. Juli 1824); GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20449, fol. 128 (28. Juli 1824).

487 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20449, fol. 129 (22. Aug. 1824, Albrecht, Entwurf); GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I Sekt. 30 Nr. 225, fol. 4 (mit Kommentaren des Ministeriums).

Ehre zu erwidern, daß Canova für eine lebensgroße Statue sich zweitausend Ducaten, später aber eine dergleichen drei tausend Ducaten zahlen ließ, der erste Preis würde für die in Kauf stehende Hebe zu Venedig der angemessene seyn, und dennoch fürstlich bezahlt! An den Adjudanten: von Lucadou habe ich auf seine Anfrage dasselbe geantwortet, auch darauf aufmerksam gemacht daß dem Beauftragten in Venedig wenn derselbe kein Bildhauer ist die Verantwortlichkeit gestellt würde auf die Originalität des Werkes besonders zu achten, indem viele schöne Copien der Hebe Canovas existiren, von seiner Hand sind vier Wiederholungen angefertigt; zwei auf Wolken stehend zwei auf Plinten, und es sind die Copien auch aufzufinden.«⁴⁸⁸

Den König interessierte zu diesem Zeitpunkt vor allem der Preis, wobei Rauch aber deutlich machte, wie heikel bei einem solchen Werk die Frage der Authentizität sei. Nachdem der Bildhauer sein Gutachten geliefert hatte, wurde im Kultusministerium ein Promemoria verfasst, in dem die bekannten Informationen über die *Hebe* zusammengefasst wurden. Zuständig war dafür August Georg von Harlem (Abb. 127), der erst im Jahr zuvor mit seiner Tätigkeit beim Ministerium begonnen hatte. Schadow schätzte ihn sehr, denn er bemerkte, dass »dem Geheimen Oberregierungsrat v. Harlem die Angelegenheiten der Künste« von Minister von Altenstein anvertraut wurden. Weiterhin heißt es: »Dieser Beamte eignete sich hiezu: indem er als Kunstliebhaber auf seinen Reisen die Werkstätten der Künstler gern besucht hatte, Sammlungen und Bibliotheken ebenso. (...).«⁴⁸⁹ Festgelegt wurde im Promemoria auch:

»sobald die unbezweifelte Originalität der Statue festgestellt seyn wird, müßte vor allen Dingen über das Minimum des Preises eine sichere Verabredung getroffen werden.«⁴⁹⁰

Am 3. Dezember 1824 erfolgte eine »Verordnung. Von Seiten des K. K. Civil-Kabinetts erster Instanz zu Venedig betreffend die Statue der Hebe von Canova zu Venedig«, in der »zur öffentlichen Kenntnis gebracht« wurde, dass am 18. Mai 1825 der »erste Versteigerungsversuch mit dem Verkaufe der Statue der Hebe von dem berühmten Canova (...) vorgenommen werden wird«. Weiterhin heißt es: »Der Verkauf gedachter Statue kann nicht anders erfolgen, als wenn das Gebot den Schätzungs-werth von 55.172 Oesterreichschen Lire und 41 Cent. übersteigt, ... und nur gegen baare Zahlung in klingender Münze.«⁴⁹¹

Johann Friedrich von Heinzelmann, der die Skulptur in Venedig als Pfand besaß, ließ diese Informationen auch einem »Herrn Kleinmann« in Berlin zukommen, ebenso ein Gutachten der Professoren Zandomenighi und Ferrari, die auch das Ministerium erreichten. Als Mindestpreis wurden 48.000 ital. Lire genannt, doch war auch ein freier Verkauf möglich, denn weiterhin heißt es, dass Albrizzi 80.000 Francs verlangt. Heinzelmanns Schreiben schloss mit der Frage: »Haben sie aber einen Kunstliebhaber, welcher die Erwerbung ernstlich beabsichtigt: so melden Sie mir, um welche Summe, und ich werde darüber Rücksprache nehmen.«⁴⁹²

Diese Informationen ebenso wie das Gutachten von Rauch ließ Altenstein dem König am 12. Februar 1825 zukommen:

»Nach den empfangenen glaubhaften Versicherungen ist diese Statue eine wirkliche und zwar eine ausgezeichnete Original-Arbeit des verstorbenen Canova, die der durch Lieferungen reich gewordene, demnächst aber durch Verschwendungen heruntergekommene Graf Albrizzi



127 Eduard Eichens, August von Harlem (nach einer Zeichnung von Johann Gottfried Schadow), 1826, Steindruck, 28×13,5 cm

von dem Künstler selbst erstanden hat. Canova hat diesen Gegenstand wiederholt – man glaubt vier Mal – mit besonderer Liebe ausgeführt und man hat mir versichern wollen, das venezianische Exemplar dürfte die zarteste und gelungenste Vollendung erhalten haben. (...) Der Professor Rauch hat sich dahin geäußert, Canova habe anfänglich 2.000, späterhin aber 3.000 Ducaten für eine lebensgroße Statue genommen und der erste Preis dürfte für diese Hebe der angemessene seyn.«⁴⁹³

488 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I Sekt. 30 Nr. 225, fol. 5 (6. Sept. 1824). Sievers überliefert die ihm bekannt gewordenen Preise für Werke Canovas, wonach die vier Versionen der *Hebe* jeweils 6.000 Scudi (3.000 Ducaten) gekostet haben sollen (Georg L. P. Sievers, Canova, in: Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode, 157, 31. Dez. 1822, S. 1271). Vgl. auch Anna Frasca-Rath, Der Wert des Marmors. Preisgestaltung und Wertkriterien der Skulptur zwischen Rom und Wien um 1800, in: Perspektivenwechsel: Sammler, Sammlungen, Sammlungskulturen in Wien und Mitteleuropa (Hg. Sebastian Schütze), Berlin/Boston 2020, S. 127.

489 Schadow 1849 (1987), Bd. 1, S. 152 (1823/24).

490 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I Sekt. 30 Nr. 225, fol. 7 (Harlem, 22. Okt. 1824).

491 Ebd., fol. 9, 10 (Abschrift des italienischen Originaltexts von Giovanni Welsberg Gattinoni vom 3. Dez. 1824).

492 Ebd., fol. 9v (Auszug in deutscher Übersetzung); im Schreiben von Heinzelmann vom 24. Dez. 1824 werden die genannten Professoren folgendermaßen zitiert: »quest' Ebe dell' imortale e grande Canova riuscita (al detto di lui) una delle più belle che detto scultore ebbe mai fatto, è per la sua perfettissima conservazione, ed attesa la morte dell'artefice che acquistò un merito assai maggiore di prima, la consideriamo del valore di L 48.000 Italiane« (ebd., fol. 11, Abschrift).

493 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20449, fol. 157, 158; GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I Sekt. 30, Nr. 225, fol. 12, 13 (12. Feb. 1825, Harlem, Entwurf).

Rauch stand mit seiner zurückhaltenden Schätzung nicht allein. In Künstlerkreisen wurden die Preise für Werke Canovas schon zu dessen Lebzeiten als überhöht angesehen. Dies bezeugen zum Beispiel die Worte von Johann Martin Wagner (Abb. 34), des in Rom tätigen Kunstabagenten für den Kronprinzen Ludwig von Bayern. Da die Ausführge nehmigung für den *Barberinischen Faun* höchst ungewiss war, gab es den Vorschlag stattdessen »Werke von Canova anzukaufen«, was Wagner »lächerlich« vorkam: »indem ich im Gegentheil überzeugt bin, daß die Werke von Canova nach dessen Tode wenigstens ein Drittheil, wo nicht um die Hälfte im Preise sinken werden, da ihr Verdienst nicht sowohl auf Realität, als auf seinen einmal durch günstige Umstände erworbenen Namen begründet ist. (...) Ferner bin ich mit dem größern und bessern Theil von Künstlern einverstanden, daß die Werke von Thorwaldsen jene des Canova in Hinsicht Realen Verdienstes, des Stils der schönen Formen bey weitem überwiegen, wenn auch Thorwaldsen in Hinsicht der Ausführung und Bearbeitung des Marmors hinter Canova zurückbleibt, welches im Grunde doch nur ein mechanisches Verdienst ist (...).«⁴⁹⁴

Altenstein konnte sich der Preisvorstellung von Rauch allerdings nicht anschließen. Er war der Meinung:

»Da mit dem Ableben des Künstlers dessen Kunstproduktion geschlossen ist: so tritt in diesem Falle bei wirklichen Kunstwerken eine größere Bewunderung, und also eine Preiserhöhung ein und ich kann daher nicht der Meinung seyn, daß der niedrigste Preis, den der Künstler sich im Leben hat zahlen lassen, nach dessen Tode als der angemessenste zu bewerthen seyn möchte.« Weiterhin heißt es: »In sofern Eure Königliche Majestät unter diesen Umständen den Ankauf der Statue noch allernäßigst zu berücksichtigen geruhnen wollen, dürfte es zweckdienlich seyn, zunächst zu untersuchen, ob der Kauf aus freier Hand zu angemessenem Preise erfolgen könnte. (...) Eurer Königlichen Majestät Consul Tichy zu Triest hat seine Dienste zu diesem Zweck gleichfalls bereits angetragen, und, wie ich annehme, die Statue selbst in Augenschein genommen. Es könnte daher auch auf diesem Wege die Unterhandlung über den Kauf aus freier Hand versucht werden.«⁴⁹⁵

Die Begründung des Ministeriums hinsichtlich der Preisbildung überzeugte. Die Vorstellungen wurden sogar übertroffen, denn am 17. Februar 1825 ließ der König verlautbaren, dass er bereit sei, für die *Hebe* von Canova bis »Viertausend Fünfhundert Stück Ducaten« aus seiner »Chatouille« zu zahlen.⁴⁹⁶ Anschließend erhielt Lucadou die Mitteilung über die »Prämissen für den Ankauf, die vor Ort geklärt werden sollten 1–5: (u. a. 2 daß die Gläubiger desselben [Albrizzi], vornehmlich die Nobila Donna Elisabetta Molin verwitwete Querini, den gerichtlichen Verkauf der Statue angetragen haben).« Unter »diesen Umständen haben Seiner Majestät der König zum Ankaufe der Statue *höchstens* 4.500 Ducaten zu bestimmen« und »der königliche Consul Tichy zu Triest«, der »mit den Verhältnissen in Venedig bekannt ist«, sollte »die Unterhandlungen über den Ankauf besorgen. (...) Es dürfte nämlich vor allem Dingen darauf ankommen, zu secretiren, daß der Ankauf für des Königs Majestät erfolgen soll.«⁴⁹⁷ Das Interesse des Königs sollte also geheim gehalten werden.

Die Angelegenheit zog sich allerdings in die Länge. Etwa anderthalb Jahre später erhielt Altenstein von Tichy die Mitteilung, dass »der bekannte Prozeß zwischen dem Eigenthümer Conte Albrizzi und dem

Banquier Heinzelmann an welchen dies Kunstwerk verpfändet, (...) einen privaten Ankauf desselben unmöglich [machte]«. Der neue Termin für eine öffentliche Auktion war »in letzter Instanz gerichtlich« auf den 22. November 1826 festgelegt worden.⁴⁹⁸ Tichy machte außerdem darauf aufmerksam, dass »eine offizielle Erlaubnis von Seite der K. K. Österreichischen Regierung« benötigt wird, »um dieses Bildhauerwerk in's Ausland verführen zu können« und fügte hinzu: »dieses wird aber noch für S. Majestät keinen Anstand haben können.«⁴⁹⁹ Am 6. November 1826 wurde Tichy dann autorisiert, für den preußischen König bei der Auktion tätig zu werden.⁵⁰⁰

Am Tag nach dem Auktionstermin, am 23. November 1826, berichtete Tichy von der neuen »Intrigue dieses Albrizzi« und der »Falle, in welche vorhandene Käufer fallen sollten, indem sie ihre höchsten Anerbiethungen [durch Zahlung eines »Angabegeldes«] machen, welche dann Albrizzi auf jeden Fall zu überbiethen – u. die ganze Versteigerung erfolglos zu machen gekommen war«. Daher »both Niemand, weil andere eben so klug seyn mussten, ihre Anerbietungen nicht verrathen zu wollen«.⁵⁰¹ Ein zweiter Versteigerungstermin wurde für den 5. Dezember 1826 angesetzt. In Anbetracht des Verlaufs beim ersten Termin war Tichy davon überzeugt, dass ein Verkauf erst bei dem dritten angesetzten Termin erfolgen würde. Tichys Angaben zufolge hatte Albrizzi die Vorstellung, dass der Wert der *Hebe* durch das Ableben ihres Schöpfers beträchtlich gestiegen sei.

Ohne Erfolg bei der Versteigerung

Tichy lag mit seiner Einschätzung richtig, denn auch beim zweiten Versteigerungstermin kam kein Verkauf zu Stande. Am 20. Dezember 1826 konnte er dann aber vom Verlauf und Ausgang des dritten Versteigerungstermins, an dem ein Freund mitgeboten hatte, wie folgt berichten:

»Habe ich hiermit die Ehre zu berichten, dass nachdem die zweyte am 5 dieses [Monats] gehaltene Asta der Hebe gleich das erstere vorbeiging, nämlich ohne dass ein Anboth statt fand, gestern die letzte und definitive abgehalten wurde und es mit Lire 30.000 anfing, und mit Lire 63.100 austriache losgeschlagen wurde. – Der Käufer ist ein gewisser Conte Manin, und es war er der mich bei L 63.050 – bis wohin ich vermöge den mir ertheilten Instructionen gehen konnte überboth, u. mich über überbothen hätte, wenn ich auch noch etwas mehr gewagt hätte. – Bis zur Summe von L 50/ 54/ und 56/ und 60.000 waren noch vier Käufer und

⁴⁹⁴ Baumeister/Glaser/Putz 2017, S. 444f.; vgl. auch Ludwig Urlichs, Die Glyptothek seiner Majestät des Königs Ludwig I. von Bayern nach ihrer Geschichte und ihrem Bestande, München 1867, S. 31f.

⁴⁹⁵ GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20449, fol. 157, 158.

⁴⁹⁶ GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I Sekt. 30 Nr. 225, fol. 14.

⁴⁹⁷ Ebd., fol. 15 (4. März 1825, Harlem, Entwurf). Hervorhebung im Original.

⁴⁹⁸ Ebd., fol. 18 (12. Okt. 1826). Angekündigt wurde dieser Auktionstermin wie auch zwei weitere in der *Gazzetta di Milano* vom 31. Aug. 1826 und im *Diario di Roma* (71, 6. Sept. 1826, S. 23f.).

⁴⁹⁹ Ebd., fol. 19.

⁵⁰⁰ Ebd., fol. 20, 21 (Altenstein, Entwurf vom 27. Okt. 1826, mit Ergänzungen von Harlem).

⁵⁰¹ GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I Sekt. 30 Nr. 225, fol. 21 (23. Nov. 1826, an Altenstein).

bis auf letzte Summe wurde von dem Grafen Cicognara Präsidenten delle belle arti gebothen. – Bei 62.000 blieben blos mein Aufstellter und gedachter Manin einander gegenüber und die Statue wäre auch ohne diesen Gegner, dessen Committenten man nicht kennt, geblieben. – Ueber letztere habe ich nun nebst meinem Freunde die nicht ungegründete Meinung, dass dabei Albrizzi im Spiele und das ganze Miterbiethen eine auf das miserable Einlagegeld begründete Intrigue seyn könnte, was sich wohl erkennen wird.«⁵⁰²

Die Auktion war für den preußischen König zwar erfolglos verlaufen, weil sein Limit überboten wurde, doch bahnte sich schon bald eine Änderung der Situation an, denn im Nachsatz des Schreibens von Tichy heißt es:

»P. S. Ehe ich noch gegenwärtiges schließe meldet mir mein Freund, dass er so eben einen Ruf zu oben erwähnten Manin erhalten habe und er frägt sich, ob meine Muthmassung nicht begründet, und der ganze Kauf auf einer Intrigue bestehe um wieder aus der Hand zu verkaufen. – Ich werde meinem Freunde die nöthigen Instructionen für seine Antworten geben, und bin sehr neugierig auf den Erfolg dieser Einladung, welchen ich sofort die Ehr haben werde, an Eure Excellenz zu berichten.«⁵⁰³

Und schon wenige Tage später konnte Tichy Minister von Altenstein weitere Details zum Verlauf der Angelegenheit vermelden:

»Er. Excellenz werden meine beiden ergebensten Zuschriften aus Venedig (...) empfangen und aus letzterer den Hergang der letzten Auction bekannten Standbildes vernommen haben, nämlich dass selbes von einem gerissenen Advocaten Manin für L 63.100 aust. oder rt 21.033. 20 als Meistbietenden erstanden worden sey, daß aber mein Bevollmächtigter eine Einladung empfangen habe, sich zu gedachten Manin zu verfügen. – Dies geschah, und es erfolgte, so wie ich mir dachte, daß nämlich gedachter Käufer sich anboth die Statue mit einem angemessenen Zuschlag wieder zu verkaufen – und dieser Aufschlag war nun wie er sich ausdrückte, nicht zu handeln, als letzter Preis L 70.000. – Es ergiebt sich von selbst, dass er hierauf von meinem Bevollmächtigten nicht einmal eine Antwort erhielt, um somehr als er dazu sagte, dass sich von selbst verstehe, dass alle Prozess und Gerichtskosten die auf Albrizzi dieses Kunststückes wegen lasteten, von dem Käufer zu tragen wären. Seitdem wurden allerley Unterhandlungen gepflogen, ohne zu einem Resultate zu führen. Seine letzte Forderung von gestern war L 66.000 – nebst verlangten Gerichtskosten – Conte Cicognara unterhandelt für die Accademie und both mindestens L 60.000 und dürfte wohl zum Schlusse auf den Auctions Preis kommen.«⁵⁰⁴

Tichys Rechnung war durchaus plausibel, denn bis zu einem nur wenig niedrigeren Preis hatte als weiterer Interessent auch der Graf Cicognara als Präsident der Accademia di Belle Arti in Venedig mitgeboten, und bei der Akzeptanz des neuen Angebots blieb man im Bereich des vorgegebenen Limits. Von Vorteil war sicherlich, dass dem Käufer der *Hebe* eine kurze Frist für die Bezahlung gesetzt worden war. Tichy äußerte sich dazu folgendermaßen:

»Auf diesen [Preis] würde ich ebenfalls gehen, wenn es *frey* von allen Nebenkosten geschehen kann, weil dies noch innerhalb des mir ertheil-

ten Limits von Duc. 4.500 ist und darauf gab ich meine Instructionen an meinem Freund, weil ich nach Triest zurück mußte. Er wird sich bis zum 2ten Jänner, wo das zweyte Depositum erlegt werden muß, entscheiden, ob dieser Manin den geschlossenen Handel behaupten, oder sich in unsere Proposizione fügen muß (...).«⁵⁰⁵

Enthusiastisch berichtete Tichy dann am 5. Januar 1827 über die erfolgreichen Verhandlungen: »Zu meiner nicht geringen angenehmen Ueberraschung empfing ich gestern von meinem Aufstellten die Nachricht, daß es ihm und seinen in dieser Angelegenheit sich wirksam beweisenen Lacudou gelungen sey, die Cesion [Übereignung] der Hebe nach meiner Vorschrift nämlich zu dem Auctions Preise-Conditionen d: i für L 63.100 aust. frey von allen Neben Unkosten zu erwerben, und daß ich dennoch blos für sogleiche Bezahlung und Besitznahme zu tragen hätte. – Obgleich ich nun sofort für beides Anstalten treffe, so kann ich es noch kaum glauben, daß es wirklich mit diesem ersehnten Ankaufe zu Stande gekommen sey und beeile mich freudig Er. Excellenz hiervon Nachricht zu geben, mir Glück wünschend, daß es meinen Bemühungen doch geglückt, dies mir anvertraute Geschäft nach Wunsch durchzuführen und unserm Staate das kostbarste Kunststück zu sichern, welches von dem unsterblichen Canova noch zu haben war (...).«⁵⁰⁶

Am 12. Januar 1827 kam Tichy erneut auf das erfolgreiche Unternehmen zu sprechen und teilte Altenstein mit, dass »dieser Wiederverkauf« stattfand.⁵⁰⁷ Nach diesem positiven Ergebnis sah Tichy die Möglichkeit, eine weitere kostspielige Erwerbung an den preußischen König zu vermitteln, denn er beendete seinen Brief mit folgendem Hinweis: »Ich erlaube mir noch die Anfrage ob eine Sammlung von Cameen und Scarabaen – welche die hier wohnende Contessa di Lipona (Ex. Königin von Neapel) besitzt – und die sehr reich ist, die Aufmerksamkeit von Sr. Excellenz erregen kann (...).«⁵⁰⁸

Der Transport der *Hebe* nach Berlin

Nachdem es schließlich tatsächlich gelungen war, Canovas *Hebe* zu erwerben, informierte Altenstein am 25. Januar 1827 den König, der umgehend antwortete: »Es ist Mir angenehm gewesen aus Ihrer Anzeige vom 25ten d. Mts. zu ersehen, daß Mir die Hebe von Canova für den von Mir bestimmten Preis zu theil geworden ist. (...) Der Transport derselben von Triest zu Lande ist als der Sichere dem zur See vorzuziehen.«⁵⁰⁹

Am 7. März 1827 konnte Tichy Altenstein mitteilen, dass »der Beförderung dieses Kunstwerks nichts mehr im Wege steht, als daß ich gerne Er. Excellenz bestimmte Befehle empfangen hätte, auf welche

502 Ebd., fol. 22, 23.

503 Ebd., fol. 23v.

504 Ebd., fol. 24, 25 (25. Dez. 1826).

505 Ebd. Hervorhebung im Original.

506 Ebd., fol. 26, 27 (5. Jan. 1827, aus Triest).

507 Ebd., fol. 30, 31 (12. Jan. 1827, an Altenstein).

508 Ebd.

509 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20450, fol. 45 (Altenstein), fol. 46 (29. Jan. 1827, Albrecht).

Weise der Transport geschehen habe. – Wegen schlimmer Wege in dieser Jahreszeit ist es eben so gut, noch damit zu zögern und bis dahin könne mir die Verfügung von Er. Excellenz zukommen. (...) Die Verpackung der Hebe ist von den Professoren der Venezianer Academie nach allen Regeln der Kunst geschehen, und diese Herren versichern, daß die Versendung auf jede Art ohne Gefahr geschehen kann. – Es sind zwey große Kisten – eine mit der Bildsäule selbst – die andere mit dem Piedestal im Gewichte von ca. 40 Centr. zusammen, und es wird meine Sorge seyn, daß selbe auf einem und demselben Frachtwagen – der zu größerer Vorsicht mit Wein Reben Reissig belegt werde bevor er bis nach Berlin gelange.«⁵¹⁰

Die Versendung zog sich allerdings eine Weile hin. In Erwartung des Kunstwerks erhielt Altenstein vom König am 26. April 1827 die Mitteilung, dass er vom »Abgange der Hebe von Canova« noch nicht die angekündigte »Anzeige« erhalten habe. Aus dem Antwortschreiben des Ministers vom 30. April 1827 geht hervor, dass auch er noch nicht informiert wurde; er hatte dem Tichy geraten, keine Transportrisiken einzugehen:

»(...) und ich habe ihn [Tichy], um jeden Zufall von diesem trefflichen zarten Kunstwerke thunlichst abzuwenden, unterm 8ten dM noch besonders angewiesen, die Beschaffenheit von Wegen in Betracht zu ziehen, wovon nach den öffentlichen Nachrichten zu vermuten ist, daß sie, durch Wassergüsse verdorben, dem Transport Gefahr bringen könnten, und auf jeden Fall die Versendung nur durch einen bekannten, sicheren Fuhrmann auf derselben Kutsche, ohne Umladen, besorgen zu lassen.«⁵¹¹

Altenstein kam aber auch auf ein anderes Thema zu sprechen, nämlich die Aufstellung der Skulptur an ihrem Standort in dem venezianischen Palast, die er als vorbildlich ansah:

»Hinsichtlich der Aufstellung erlaube ich mir noch ehrfurchtvollst zu bemerken, daß solche in Venedig in einem nicht großen, von oben beleuchtetem Zimmer mit Anwendung einiger rother Scheiben statt gefunden hat und daß dies für das Kunstwerk einen außerordentlich vortheilhaften Effect hervorgebracht haben soll; die Aufstellung in einem großen, nicht glücklich gefärbtem Raum dürfte dieser zarten Figur weniger zuträglich sein.«⁵¹²

Kurz bevor sich Altenstein noch einmal mit Tichy in Verbindung gesetzt hatte, um sich »von dem Abgange der Canovaschen Hebe um so mehr baldigst mit Nachricht zu versehen, da des Königs Majestät hierüber die nähere Anzeigenbericht erwarhet«, wurde ihm aus Triest mitgeteilt, dass mit der Ankunft der *Hebe* in Berlin spätestens Anfang Juni zu rechnen sei. Tichy fügte noch hinzu:

»Meine besten Wünsche begleiten sie [Canovas *Hebe*] und ich werde der Anzeige der glücklichen Ankunft mit Sehnsucht entgegensehen. (...) Für meine Bemühungen habe ich Nichts berechnet – sondern überlasse es der Gnade Sr. Majestät darüber allerhöchst zu bestimmen. – Es ist für schon lohnend, nach Er. Excellenz gütigen Aeußerung zu wissen, daß Sr. Majestät, den König den allerhöchsten Beyfall zu erkennen zu geben geruht haben – und ich habe keinen anderen Wunsch, als öfterens in den Fall zu kommen, Beweise meines argen Eifers für den allerhöchsten Dienst liefern zu können, welche unterthänige Aeußerung Er. Excellenz

in Ihrem Vortrage zur Kenntnis des Hochverehrten Monarchen gelangen zu lassen die Güte haben wollen. – Mit dem sehnsuchtsvollen Verlangen, baldigst die glückliche Ueberkunft dieses kostbaren Meisterwerks – über dessen Verlust sich die Venezianer wie ich höre, gar nicht trösten können, zu vernehmen habe ich die Ehre in vollkommenster Verehrung und Ergebenheit zu gesonnen.«⁵¹³

Die Reaktionen auf den Verlust der *Hebe* in Venedig dokumentiert ein Artikel eines unbekannten Verfassers vom 30. April 1827, der mit folgenden Worten beginnt: »Die schamhafte Mundschenkin der Götter machte auch der Meißel von Canova unsterblich, sie schmückt nicht mehr das Vaterland ihres Schöpfers.«⁵¹⁴ Beklagt wurde, dass die finanziellen Möglichkeiten der Accademia di belle arti nicht ausreichten, um den Verbleib dieses hoch geschätzten Kunstwerks in Venedig zu sichern. Erworben worden war die Skulptur dem Artikel zufolge von einem ausländischen Händler, der einen Auftrag von einer Person in höchster Position hatte (»incombenzato da altissimo personaggio«).⁵¹⁵ Der preußische König wurde allerdings nicht namentlich genannt. Man betrachtete den Verkauf schließlich nicht nur als einen Verlust für Venedig, sondern für Italien. Durch das Engagement eines venezianischen Bürgers ließ er sich allerdings nach Meinung von Zeitgenossen »kompenzieren«. In Konkurrenz mit »vielen reichen Ausländern und Agenten verschiedener Museen« (»con molti ricchi stranieri ed agenti inviati da parecchi Musei«) hatte der Bankier und Mäzen Jacopo Treves de Bonfili (preußischer Konsul in Venedig seit 1850) nämlich auf einer Auktion in Rom für einen hohen Preis zwei lebensgroße Marmorfiguren von Canova, Hektor und Ajax darstellend, aus dessen Nachlass erworben. Aufstellung fanden sie in dessen Palast in einer »elegantissima sala« zum Canale Grande hin, wo sich sich noch heute befinden.⁵¹⁶

Am 26. Mai 1827 konnte Altenstein dann den König von der für Anfang Juni vorgesehenen Ankunft der *Hebe* in Kenntnis setzen. Nach seinen Informationen wurden die zwei »Kisten, wovon die eine die Statue, die andere das Piedestal enthält (...), in Triest auf einem hierzu besonders eingerichteten Kutschengestell zwischen eines Ballen Kammeelhaar für hiesige Kaufleute geladen« und der Transport »von einem

510 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I Sekt. 30 Nr. 225, fol. 35, 36 (7. März 1827).

511 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20450, fol. 53; GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I Sekt. 30 Nr. 225, fol. 39 (Entwurf).

512 Ebd.

513 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I Sekt. 30 Nr. 225 fol. 40 (14. Mai 1827, Altenstein an Tichy) 1827; ebd., fol. 41, 42 (5. Mai 1827, Tichy an Altenstein).

514 Notizie recenti intorno all'Ebe, all'Aiace ed all'Ettore di Canova, in: Antologia: giornale, lettere e arti, 26, April-Juni 1827, S. 178f. (»La pudica coppiera degli Dei fatta immortale anche dallo scalpello del Canova, non adorna più la patria del suo autore.«).

515 Ebd.; Malamani zufolge wurde die *Hebe* von dem französischen Spekulanten Douvier erworben (Malamani 1911, S. 76).

516 Jules F. Lecomte, Venezia, o colpo d'occhio letterario, artistico, storico, poetico e pittresco sui monumenti e curiosità di questa città, Venedig 1848 S. 247; Venedig: Historisch-topographisch-artistisches Reisehandbuch für die Lagunenstadt, Triest 1854, S. 117. Als Unterbieter hatte Treves auch auf die *Hebe* geboten: »Il Signor Iacopo Treves per compensare i Veneziani della perdita dell'Ebe, per la quale aveva offerto invano 50200 franchi, acquistò le statue semicolossal di Ettore e di Ajace di Canova.« (A Lodovico Lipparini pittore socio onorario dell'Accademia di Belle Arti di Bologna, Hg. Emidio Dall'Olmo, Bologna 1828, S. 25, zitiert nach: Martina Massaro, Giacomo Treves dei Bonfili, in: Ateneo Veneto. Rivista di scienze, Lettere ed arti, 3. Folge, 13/II, 2014, S. 54, Abb. 4 zeigt die Aufstellung von *Hektor* und *Ajax*).

mit der Aufsicht und zur Ablieferung beauftragten Conducteur begleitet«.⁵¹⁷

Der Transport verlief allerdings keineswegs unproblematisch. Vom österreichischen Grenzamt Peterswalde gelangte die Nachricht nach Berlin, dass die zur Verpackung dienenden »4 Ballen Kameelhaar« nicht auf dem Frachtbrief vermerkt seien, sondern lediglich die zwei Kisten, in denen sich die Statue beziehungsweise der Sockel befanden. Das Verpackungsmaterial wurde daher an der Grenzstation eingelagert und der Transport ohne Kamelhaar fortgesetzt.⁵¹⁸ Auch mit dem von Tichy angeheuerten »Conducteur« gab es Probleme, denn er beendete seine Begleitung der kostbaren und fragilen Fracht vorzeitig. Als gravierender erwies sich aber, dass die zur *Hebe* gehörenden, separat hergestellten Attribute aus Metall Berlin offenbar nie erreichten. Dies dokumentiert auch die um 1868 im Alten Museum entstandene Aufnahme (Abb. 128). Aus heutiger Sicht ist kaum nachzuvollziehen, dass die Attribute erst um 1900 ergänzt wurden. Die Unvollständigkeit scheint sich jedoch nicht negativ auf die Wertschätzung der Statue ausgewirkt zu haben.⁵¹⁹ Bei der heutzutage vorhandenen Schale und Kanne handelt es sich um Reproduktionen in Galvano.⁵²⁰ In einem Schreiben an Tichy machte Altenstein keinen Hehl daraus, dass diese Tatsachen sehr unerfreulich waren.⁵²¹ Zu der beabsichtigten Auszeichnung Tichys mit einem Orden dürfte es daher nicht gekommen sein.⁵²²

Schon bald nach ihrer Ankunft in Berlin sorgte die Figur für Gesprächsstoff. Allerdings ging es dabei weniger um das Werk als die Auktion in Venedig. Schadow muss die auch aus heutiger Sicht höchst ungewöhnliche Art der Erwerbung beeindruckt haben, wie dies seinem Schreibkalender zu entnehmen ist. Bevor er den Abend im Schachclub verbrachte, hatte er Georg von Harlem getroffen, mit dem »vieles besprochen« wurde, unter anderem die: »Histoire de la Hebe de Canova Vente a Venise.« Letzteres wurde unterstrichen.⁵²³

Die teuerste Erwerbung

Der Kaufpreis von etwa 4.500 Dukaten war beachtlich. Rauch hatte im Vorfeld bemerkt, dass Canova für seine Marmorfiguren zwischen 2.000–3.000 Dukaten verlangt habe und die erstgenannte Summe für die *Hebe* angemessen sei. Allerdings zeigte Cicognaras Engagement bei der Auktion, dass auch ein anderer Interessent durchaus bereit war, für ein solches Werk viel zu zahlen. Besonders deutlich wird die Höhe des Kaufpreises im Vergleich zu den von Bartholdy erworbenen Bildwerken. So kostete das Sansovino zugeschriebene Altartabernakel (Abb. 98) gerade einmal 44 Dukaten, und für das gesamte Konvolut plastischer Werke, das er 1823 dem König schickte, veranschlagte Bartholdy 400 bis 500 Dukaten. Bei der *Hebe* handelte es sich um das teuerste neuzeitliche plastische Werk, das im 19. Jahrhundert nach Berlin gelangte, vergleichbar Canovas *Tänzerin mit Zimbeln*, die 1981 zu einem Preis von dreieinhalb Millionen Mark erworben wurde und damit die kostspieligste Erwerbung nach dem Zweiten Weltkrieg war. Der Kaufpreis der *Hebe* ist am ehesten mit der wächsernen *Flora* vergleichbar, die Bode 1909 als angebliches Werk von Leonardo da Vinci für die Berliner Museen erwarb.

Friedrich Wilhelm III. wollte die *Hebe* ursprünglich privat besitzen. Das Thema mag Erinnerungen an seine verstorbene Gemahlin hervorgerufen haben, denn Königin Luise war von dem Maler Peter Eduard

Ströhling als Hebe vor dem Brandenburger Tor stehend dargestellt worden.⁵²⁴ Nachdem Canovas *Hebe* als Erwerbung des Königs im Pfeilersaal des Berliner Schlosses einen prominenten Aufstellungsort gefunden hatte, gab es nur wenige Monate vor der Eröffnung des Königlichen Museums Überlegungen hinsichtlich einer musealen Präsentation. Am 6. Juni 1830 wandte sich Wilhelm von Humboldt, der Vorsitzende der Einrichtungskommission, in dieser Angelegenheit an den König. Nachdem er zuerst einige antike Bildwerke erwähnte, die bislang nicht in der für das Königliche Museum vorgesehenen Liste erfasst waren, »da aber die Antiken Bildwerke in den Schlössern und Gärten so sehr zerstreut und mit modernen Bildwerken vermischt stehen«, und es nicht möglich war, »gleich Anfangs alle herauszuerkennen und zu finden«, kam er auch auf die *Hebe* zu sprechen: »Zugleich wage ich bey Eurer Königlichen Majestät allerunterthänigst anzufragen, ob Allerhöchstdieselben vielleicht geruhen wollten, auch die Statue der Hebe von Canova für das Museum zu bestimmen, da schon zwei andere moderne Sculpturen sich in demselben auf Eurer Königlichen Majestät Allerhöchsten Verfügung bestehen.«⁵²⁵

Humboldts Antrag wurde genehmigt und Maltzahn und Schinkel umgehend darüber informiert.⁵²⁶ Schinkel gab daraufhin seine Meinung zur bislang ungünstigen Aufstellung der *Hebe* im Schloss kund: »Eure Hochwohlgeborenen, beeihre ich mich gehorsamst anzuzeigen, daß die Statue der Hebe von Canova gegenwärtig im Königlichen Schlosse im sogenannten Pfeiler-Saal aufgestellt ist, wo auch die Gruppe des jungen Schadow (Achilles u. Pentesilea) steht; ich bemerke noch, daß die Hebe daselbst eigentlich nur verloren aufgestellt ist und keinen durch Architektur nothwendig bedingten Platz hat.«⁵²⁷ Im Hofmarschallamt

517 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20450, fol. 54, 55; GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I Sekt. 30 Nr. 225 fol. 48 (26. Mai 1827, Harlem, Entwurf).

518 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I Sekt. 30 Nr. 225, fol. 50 (27. Mai 1827).

519 Noch in der Canova-Monographie von Adolf Gotthold Meyer ist die Berliner *Hebe* ohne Attribute abgebildet, ebenso bei Malamani, der darauf verweist, dass dies dem Zustand bis vor wenigen Jahren entsprach (Alfred G. Meyer, Canova, Bielefeld/Leipzig 1898, S. 33, Abb. 19; Malamani 1911, S. 75).

520 Maaz 2006, Bd. 1, S. 149.

521 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I Sekt. 30 Nr. 225, fol. 54 (10. Juni 1827, Harlem, Entwurf).

522 Ernst Haeckel schilderte den betagten »Commerciennath Tichy«, den er in Wien bei einem Mittagessen kennengelernt hatte, in einem Brief an seine Eltern vom 12. Mai 1857 als einen »sehr liebenswürdigen alten Mann, dabei sehr gebildet, und viel herumgereist (...). Eine Zeit lang war er preußischer Consul in Triest (...).« (Ernst Haeckel Online Briefedition, aufgerufen am 6. Feb. 2021). Seit 1810 war Tichy bei Wessely & Sozius in der Versicherungsbranche und seit 1828 bei Dietrich & Tichy im Bereich der Zuckerraffinerie in Triest tätig (Maximiliane Rieder, Cosmopoliti sull'Adriatico. Mercanti ed industriali tedeschi a Verona e Trieste, in: Quale storia. Rivista di storia contemporanea, 33, Nr. 1, Juni 2010, S. 118).

523 SMB-ZA NL Schadow 32 (26. Juni 1827).

524 Eine 1812 entstandene Kopie von Karl Wilhelm Wach nach dem verschollenen Original befindet sich in der Stiftung Stadtmuseum Berlin; Geyer 2010, S. 149, Abb. 33.

525 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20451, fol. 181.

526 Ebd., fol. 186 (Notiz von Albrecht).

527 Ebd. (16. Juni 1830, an W. von Humboldt).

528 Ebd., fol. 190 (18. Juni 1830).

529 Seume 1802, S. 74f.; vgl. auch Thomas Steinfeld, Italien. Porträt eines fremden Landes, Berlin 2022, S. 384ff.

530 Hannlore Putz, Die Leidenschaft des Königs. Ludwig I. und die Kunst, München 2014, S. 18.



128 Altes Museum (Königliches Museum), Saal mit den neuzeitlichen Skulpturen, Aufnahme um 1868

scheint die bevorstehende Umsetzung keine Begeisterung hervorgerufen zu haben, denn von Maltzahn fragte beim König an:

»Ew. Königliche Majestät haben mir unterm 2ten Juny 1827 durch den Geheimen Kabinettsrath Albrecht den Befehle zugehen lassen, daß die von dem Ritter Canova angefertigte und angekaufte Marmor Statue der Hebe, bis auf weitere Allerhöchste Bestimmung, in dem Pfeiler-Saale des hiesigen Königlichen Schlosses aufgestellt werden sollte. Diesem Allerhöchsten Befehle ist gleich bei Ankunft diese Statue genügt worden, der jedoch nach einer späteren mündlichen Aeußerung Ew. Königlichen Majestät, diese Statue für das neu erbaute Museum bestimmt ist, die sämmtlichen für das Letztere aus den Königlichen Schlössern erwählten Kunstwerke aber, bis auf wenige Ausnahmen bereits zu ihrer neuen Bestimmung abgeliefert sind, so erlaube ich mir, bei Ew. Königlichen Majestät allerunterthänigst anzufragen: ob ich auch die obengenannte Statue der Hebe von Canova dorthin abliefern lassen darf.«⁵²⁸

Ein epochales Werk und seine Verehrer

Mit der Erwerbung eines Originals von Canova, dessen Wertschätzung damals ihren Höhepunkt erreicht hatte, gelang Friedrich Wilhelm III. nicht nur ein Coup, sondern ein lang gehegter Wunsch ging in Erfüllung. Kaum ein anderes neuzeitliches Bildwerk wurde im frühen 19. Jahrhundert so enthusiastisch gefeiert wie Canovas *Hebe*, der Göttin der Jugend und Mundschenkin der Götter. Der Schriftsteller Johann Gottfried Seume widmete sich mit überschwenglichen Worten dieser Figur, die er in der Lagunenstadt gesehen hatte: »Jetzt ist meine Seele voll von einem einzigen Gegenstande, von Canova's Hebe. Ich weiß nicht, ob Du die liebenswürdige Göttin dieses Künstlers schon kennst; mich wird sie lange, vielleicht immer beherrschen. Fast glaube ich nun, daß die Neuen die Alten erreicht haben. Sie soll eins der jüngsten Werke des Mannes sein, die ewige Jugend. Sie steht in dem Hause Alberici (...). Ich will, ich darf keine Beschreibung wagen; aber ich möchte Weissagen, daß sie die Angebetete der Künstler und ihre Wallfahrt werden wird.« Es folgte dann noch ein Gedicht auf die von ihm mit »Andacht« betrachtete Marmorfigur Canovas, und Seume bemerkte, dass ihm »diese einzige Viertelstunde« ihrer Wahrnehmung seine »Reise bezahlt« habe: »Es ist die reinste Schönheit, die ich bis jetzt in der Natur und in der Kunst gesehen habe, und ich verzweifle, selbst mit meinem Ideale höher steigen zu müssen. Ich muß Canova's Hände küssen, wenn ich nach Rom komme (...).«⁵²⁹

Auch für den bayerischen Kronprinzen Ludwig, der die Figur 1804 als 18-Jähriger während seiner Bildungsreise durch Italien sah, war die Begegnung mit dieser Skulptur ein Schlüsselerlebnis. In seinem Reisetagebuch schrieb er:

»Eine 1/2 Stunde konnte ich mich nicht von ihr entfernen; selbst nach dieser Zeit als ich in die Bibliothek gegangen war konnte ich nichts mit Aufmerksamkeit in ihr betrachten. Wie ein Magnet zog mich dieses Ideal an sich; ich mußte umkehren ich konnte mich nicht verweilen wo Hebe nicht war (...) ich mußte zu ihr, und staunen was der Mensch vermag; o wahr ist es, dass er Gottes schönstes Geschöpf ist. Ein solches Wesen wie die Hebe hat auf dieser Welt nie gelebt, ist gegenwärtig nicht auf ihr, zu finden und wird es nie in der Zukunft sein. (...) Mit Mühe riss ich mich

von dem Anblick dieses Ideals, daß so sehr gemacht ist, das Irdische vergessen zu machen los, um wegzugehen.«⁵³⁰

Jahrzehnte später reflektierte Ludwig I. noch einmal seine Begegnung mit der *Hebe*: »Ich war in Schwetzingen erzogen und keineswegs Kunstreund, aber die scheußlichen Figuren im Hofgarten von Nymphenburg machten mich der Skulptur abgeneigt, bis ich nach Venedig kam und es mir vor Canovas Hebe wie Schuppen von den Augen fiel.«⁵³¹ In einem Sonett, das in seinem 1829 erschienenen ersten Band seiner Gedichte publiziert wurde, fand Ludwig für sein Erlebnis in Venedig sprechende Worte: »Der Sinn für die Kunst war in mir aufgegangen.«⁵³²

Selbst der Kunsthistoriker Carl L. Fernow, der Canovas Werk recht kritisch gegenüberstand, schwärzte von der *Hebe*, die »in leichter lebendiger Bewegung schwebt oder vielmehr tanzt«. Fernow kritisierte jedoch die »unförmliche Marmorwolke auf der Hebe's zarte Füschen niedersteigen« und wünschte stattdessen lieber eine »andere solidere Base.«⁵³³ Bei den späteren Versionen dieser Figur wurden in diesem Detail dann tatsächlich Veränderungen vorgenommen, sodass statt der Wolken ein Baumstumpf als Sockel für die Göttin dient. Der sinnliche Reiz wurde damals noch dadurch gesteigert, da das Nackte der Figur, wie Fernow dagegen kritisierend berichtet, mit »einer Tinte« überzogen, also dezent gefasst war, wodurch es sich von dem im natürlichen Weiß des Marmors belassenen Gewand absetzte.⁵³⁴ Vergoldet waren ursprünglich nicht nur die Vase und die Schale in den Händen der Göttin, sondern auch das Stirnband und der Saum ihres Gürtels. Auch nach dem Tod des Bildhauers blieb die von dieser Figur ausgehende Faszination ungebrochen, wie etwa Friederike Bruns Worte bezeugen: »Brust, Hals, Schultern, der in erster Jugendknospe sich sanft wölbende Busen, die sanftgespaltene Wellenlinie den zarten Rücken herab: Alles ist Jugend, erste Frühlingsblüte unberührter Jungfräulichkeit.«⁵³⁵

Trotz der Vorbehalte durch einen Künstler wie Schadow, der Canovas Kunst grundsätzlich sehr schätzte, für den die *Hebe* allerdings zu dessen »schwächsten Werken« zählte, war die Ankunft der *Hebe* zum Gipelpunkt der Wertschätzung und Bewunderung Canovas geworden.⁵³⁶ Das belegt auch die Nachwirkung nach dem Tode Friedrich Wilhelms III. Im Neustrelitzer Schlosspark entstand 1845 sogar ein als Monopteros konzipierter *Hebetempel* mit einer Kopie nach dem in Berlin aufbewahrten Original im Zentrum. Eine Kopie aus Marmor gelangte in den Grottausal des Neuen Palais in Potsdam, wurde dort aber wieder entfernt, da sie nicht zur originalen Ausstattung gehörte.⁵³⁷

Im Museum am Lustgarten wurde die *Hebe* im 19. Jahrhundert das mit Abstand berühmteste Werk der Sammlung, wie dies auch die Beschriftung auf der um 1868 entstandenen Aufnahme zu entnehmen ist.

⁵³¹ Raimund Wünsche, Ludwigs Skulpturenerwerbungen für die Glyptothek, in: Kat. München 1980, S. 23.

⁵³² Ebd., S. 20.

⁵³³ Carl Ludwig Fernow, Über den Bildhauer Canova, Zürich 1806, S. 132ff.

⁵³⁴ Vgl. David Bindman, Lost Surfaces: Canova and Colour, in: Oxford Art Journal, 39, Nr. 2, 2016, S. 231ff.

⁵³⁵ Friederike Brun, Römisches Leben, Leipzig 1833, Bd. 1, S. 82.

⁵³⁶ Johann Gottfried Schadow, Aufsätze und Briefe (Hg. Julius Friedländer), Stuttgart 1890, S. 76.

⁵³⁷ Seit 2012 in der Skulpturenhalle in Potsdam aufgestellt (Silke Kiesant sei für diese Mitteilung gedankt); weitere Beispiele s. Kat. Berlin 2016, S. 54.

Es ist fraglich, ob die Gemäldegalerie damals mit einem Werk aufwarten konnte, das dem Geschmack des Publikums gleichermaßen entsprach. Doch schon um die Mitte des 19. Jahrhunderts begegnete man Canovas *Hebe* zunehmend distanziert. Deutlich wird dies etwa in den Äußerungen von Waagen. In seinem Artikel von 1846 geht er ausführlich auf die *Hebe* ein:

»Erstere [die moderne Skulptur der Italiener] ist hier durch eins der beliebtesten Werke ihres berühmtesten Meisters, des Canova, durch das eigentliche Original der Hebe vertreten. Dasselbe ist besonders geeignet sowohl die Vorzüge als die Schwächen Canova's kennen zu lernen. Die Gestalt ist von schlanker und feiner Proportion, das Motiv, wie sie herabschwebt und aus einem Gefäß von vergoldeter Bronze in eine Schale Nektar eingießt, welchen sie nach der Idee des Künstlers dem Zeus darreichen soll, hat etwas ungemein Leichtes und Elegantes, das Köpfchen und die nackten Theile sind sehr zierlich, die Behandlung des Marmors höchst vollendet. In andern Theilen zeigt sich dagegen ein sehr stylidriger Naturalismus, so an dem fliegenden Gewande, welches, wo es anliegt, nur durch seine, parallelaufende Riefen von gleicher Erhöhung ange deutet ist, während es, wo es frei flattert, sich in dünnenformigen Massen zu sehr aufbauscht, so noch unangenehmer in den marmornen Wolken, worauf sie einherschwebt. Letzteren Uebelstand hat Canova selbst empfunden und daher bei drei späteren Wiederholungen, welche er von dieser Statue gemacht, jene Wolken weggelassen.«⁵³⁸

Wenige Jahre nach dem Beginn der Tätigkeit Wilhelm von Bodes bei den Berliner Museen wurde die *Hebe* angeblich aus Raummangel an die Nationalgalerie überwiesen (s. S. 310 f.).

Zugänge, Erwerbungen, Angebote, Ablehnungen im Zeitraum von 1816–1830

Napoleon von Chaudet

Aufgrund einer Verlosung fand ein anderes neuzeitliches Werk den Weg nach Berlin. Gottfried Schadow berichtete: »Zu Anfang des Monats März [1816] erhielt das Museum die Marmorstatue von Bonaparte, vorgestellt als Gesetzgeber, gearbeitet von Chaudet. Drei solcher Statuen wurden als Trophäen unter den drei siegreichen Monarchen nach dem Lose verteilt. Der preußische Lieutenant Georg Spener war zur Her schaffung dieser Statue kommandiert« (Abb. 129).⁵³⁹ Am 12. März 1816 protokollierte Schadow die Ankunft der aus Paris angekommenen Kiste mit der Figur in der großen Remise der Akademie der Künste: »Der von Paris ohn längst zurückgekehrte Bildhauer Scheibler erkannte die darin befindliche Marmor Statue für eine Arbeit des französischen Bildhauers Chaudet. Die Figur, etwas über Lebensgröße stellt den Consul Bonaparte dar, in einer Art Toga gekleidet, jedoch das Gewand über die rechte Schulter hängend, hält in der rechten Hand eine Rolle, mit der Inschrift: code civil (...).«⁵⁴⁰ Prinz August von Preußen, Direktor des Zeughauses, hatte von der Existenz der Statue Kenntnis erhalten und wandte sich im Juni an den König:

»Ew. Königliche Majestät haben huldigst geruht durch die Erlaubniß, die in den letzten Feldzügen verbrachten mannigfaltigen Siegeszeichen in

dem Zeug-Hause zweckmäßig auszustellen, die Verschönerung desselben zu bewirken und durch diese Vereinigung derselben Ew. Königlichen Majestät ruhmesvolle Regierung ein schönes bleibendes Denkmal gestiftet. (...) Als Königliche Majestät die Allerhöchste Gnade hatte, das Zeughaus zu besuchen (...) bemerkten Ew. Königliche Majestät selbst, daß die, eigentlich für einen Triumphbogen eingerichtete Statue einer Siegesgöttin, an dem Platz vor [der Nische]⁵⁴¹ nicht zweckmäßig angebracht war, da ihre Größe und selbst die Art ihrer Anfertigung erfordert, daß man sie nur in einer weiteren Entfernung betrachten darf, wenn sie nicht einen, dem Ganzen mindersprechenden Eindruck machen soll. Ich glaube daher, daß die Aufstellung der Statue von Napoleon auf diesem Platze dem Zweck ungleich besser entsprechen würde, und bitte Ew. Königliche Majestät allerunterthänigst, huldigst genehmigen zu [lassen] daß dieses Kunstwerk an die Stelle der unscheinbaren Siegesgöttin gesetzt werden dürfe.

Berlin den 24ten Juni 1816 August Prinz von Preußen⁵⁴²

Die Napoleon-Figur sollte also an Stelle einer bronzierten kolossalen Siegesgöttin präsentiert werden, die Schadow nach einem Entwurf von Schinkel für eine Festdekoration geschaffen hatte.⁵⁴³ Anlässlich des feierlichen Einzugs des Königs und der siegreichen Truppen am 7. August 1814 erhielten zwei einander entsprechende Statuen auf Säulen an der Opernbrücke Aufstellung, während die dritte Figur ins Zeughaus gelangte. Aus den Aufzeichnungen von Schadow geht hervor, dass er letzterer nur »geringe Dauer versprach«, da die »Bestandteile eine eiserne Stange waren, außerdem Gips, Holz, Steinpappe und in Gips getauchte Leinewand.«⁵⁴⁴ Das weitere Schicksal der Figur ist unbekannt.

Rauch wurde informiert, dass die Marmorstatue Napoleons auf Wunsch des Königs zwar für eine Aufstellung »in dem einzurichtenden Museum« in der Akademie vorgesehen sei, doch schon zuvor öffentlich präsentiert werde könnte. Rauch wurde gebeten, den Aufwand für eine temporäre Aufstellung zu beurteilen:

»Da indessen vielleicht dem Publikum daran liegt, schon jetzt diese Statue zu sehen, so sind S. M. nicht abgeneigt solches so lange bis sie jenen Platz erhält, einstweilen im Zeughause aufstellen zu lassen, wenn naemlich das Aufstellen nicht mit großen Schwierigkeiten verbunden ist, und unten im Zeughause eine schickliche Stelle dazu ausersehen werden kann. Ew. Hochwohlgeboren ersuche ich daher ganz ergebenst mir hierüber Ihre gefällige Meinung zum weiteren Vortrage bey Sr. Majestät mitzuteilen. Namens des Geh. Cab-Raths Albrecht.⁵⁴⁵

538 Waagen 1846, S. 259.

539 Schadow 1849 (1987), Bd. 1, S. 116, Bd. 2, S. 575.

540 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve Sekt. 17 Abt. 1 Nr. 1 Bd. IX (12. März 1816, ohne fol.); in seinem Schreibkalender notierte Schadow am 9. März 1816: »Morgens zum Staatsrath Uhden wegen der angekommenen Colossalstatue von Bonaparte«; auch am 12. März 1816 wird die Statue im Schreibkalender erwähnt (SMB-ZA NL Schadow 21).

541 Fehlstelle im Papier.

542 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20030, fol. 219.

543 Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Inv. Nr. SM 20a 89.

544 Schadow 1849 (1987), Bd. 1, S. 106, Bd. 2, S. 547, 555f.; Eckardt 1990, S. 173ff.; Badstüber-Gröger/Czok/Simson 2006, Bd. 1, S. 404f., Nr. 1057.

545 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20030, fol. 218 (28. Juni 1816). Hervorhebung im Original.



129 Denis Chaudet, Napoleon Bonaparte als Gesetzgeber, 1806, Marmor, Höhe 197 cm.
Ehemals Königliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung; Potsdam, Bildergalerie;
Kriegsverlust, St. Petersburg, Eremitage; Aufnahme vor 1900 in der Potsdamer Bildergalerie

Zur Aufstellung im Zeughaus kam es dann doch nicht, und die Figur blieb lange in der Akademie der Künste verborgen. Dennoch war sie für Berliner Künstler inspirierend. Schadow notierte in seinem Schreibkalender anlässlich seines Besuchs der Modelleure, die mit der Nachbildung berühmter antiker Bildwerke beschäftigt waren, dass einer von ihnen, sein Name war Kratzenberg, vorher mit dem *Napoleon* zu tun hatte: »Erst den Napoleon von Chaudet«, dessen Kopf er durch ein Porträt des Königs ersetzen wollte.⁵⁴⁶ Zu einem solchen aus heutiger Sicht recht kuriosen Pasticcio kam es aber nicht. Kurz vor der Eröffnung des Königlichen Museums erinnerte Schadow das Ministerium an die »Statue Napoleons als Legislateur von Chaudet gearbeitet in Marmor«. Das 1806 von Denis Chaudet geschaffene Bildwerk war ursprünglich im *Corps législatif* in Paris aufgestellt gewesen. Da die Räumlichkeiten in der Akademie für die Präsentation von Gipsabgüssen genutzt werden sollten, bat Schadow darum, dass die Napoleon-Statue sowie andere »Gegenstände, welche im großen Museum ihren Stand haben sollen, jetzt dahin geschafft würden.⁵⁴⁷

Die Mitglieder der Einrichtungskommission hatten daraufhin zu prüfen, ob die Statue für eine Aufstellung im Museum geeignet war. In dem von Schinkel verfassten »Circular« vom 5. Oktober 1829 heißt es: »Der Herr Minister von Humbold Excellenz wünscht daß die Commission entscheidet: ob wir die Statue Napoleons von Chaudet ins Museum aufnehmen können. Se. Excellenz meinen, daß wenn weder der künstlerische Werth der Statue es zuließe die Aufnahme schon deshalb statt finden könnte, weil wir auch die Statue von Bronze des Bildhauer Bosio aufgenommen haben, außerdem auch noch die Besitznahme der Statue mit dem Kriegsgeber zusammensteht und sie dadurch merkwürdig macht. Ich bitte die Herren Mitglieder hierunter Ihre Ansicht zu bemerken und das Blatt baldmöglichst weiter, zuletzt an mich zurück zu führen.⁵⁴⁸ Als erster äußerte sich Schinkel: »die Statue ist von einem ausländischen u. verstorbenen Künstler, ich stimme für die Aufnahme der Statue.« Auch alle anderen Mitglieder der Kommission, Tieck (»ich stimme unbedingt für die Aufnahme«), Wach, Daehling, Waagen und Schlesinger stimmten uneingeschränkt zu.

Daraufhin konnte Humboldt am 11. Oktober 1829 Schadow mitteilen: »Jetzt kann ich die Ehre haben, frey zu sagen (...) 2. Daß die meiner Leitung unterstehende Commission die Bildsäule Napoleons in das Museum aufzunehmen wünscht, daß Hr. Minister v. Altenstein Excellenz mir aber geäußert hat, daß deshalb erst eine Anfrage bei Sr. Majestät dem Könige notwendig sei. Ich muß also den Erfolg dieser abwarten, und würde immer erst die Statue in einigen Wochen können in das Museum bringen lassen, da die Maschinerie zum Aufrichten von Statuen erst dann fertig sein wird.⁵⁴⁹

Der Briefwechsel macht deutlich, in welcher Weise damals bei Erwerbungen für die Königlichen Sammlungen verfahren wurde. Humboldt konnte nicht allein entscheiden, sondern musste die Einrichtungskommission einbeziehen. Das letzte Wort hatte dann stets noch der König. Die Aufstellung einer Statue, die den ehemaligen Kriegsgegner – der Berlin erobert hatte – war durchaus auch eine politische Frage. So gesehen war sie ein erstaunlicher Vorgang. Die Statue wurde im westlichen Teil des Museums aufgestellt, im *Saal der Bildnisse*, auch *Römischer Saal* genannt, in dem sich ansonsten nur antike Bildwerke befanden. Sie wurde an einer Schmalseite aufgestellt gegenüber einer in der Antikensammlung erhaltenen Togastatue, die mit einem Porträtkopf des Julius Caesar aus der Sammlung Polignac ergänzt worden war. Wolf-Dieter Heilmeyer bemerkte: »Die Gegenüberstellung muss eine mächtige Wirkung auf den Besucher ausgestrahlt haben, besonders wenn man, wie damals üblich, das Römische mit dem Romanisch-Französischen verband und sich im antinapoleonischen Preußen eher »griechisch« verstand.⁵⁵⁰

546 SMB-ZA NL Schadow 30 (29. Juni 1825); es handelte sich um Johann Carl Wilhelm Kratzenberg, der vor allem als Modelleur und Ziseleur für die Kgl. Eisengießerei tätig war.

547 GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, II D Nr. 6 Bd. 1, fol. 135 (1. Okt. 1829).

548 Ebd., fol. 137.

549 Ebd., fol. 141.

550 Wolf-Dieter Heilmeyer, *Porta Triumphalis – Zur Erstaufstellung der Skulpturensammlung im Alten Museum 1830–1832*, in: *Klassizismus – Gotik. Karl Friedrich Schinkel und die patriotische Baukunst* (Hg. Annette Dorgerloh u. a.), München/Berlin 2007, S. 171; Heilmeyer 2005, S. 24, Abb. 24; vgl. Elsa van Wezel, Denon's Louvre and Schinkel's Altes Museum: war trophy museum versus monument to peace, in: *Napoleon's Legacy: The Rise of National Museums in Europe 1794–1830*, Berlin 2009, S. 171; Berger 2016, S. 23ff.

1834, wenige Jahre nach ihrer Aufstellung, notierte der französische Bildhauer Pierre-Jean David d'Angers nach einem Besuch des Berliner Museums:

»In den unteren Sälen, die ich, als Bildhauer, zuerst besichtigt habe, findet sich eine beträchtliche Anzahl wertvoller antiker Statuen und Büsten von grösster Schönheit. In einem der Säle sieht man die Statue Napoleons, von Chaudet, die Ludwig XVIII. dem König von Preussen geschenkt hat. Ihr gegenüber, am anderen Ende des großen Saals, steht eine sehr schöne Statue des Cäsar, die die Preusen ehrt, sie zeugt von sehr gutem Geschmack. Seine Eroberung hat Napoleon einen großen Teil der Meisterwerke des Berliner Museums verschafft und seine Auswahl ist sehr ehrenhaft für ihn. Doch nun ist sein Abbild als Preis für diese Eroberung nach Berlin zurückgekehrt.«⁵⁵¹

Auch der französische Schriftsteller Louis Viardot erwähnte das Arrangement in seinem Museumsführer durch Deutschland und Russland.⁵⁵² Bei der Neuaufstellung der nachantiken Bildwerke von 1845 verblieb die Statue Napoleons im Kontext der antiken Bildwerke. Gustav Friedrich Waagen bemerkte in seinem Artikel von 1846, dass sie eigentlich hierher gehöre. Unter den Antiken bildete sie jedoch »unstreitig mit voller Anerkennung der historischen Bedeutung Napoleons, das Gegenstück zu einer Statue des Julius Cäsar (...). Der in den Formen sehr edle und fleißig ausgeführte Kopf gilt für das ähnliche Bildniß Napoleons unter den Bildhauerwerken. Er ist hier nach dem damals herrschenden Geschmack im antiken Costüm als Gesetzgeber mit einer Rolle dargestellt, worauf die Inschrift: Code civil des Français 1812. Die Körperformen haben etwas Schweres, die Falten des Gewandes etwas zu Allgemeines und Einförmiges. Auf der Plinthe: Chaudet Fct.«⁵⁵³

Jahrzehnte später, nach dem Krieg gegen Frankreich, bestand kein Interesse mehr an der Präsentation dieser Figur, weshalb ein anderer Standort gesucht werden musste. In einem Schreiben an den Kaiser vom 27. März 1878 heißt es: »(...) Napoleon I, Marmorstatue von Chaudet. Dieses Werk würde für die Nationalgalerie nicht mal als geeignet erachtet werden können. Auch in dem Zeughause, an welches seitens der General-Verwaltung gedacht war, scheint den eingezogenen Erkundigungen nach keine Aussicht auf Verwendung sich zu bieten. Dagegen hat das Oberhofmarschall-Amt auf eine vorläufige Anfrage der Generalverwaltung sich dahin ausgesprochen, daß die Statue in einem der Sr. Majestät gehörigen Schlösser würde Aufnahme finden können.«⁵⁵⁴

Die Statue gelangte dann tatsächlich nach Potsdam und wurde zuerst in der Bildergalerie und dann bis 1945 im Elfenbeinzimmer der Orangerie aufgestellt.⁵⁵⁵ 1945 war sie erneut Kriegsbeute und kam nach Russland. Sie befindet sich heute in der Eremitage in St. Petersburg. Eine zeitgenössische Kopie bildet ein Exponat innerhalb des Moskauer Panoramamuseums zur Schlacht von Borodino, wo sich 1812 die napoleonische und die russische Armee gegenübergestanden hatten.⁵⁵⁶

Allegorien von Jean Pierre Antoine Tassaert

Während der *Napoleon* von Chaudet schon frühzeitig für eine Aufstellung im Museum ins Auge gefasst wurde, stießen andere neuere Skulpturen auf Ablehnung. Dies geht aus einer Korrespondenz über vier Marmorskulpturen von Jean Pierre Antoine Tassaert, dem Hofbildhau-

ers Friedrichs des Großen, hervor. Der pensionierte königliche Hofküchenmeister Nicolas Thomas Blesson hatte diese aus dem Nachlass des Bildhauers erhalten und im November 1823 dem Kultusminister von Altenstein angeboten. Tassaert hatte diese Werke auf Vorrat angefertigt und dem Prinzen Heinrich für den Preis von 3.500 Taler angeboten. Sie gelangten zwar in dessen Palais, wurden jedoch nicht angekauft, »sondern der Prinz verpflichtete sich, dem Künstler die Zinsen des Capitals der 3.500 rt, so lange er lebe, zu zahlen«.⁵⁵⁷ Nach dem Tode des Prinzen wünschten dessen Erben die Gruppen zu behalten und boten Tassaert dafür die Hälfte des verlangten Kaufpreises an, wofür er sie aber nicht veräußern wollte und in seine Werkstatt zurücknahm: *Liebe und Freundschaft*, *Liebe, von der Hoffnung genährt*, *Amor, aus der Keule des Herkules einen Bogen schnitzend* (nach Bouchardon) und *Amor mit Tauben* (nach Vassé).⁵⁵⁸ Blesson erklärte dazu:

»Seine Majestät der König geruhen Ew. Excellenz ein früheres unterthäniges Gesuch den Verkauf mehrerer vom verstorbenen Bildhauer Tassaert gefertigten Marmorstatuen bestehend, zur Verfügung zu überweisen. Ew. Excellenz hatten damals die Gnade, mir zu versprechen, daß Sie den Verkauf dieser Kunstwerke bei vorkommender günstiger Gelegenheit geneigtest unterstützen wollten. Eine solche vortheilhafte Gelegenheit dürfte die hohe Vermählung Sr. Königlichen Hoheit des Kronprinzen darbiethen indem die genannten Marmorbilder nicht unwürdig sein möchten, die neu einzurichtenden Kammern Ihrer Königlichen Hoheiten zu zieren um so mehr als der Gegenstand der Figuren und Gruppen die glückliche Vermählung allegorisch feiert. Ew. Excellenz wage ich dennoch an Ihr hochgeneigtes Versprechen zu erinnern und um Bewirkung des Verkaufs der genannten Marmorstatuen unterthänigst zu bitten.«⁵⁵⁹

Altenstein lehnte ab und erklärte in einem Schreiben an Hofmarschall von Maltzahn vom 12. Januar 1824: Da sie »aus neuerer Zeit« sind und sich daher nicht »zur Aufnahme in eine Königliche Kunstsammlung eignen«, kam ein Ankauf dieser Werke nicht in Frage. Der Hauptgrund der Ablehnung bestand allerdings wohl darin, dass zu diesem Zeitpunkt grundsätzlich kein großes Interesse mehr an spätfriderizianischer Skulptur bestand. Altenstein schlug für die Bildwerke von Tassaert die Aufstellung in kronprinzlichen Gemächern vor:

⁵⁵¹ André Brueil (Hg.), *Les Carnets de David d'Angers*, Paris 1958, S. 300 (zit. nach Savoy 2013, S. 34f., Übersetzung von Philippa Sissis).

⁵⁵² »Gegenüber dem Cicero hat der letzte König von Preußen auf die andere Seite der Galerie eine sehr schöne Napoleon-Statue von Chaudet gestellt, die ihn in dem für die Statue besser geeigneten Kostüm eines römischen Kaisers zeigt, allerdings mehr als Justinus denn als Julius Cäsar, das Schwert in der Scheide und den Code civil in der Hand« (Louis Viardot, *Les musées d'Allemagne et de Russie, guide et mémento de l'artiste et du voyageur*, Paris 1844, S. 335–389, zit. nach Savoy 2013, S. 58).

⁵⁵³ Waagen 1846, S. 239.

⁵⁵⁴ GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20456, fol. 235v (Falk).

⁵⁵⁵ Abb. der Aufstellung in der Bildergalerie in: Hüneke 1996, S. 105.

⁵⁵⁶ Guillaume Nicoud, *Le Napoléon législateur* de Chaudet, symbole moderne de la *translatio imperii*, in: Predella, 50, 2021, S. 209ff.

⁵⁵⁷ GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium Ve Sekt. 15 I Nr. 3 Bd. 3 fol. 147 (16. Juli 1822, Aktennotiz von Uhden).

⁵⁵⁸ Ebd.

⁵⁵⁹ GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I Sekt. 30, Nr. 47, Bd. III, fol. 29 (23. Nov. 1823, Blesson an Altenstein).

»Da sich diese Arbeit, weil sie aus neuerer Zeit ist, nicht zur Aufnahme in eine Königliche Kunstsammlung eignet: so ist in meinem Department keine Aussicht für deren Abnahme verbunden und ich muß, um den allerhöchsten Willen möglichst zu erfüllen mich auf die Empfehlung einer für die mögliche Benutzung dieser Statuen günstigen Gelegenheit beschränken, weshalb ich mir die Ehre gebe, Ew. Excellenz die gefällige Berücksichtigung derselben bei den im königlichen Schlosse zu bestehenden neuen Einrichtungen ganz ergeben zu empfehlen.«⁵⁶⁰

Vom Hofmarschallamt erhielt Altenstein die Antwort, dass »von diesen Statuen um so weniger Gebrauch gemacht werden kann, weil dergleichen innere Ausschmückungen Gegenstände sind, welche aus den Chatoullen der höchsten Herrschaften bezahlt werden, also auch nach eigener Wahl geschehen.«⁵⁶¹

Obwohl Schadow den Preis von 2.000 Taler als »sehr billig« bezeichnet hatte, wurden die Skulpturen seines Vorgängers als Hofbildhauer nicht erworben.⁵⁶² Nach dem Tod von Blesson im Januar 1843 berichtete das *Kunstblatt*, dass sie von einem »Auktionscommissär (...) zum Verkauf ausgetragen« sind, wobei herausgestellt wurde, dass der Künstler »sie mit der Absicht, von der conventionelle Allegorie abzuweichen, nach Aufgaben des Prinzen Heinrich componirt. Sämtliche Figuren, unter halb Lebensgröße, sind auch in der Ausführung, sowohl des Nackten als der Gewandung, würdige Repräsentanten der Kunstperiode und des Meisters, denen sie angehören«.⁵⁶³ Nun wurden die Figuren für die Königlichen Schlösser erworben. Zwei Gruppen, die Kopien nach Edme Bouchardons *Genius des Krieges* und Louis-Claude Vassés *Genius der Freundschaft*, standen bis zu ihrer Abgabe an das vormalige Preußische Königshaus 1926 im Potsdamer Marmorsaal, während *Liebe und Freundschaft* zuerst in die Bildergalerie gelangte bevor auch sie im Marmorsaal Aufstellung erhielt. Die Gruppe *Liebe und Hoffnung*, das künstlerisch wohl anspruchsvollste Werk, war zuletzt im Berliner Schloss ausgestellt, ihr Verbleib ist unbekannt.⁵⁶⁴ Eine etwas kleinere Wiederholung (Abb. 130) gehörte ebenso wie zwei andere Kompositionen von Tassaert zur Ausstattung des Marmorsaals in der Wohnung Königin Friederikes im Berliner Schloss, der 1789–91 nach einem Entwurf von Carl Gotthard Langhans gestaltet worden war.⁵⁶⁵

»Michelangelo« und »Donatello«

Aber auch andere, keineswegs weniger attraktive Angebote blieben in der Phase der musealen Planungen ohne Resonanz. Aus Rom wurde Rauch am 12. März 1826 von Emil Wolff informiert, dass er »das von Herrn Hofrath Hirt angefertigte Verzeichnis der besten Sachen im Museum Giustiniani« dem preußischen Diplomaten Christian Karl Josaias von Bunsen ausgehändigt habe. Ausgehend von dieser Liste, die sich im Nachlass von Bunsen erhalten hat, entstand auch eine »Uebersicht aller in Rom gegenwärtig käuflichen antiken Skulpturen und anderer Kunstwerke, welche einer Berücksichtigung bei Ausstattung des Königlichen Museums in Berlin würdig scheinen.« Sie enthält vor allem antike Bildwerke und wenige »Sculpturen des XV. und XVI. Jahrhunderts.«⁵⁶⁶ Es ist anzunehmen, dass dieses Verzeichnis in Zusammenhang mit der Summe für Ankäufe stand, die Bunsen zur Verfügung gestellt worden war und von der Wolff in einem Brief an Schadow berichtete (s. S. 91). Aufgeführt als ein Werk Michelangelos ist dort ein Relief,



130 Jean Pierre Antoine Tassaert, Liebe, von der Hoffnung genährt, Marmor, Höhe 84 cm. Ehemals Berliner Schloss, Wohnung der Königin Friederike, Verbleib unbekannt

»dem Prinzen von Canino / Lucien Bonaparte / gehörig«, das folgendermaßen beschrieben wird: »Ein schönes Basrelief, Ganymed mit dem Adler vorstellend, nach der (...) bekannten Komposition Michelangelos. Die Ausführung zeigt nicht das Kräftige dieses Meisters, wohl aber einen großen Sinn für Schönheit und Anmuth. Der Prinz kaufte es aus dem Museo Giustiniani.«⁵⁶⁷

Bildlich überliefert ist dieses Relief durch einen Kupferstich von 1812, der eine Auswahl von Gemälden und Marmorskulpturen aus dem Besitz des Lucien Bonaparte reproduziert (Abb. 131).⁵⁶⁸ Wolff äußerte sich zu diesem Werk: »Noch bemerke ich, daß Herrn Bunsen ein Bas-

560 Ebd., fol. 31 (12. Jan. 1824, Altenstein an Maltzahn).

561 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium Ve Sekt. 15 I Nr. 3, Bd. 3, fol. 97 (29. Jan. 1824, Maltzahn an Altenstein).

562 Zitiert im Brief von Altenstein vom 12. Jan. 1824 (GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I Sekt. 30, Nr. 47, Bd. III, fol. 31). 1832 sorgten die Figuren noch einmal für Diskussionen, Schadow notierte am 7. März in seinem Schreibkalender: »Nachmittag zu KüchMstr. Blesson, wegen Tassaert in Paris Erkundigung. Die Marbles stehen noch in Monbijou. Lamenti contra unsern Herrn Minister« (SMB-ZA NL Schadow 38).

563 Kunstblatt, Nr. 19, 7. März 1843, S. 79f.; erneut war Schadow einbezogen, denn er notierte am 25. Jan. 1843, einen Tag vor der Auktion, in seinem Schreibkalender: »um 10 Uhr zu Major Blesson wegen vier Tassaert Marbles« (SMB-ZA NL Schadow 60).

564 Ausführlich dazu: Hofereiter 1996, S. 165ff.; Petras 1954, S. 89f.

565 Peschken-Klüninger 1983, Taf. 234; Hofereiter 1996, S. 170f.

566 GStA PK, VI. HA Familienarchive und Nachlässe, NI Karl Josaias v. Bunsen, Nr. 6, fol. 20.

567 Ebd.

568 Warren 2016, Bd. 1, S. 337, Abb. 69.5.



131 Unbekannter Stecher, Raub des Ganymed (Nachahmer des Michelangelo), Marmorrelief aus der Sammlung von Lucien Bonaparte, Verbleib unbekannt, Kupferstich, 20,2 × 28,1 cm (aus Choix de Gravures 1812)

relief von Michel Angelo aus der Galleria des Lucien Bonaparte, der Raub des Ganymed, als ob es das Bild in der Giustinianischen Gallerie, darstellend, zum Kaufe angeboten ist. Es ist allerdings sehr hübsch behandelt und wohl des M. A. würdig, giebt aber dennoch nicht in dem kleinen Maßstab einen rechten Begriff seiner Kunst und Art.« Anschließend wandte sich der Bildhauer mit einer zentralen Frage an Rauch: »Ist man denn überhaupt geneigt für unser Museum auch Skulpturen des Cinquecento anzukaufen? Und hat man schon einen Fond solcher Sachen?«⁵⁶⁹ Diese Äußerungen machen deutlich, dass die inhaltliche Konzeption für das Königliche Museen noch nicht klar umrissen war, da selbst jemand wie Wolff, der in Rom intensiv für die Berliner Sammlungen tätig war, nichts davon wußte.

Der Verbleib des Ganymed-Reliefs, dessen Komposition auf eine berühmte Zeichnung zurückgeht, die Michelangelo um 1533 für Tommaso de' Cavalieri geschaffen hat (Fogg Art Museum, Cambridge) und sowohl in graphischer Form als auch im Bereich der Glyptik beziehungsweise in Plaketten reproduziert wurde, ist unbekannt.⁵⁷⁰ Außerdem weiß man nicht, weshalb eine Erwerbung für Berlin nicht zustande kam.

Die »Uebersicht« enthält weitere Arbeiten, die mit Michelangelo in Verbindung gebracht werden. In Besitz des Kunsthändlers Ignazio Vescovali befand sich: »Ein HomersKopf von M Angelo (Inscription MI. ANGELO. MDXXXI)« und »Die Abnahme vom Kreuz, von M Angelo, wunderbar schön in Elfenbein gearbeitet, in der Größe des Basreliefs in Wachs das sich in München befindet (...). Dieses herrliche Kunstwerk gehörte der Familie (...) in Perugia.«⁵⁷¹ Ein Bronzeguss dieser auf einen zeichnerischen Entwurf Michelangelos zurückzuführenden Komposition gelangte 1910 als Geschenk von Durlacher Brothers (London) in die Skulpturensammlung.⁵⁷²

Im Besitz des Prinzen von Canino befand sich der »Uebersicht« zufolge auch eine »Vase mit den 12 Arbeiten des Hercules, von Donatello (...), weniger beachtenswerth als andere Arbeiten dieses Meister, weil die Composition nicht so viel originales hat.«⁵⁷³ Ein Werk Donatello dieser Thematik ist unbekannt und für ihn auch kaum vorstellbar. Die »Uebersicht« macht deutlich, dass sich damals nur wenige nach-

antike Skulpturen auf dem römischen Markt befanden und dass die Zuschreibung an große Künstler von fundamentaler Bedeutung war.

Im September 1827 erstellte Emil Wolff ein weiteres »Verzeichniß von Kunstgegenständen die bei hier [in Rom] etablierten Kunsthändlern als des Ankauf's für die Königlichen Sammlungen würdig, vorgeschlagen werden können«, das er ebenfalls Bunsen zukommen ließ. Darin sind nicht nur Antiken aufgeführt, sondern auch ein Bildwerk aus neuerer Zeit, das sich bei dem Kunsthändler Maldura in der Via della Croce befand, und zwar ein »Basrelief in Marmor von Guglielmo della Porta, Schüler des Michel Angelo Buonarotti. Darstellend den Sturz des Phaeton, nebst den Heliaden die ihn beklagen. Es ist dieses ein interessantes Denkmal zur Erziehung der damals herrschenden Styles, von guter Erhaltung u. schöner naturgemäßer Ausführung. Das Ganze circa 4 1/2 Fuß hoch u. 3 Fuß breit. Preis 600 Scudi.«⁵⁷⁴ Noch viele Jahre später hatte der römische Händler dieses Werk in seinem Angebot. Glücklicherweise konnte Waagen es 1842 während seiner Einkaufsreise nach Italien für die Königlichen Museen erwerben, sogar für einen weit aus günstigeren Preis (Abb. 259, s. S. 222 ff.). Es ist verwunderlich, dass dieses bedeutende Relief, das seit seiner Ankunft in Berlin zu den Hauptwerken der Skulpturensammlung zählt, so lange keinen Käufer gefunden hatte.

Bei dem Händler Depoletti in der Via Condotti entdeckte Wolff interessante Arbeiten aus gebranntem Ton: »Basrelief's in terra cotta. Es sind denn 13 Stück jedoch nur 3 Erfindungen, die sich jedes 3, eines 4 mal wiederholen. Sie stellen die Thaten des Hercules vor und sind von kräftiger guter Ausführung. Ihre Größe ist 3 Palm 4 Oncie hoch, 2 P. 8 O. breit. Sie stellen vor, Hercules der die Hydra tödet, 2, Hercules der den Löwen erdrückt, 3 Hercules der den Stier bändigt. Der verlangte Preis ist für jedes einzeln 40 Scudi. Im Ankauf des ganzen Collection wird es weniger betragen.«⁵⁷⁵ Es ist unbekannt, worum es sich bei diesen Reliefs handelte, die schon allein aufgrund des Materials für Berlin geeignet gewesen waren. Darstellungen dieser Thematik lassen an Guglielmo della Porta denken, dessen Bronzefigur mit *Herkules als Schlangenwürger* einen Sockel mit thematisch entsprechenden Darstellungen besitzt (Neapel, Museo Capodimonte).

Der *Hyacinth* von Bosio

1817 präsentierte der französische Bildhauer François-Joseph Bosio im Pariser Salon die Marmorfigur eines liegenden Jünglings, die vom französischen König für 12.000 Francs angekauft wurde und dann ins Mu-

569 SMB-ZA NL Rauch XI.4.1, fol. 43r (12. März 1826).

570 Warren 2016, Bd. 1, S. 330ff.

571 Ebd. Es könnte sich dabei um das Relief handeln, das in den Besitz des Dr. Wilhelm zu Eppingen gelangte und im Kunstblatt als Original Michelangelos publiziert wurde (Franz Karl Grieshaber, Michel Angelo's Kreuzabnahme, ein Basrelief in Elfenbein, in: Kunst-Blatt, 29, 12. April 1836, S. 113ff.).

572 Bange 1922, S. 7, Nr. 41.

573 GStA PK, VI. HA Familienarchive und Nachlässe, NL Karl Josias von Bunsen, Nr. 6, fol. 20; Choix de Gravures à l'eau forte, d'après les Peintures Originales et les Marbres de la Galerie de Lucien Bonaparte, London 1812, Nr. 135, 136.

574 GStA PK, VI. HA Familienarchive und Nachlässe, NL Karl Josias von Bunsen, Nr. 8 (ohne Folierung).

575 Ebd. (21. Sept. 1817).



132 François-Joseph Bosio, Hyazinth, Marmor, 47×126×43 cm. Paris, Musée du Louvre, Aufnahme vor 1900

sé du Luxembourg gelangte bevor sie in den Louvre kam (Abb. 132).⁵⁷⁶ Ein Jahrzehnt später erhielt Alexander von Humboldt vom Künstler, den er wahrscheinlich in Paris persönlich kennengelernt hatte, die Mitteilung, dass er dem preußischen König eine Version aus Bronze »verehren« wolle. Als Kammerherr des Königs äußerte sich Humboldt in einem Anfang Oktober 1827 verfassten Schreiben dazu:

»Der berühmte Bildhauer Bosio, premier sculpteur du Roi de France derselbe welcher die bronzenen Statue Ludwigs XIV auf der Place des Victoires verfertigt hat, bittet mich auf das dringenste, von S[eine]r Majestät die Erlaubniß zu erlangen, um dem Berliner Museum oder Kön[iglichen] Schlosse einen Abguß seines allerdings herrlichen Hyacinth's (ein Knabe auf der arena ausgestreckt) verehren zu können. Rauch's Urtheil über dieses Kunstwerk welches er eines der ersten unseres Jahrhunderts nennt lege ich bei.«

Aus dem weiteren Text geht hervor, dass zu diesem Zeitpunkt im Königlichen Museum auch Werke von zeitgenössischen Künstlern vorgesehen waren, denn es heißt dort: »Des Königs Majestät haben schon Werke neuer Künstler (Canova, Schadow ...) aufzustellen befohlen.« Humboldts Worten zufolge entsteht dadurch ein »Wetteifer neuerer Künstler«. Auch die Vorbildlichkeit eines exquisiten Bronzegusses war ein wichtiger Aspekt: »Für vortrefflichen, dünnen, leichten, nicht noch ciselirten Bronze-Guß ist es auch gut Modelle zu haben.« Humboldt erinnerte auch daran, dass Bosio den »Parischen Künstlern« des Königs »sehr nützlich gewesen« war und Wichmann ihm sehr viel verdanke. »Eine abschlägige Antwort wird ihn [Bosio] sehr schmerzen« heißt

es anschließend. Gleichsam als Resümee ist zu lesen: »Ob er [Bosio] gleich gewiß kein Geld nimmt, so bleibt es förmlich für einen Monarchen ein gezwungener Kauf. Den Künstler wird die Bronze um 600 rt. kosten. Meine Lage und Verhältnisse mit dem Auslande machen mich leider! oft gegen meinen Willen zudringlich. A. Humboldt.⁵⁷⁷

Humboldts Befürwortung des Geschenks fand beim König positive Resonanz, denn Kabinettsrat Albrecht notierte, »daß S. Majestät das Kunstwerk des H. Bosio, – den ruhenden Hyacinth in Bronze-Abguß für das Museum annehmen« möchte. Als Gegenleistung wollte man dem Bildhauer eine Dose oder einen Ring »zu dem Preise von 600 rt. verehren«.⁵⁷⁸ Finanzminister Motz sollte benachrichtigt werden, »um zu verhüten, daß die Kiste, in welcher dieser Bronze-Abguß ankommt, auf der Grenze nicht geöffnet wird«.⁵⁷⁹ Bosio, der inzwischen über die Entscheidung des Königs informiert worden war, teilte dem König am 29. Dezember 1827 mit, dass die Aufstellung des Bildwerks in dessen Palais für ihn eine große Ehre sei und bezeichnete die Bronze nicht als Kopie, sondern als Original (»non d'un copie; mais d'un venerable ori-

576 Lami 1914, S. 155; seit 1847 im Louvre (Musée du Louvre. Sculpture Française, II – Renaissance et Temps Modernes (Hg. Jean-René Gaborit), Paris 1998, Bd. 1, S. 112, Nr. LL 52).

577 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20450, fol. 69 r und v, 75r; vgl. auch Petra Werner, Naturwahrheit und ästhetische Umsetzung. Alexander von Humboldt im Briefwechsel mit bildenden Künstlern, Berlin 2013, S. 248f.

578 Ebd., fol. 70 (2. Okt. 1827, Albrecht). Beigefügt waren nicht erhaltene Briefe von Bosio und Rauch.

579 Ebd.

ginal«), ein »Chef d'œuvre«. Außerdem bedankte sich Bosio schon im Voraus für den Brillantring.⁵⁸⁰

Mit 25. März 1828 ist ein Briefentwurf Humboldts datiert, in dem er sich bei Bosio für das inzwischen in Berlin eingetroffene Geschenk bedankt und mit einfühlsamen Worten dessen »Schönheit der Formen, die Vornehmheit des Charakters und die Größe der Ausführung« würdigt (Abb. 133).⁵⁸¹ Dem Schreiben ist auch zu entnehmen, dass die Bronze in dem für die modernen Skulpturen vorgesehenen Bereich des Museums präsentiert werden solle.⁵⁸² Humboldt ging also nach wie vor davon aus, dass – so wie es bereits Hirt und Schinkel konzipiert hatten – auch Werke zeitgenössischer Künstler in dem fast fertiggestellten Museum gezeigt werden sollten.

Dem an Kabinettsrat Albrecht geschickten Briefentwurf war eine Notiz hinzugefügt, in der Humboldt festhielt, dass Rauch die Bronze inzwischen studiert und etliche Unterschiede gegenüber dem Marmororiginal festgestellt habe. Dies hatte Konsequenzen für die Veranschlagung des Wertes: »Möge dieser Entwurf ganz nach Ihrem Wunsche sein, mein verehrungswürther Freund. Erlauben Sie mir kurz anzutragen daß Prof. Rauch, welcher die Bronze untersuchte in den vielen Veränderungen erkannt hat, die sie von der Statue im Palais de Luxembourg unterscheiden und sie fast zu einem Originale macht, den Kaufwerth des Geschenks welches Bosio Sr. Majestät gemacht, eher zwischen 800 und 1.000 rt als zwischen 600–800 rt anschlägt. Sonntags Abend. Humboldt.«⁵⁸³

In seiner schriftlichen Stellungnahme wich Rauch geringfügig vom Schätzpreis ab und legte dar, dass zwischen einem Marktwert und dem »Kunstwerth« zu unterscheiden sei. In seinem Schreiben heißt es: »Euer Hochwohlgeboren beehe ich mich auf Ihre geneigte Anfrage vom 26ten d. M. zu erwidern, daß die von Mr. Bosio an Seine Majestät den König übersandte schöne Broncestatue eines Hyacinth unterthänigst angenommen, mit vier bis fünf hundert Thaler bezahlt ist, soll aber auch auf den Kunstwerth Rücksicht genommen werden, so ist für denselben Gegenstand neun hundert bis eintausend Thaler anzunehmen«. Da Bosio, den Worten Rauchs zufolge, »unsern Bildhauern bisher so nützlich war, und zu ihrer wirklich reellen steten Ausbildung so unglaublich beigetragen hat«, sei seiner Meinung nach daher ein »Diamantring anzufordern«.⁵⁸⁴ Die von Rauch beobachteten Unterschiede gegenüber der Marmorausführung lassen annehmen, dass es sich bei der nach Berlin gesandten Bronze um jene Variante des bereits 1817 vollendeten Modells handelt, die Bosio 1824 im Pariser Salon ausgestellt hatte.⁵⁸⁵

Mit seiner Taxierung lag Rauch deutlich unter den Vorstellungen von Bosio. Dieser hatte 1824 Graf Franz Erwin von Schönborn, einem großen Sammler zeitgenössischer Kunst, ein Bronzeexemplar des *Hyacinth* zum Kauf angeboten. Bosio verlangte damals 4.000 Francs, was etwa 1.200 Talern entsprach.⁵⁸⁶ Ein Ankauf kam für den Grafen, der Bosio während seines Paris-Aufenthalts 1820 persönlich begegnet war, allerdings nicht in Frage, denn er war an einem anderen Werk, einer Marmorbüste der Nymphe Clytie interessiert.

Rauchs Taxierung hatte Konsequenzen, denn statt eines ursprünglich vorgesehenen Rings im Wert von 600 Talern war für Bosio nun ein wertvollerer Gegengeschenk vorgesehen. Am 13. April 1828 wurde Finanzminister Motz mitgeteilt, dass für den »Ring mit der Chiffre«, dem Monogramm des Bildhauers, 820 Taler aus seiner königlichen »Chatulle« zu zahlen seien, und nur wenige Tage später hieß es, dass

das »Dankschreiben an den Professor Bosio mit den für ihn bestimmten Brillantringe bei der nächsten sicheren Gelegenheit nach Paris befördert werden«.⁵⁸⁷

Noch im selben Jahr war der *Hyacinth* in Berlin auf der Akademie-Ausstellung zu sehen. Der Rezensent des *Kunstblatts* würdigte die »ganze Figur in Bronze, von Sr. Majestät dem König bestellt. Sie zeichnet sich besonders durch sorgfältige Eleganz, den überaus gelungenen Guß, und eine im Verhältniß der Größe ungewöhnliche Leichtigkeit aus.«⁵⁸⁸ Der androgyne Charakter der mythologischen Gestalt des sowohl von Apoll als auch Zephyr geliebten Hyazinth, der aus Eifersucht durch eine von Zephyr geschleuderte Scheibe tödlich getroffen werden sollte, erinnerte einen Rezensenten an die antike Skulptur des »florentinischen Hermaphroditen«.⁵⁸⁹ Die Benennung des Dargestellten war letztlich sekundär, denn im *Verzeichniss der ausgestellten Werke* ist die Skulptur als »Ephebe in Lebensgröße, mit dem Discus als Hyacinth bezeichnet« aufgeführt (Tieck 1846 Nr. 687). Die thematische Indifferenz zeigt sich ebenso darin, dass ein anderer Guss im 19. Jahrhundert als *Narzissus* bezeichnet wurde und als solcher im Museum von Saint-Omer ausgestellt war.⁵⁹⁰

Über ein Jahr nach ihrer Ankunft in Berlin sorgte die Bronze noch einmal für Diskussionen. Nachdem bekannt wurde, dass sie für eine Aufstellung im Königlichen Museum vorgesehen war und das Hofmarschallamt den Transport organisieren sollte, äußerte sich Burchard Friedrich von Maltzahn etwas verwundert über die beabsichtigte »Aufstellung von Kunstwerken solcher Art«, denn in seinem Schreiben an Altenstein heißt es:

»Se. Majestät der König haben einen in Frankreich erkaufen Bronze-Abguß eines liegenden Scheibenwerfers mir mit der Aeußerung zu überweisen geruhet, daß Allerhöchst Ihrer Meinung nach in dem neuen Museum auch ein Ort zur Aufstellung von Bildhauer-Werken der neueren Zeit bestimmt sey und für diesen Fall mir Befehl ertheilt, die obengezählte Bronze-Arbeit Ew. Excellenz zur geneigten weiteren Veranlassung hinsichtlich der Aufnahme in das Museum zu übergeben. Diesem Aller-

⁵⁸⁰ Ebd., fol. 81 (29. Dez. 1827).

⁵⁸¹ Ebd., fol. 99: »J'ai tardé de Vous en temoigner ma vive satisfaction pour attendre le moment où je pourrais Vous remercier en même temps, d'un ouvrage de sculpture si digne de Votre nom et si remarquable par la beauté des formes, la noblesse du caractère et la largeur de l'exécution« (25. März 1828).

⁵⁸² Ebd.: »J'ai ordonné que ce bronze qui Vous doit de nouveaux perfectionnement, soit placé dans la partie de mon Musée, destinée aux ouvrages de la sculpture moderne. Il m'est agréable de joindre à l'expression de l'estime due à un artiste justement célèbre, une marque particulière de ma satisfaction.«

⁵⁸³ Ebd., fol. 98.

⁵⁸⁴ Ebd., fol. 100 (28. März 1828).

⁵⁸⁵ Lami 1914, S. 155; Pierre Sanchez/Xavier Seydoux, Les catalogues des Salons, II (1819–1834), Paris 1999, S. 137, Nr. 2269 (»Modèle en plâtre du petit Hyacinthe exposé à la galerie du Luxembourg, avec divers changemens«).

⁵⁸⁶ Bott 1993, S. XXXVII, 10, 11.

⁵⁸⁷ GSTA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20450, fol. 105 (Albrecht), 113 (24. April 1828).

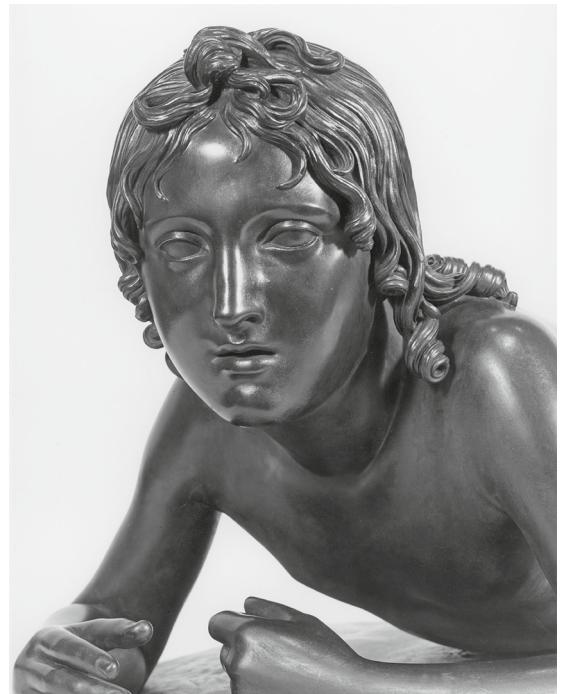
⁵⁸⁸ Kunst-Blatt, 27, 2. April 1829, S. 107.

⁵⁸⁹ Friedrich Osten, Moderne Malerei und Skulptur in Frankreich, in: Kunst-Blatt, 70, 2. Sept. 1845, S. 292.

⁵⁹⁰ Laut Lami (1914) befand sich ein als *Narzissus* bezeichnetes Exemplar im Musée du Saint-Omer; nach freundlicher Auskunft von Romain Saffré ist es dort aber nicht vorhanden, wahrscheinlich handelte es sich um eine Leihgabe.



133 François-Joseph Bosio, Hyazinth, Bronze, gegossen 1827 von Charles Crozatier, 50 × 124,5 × 46,5 cm.
Ehemals Königliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung; Alte Nationalgalerie, Friedrichswerdersche Kirche



134 François-Joseph Bosio, Hyazinth, Bronze, 44,5 × 124,5 cm.
Chicago, The Art Institute of Chicago, Detail

höchsten Befehle zu genügen, beeubre ich mich, bei Ew. Excellenz ganz ergebenst anzufragen: ob in dem Königlichen Museum wirklich ein Ort für die Aufstellung von Kunstwerken solcher Art, aus der neueren Zeit, bestimmt ist, mithin der obengedachte Bronze-Abguß sich zur Aufnahme in dieses Kunst-Institut eignet, und würde ich wenn dies der Fall sein sollte um hochgefällige Angabe des Ortes und der Person, wohin und von welcher dies Kunstwerk abzuliefern sein dürfte, ganz ergebenst erfahren.«⁵⁹¹

Daraufhin erfolgte eine Anfrage bei der Einrichtungskommission mit der Bitte, »sich gutachterlich zu äußern, ob der in Bronze gegossene liegende Scheibenwerfer des Bildhauers Bosio zu Paris, welchen des Königs Majestät gekauft haben, sich zur Aufnahme in das Museum, nach dem für diese Anstalt, in Ansehung der in dieselbe aufzunehmenden Kunstwerke, bestimmten Plane, eignen werde.«⁵⁹²

Als Vorsitzender der Kommission äußerte sich daraufhin Wilhelm von Humboldt mit folgenden Worten:

»Obgleich die Commission es nicht für zweckmäßig hält, Werken lebender Künstler eine Aufnahme im Museum zu gestatten, zumal wenn die selben Inländer sind, indem ja das Publicum mehrfache Gelegenheit hat, die Arbeiten solcher anderweitig zu sehen, möchte mit dem in Bronze gegossenen Scheibenwerfer der Bildhauer Bosio zu Paris, so Sr. Majestät der König ankaufen zulassen geruhet haben, in so fern eine Abnahme zu machen, und demselbe im Museum aufzunehmen sein, als er von einem Ausländer herrührt, von welchem hierselbst übrigens keine Werke vorhanden sind, und sich als ein hoechst vollendetes Meisterwerk für die technische Behandlung sehr vortheilhaft auszeichnet.

Berlin den 1ten Juli 1829.

Commission für Einrichtung des Museums Humboldt.«⁵⁹³

»Im Namen der Commission zwecks Einrichtung des Museums« bescheinigte Waagen schließlich den Erhalt der Figur.⁵⁹⁴ Es war völlig ungewöhnlich, dass die »technische Behandlung« für die Eignung im Museum eine zentrale Rolle spielte. Offenbar hatte dieses Charakteristikum die als Gutachter herangezogenen Berliner Künstler sehr beeindruckt. In diesem Tenor hatte sich Rauch bereits am 22. März 1828 in einem Brief an Karl August Böttiger in Dresden geäußert, denn es heißt dort: »Mr. Bosio zu Paris hat unserm Könige seinen schönen Hyacinth in Bronze gegossen übersandt. Die liegende Knabengestalt mit der Plinte wiegt nur 80 Pfund. Nie sah ich einen bessern Guss! Ist von Crozatier, bei welchem unsere Eleven arbeiten.«⁵⁹⁵ Rauchs Biograph Eggers berichtet, dass der Berliner Bildhauer während seines Paris-Aufenthalts 1826 fünf Mal die Werkstatt dieses Gießers aufsuchte, da ihn im Hinblick auf die unter seiner Leitung stehenden Berliner Bronzewerkstatt die verschiedenen Methoden des Gusses sehr interessierten.⁵⁹⁶

Crozatier arbeitete sowohl im traditionellen Wachsaußschmelzverfahren (»à cire perdue«) als auch in der damals in Paris entwickelten schnelleren und preiswerteren Herstellungsart des Sandgusses. Drei Jahre später schickte Rauch seinen Ateliergehilfen Johann Dinger nach

591 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve Sekt. 15 Abt. I, Nr. 3, Bd. 6, Nr. 866 (Plankammer der Staatlichen Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, Akte 155, fol. 65, 21. Mai 1829, Entwurf).

592 Ebd., Nr. 866 7; GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, II D Nr. 6 Bd. 1, fol. 48 (1. Juni 1829, Albrecht).

593 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve Sekt. 15 Abt. I, Nr. 3, Bd. 6, Nr. 1076 I; Antwort vom Ministerium vom 10. Juli 1829 s. Plankammer der Staatlichen Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, Akte 155, fol. 66 (Dielitz).

594 Ebd., Akte 155, fol. 85 (16. Nov. 1829).

595 Boxberger 1882, S. 155.

596 Eggers 1873–87, Bd. 2, S. 417.

Paris, um bei Crozatier zu lernen. Auch Schinkel äußerte sich positiv über Crozatier, dessen Werkstatt er ebenfalls 1826 besucht hatte, da er »die größten und kompliziertesten Statuen so gießt, daß keine ciselure nötig ist«. Schinkel fügte noch hinzu: »höchst wenige und feine Nähte und eine große Leichtigkeit und Wohlfeinheit sind ausgezeichnete Eigenschaften.⁵⁹⁷ Die Präsenz eines Bronzegusses des berühmten Gießers im Königlichen Museum entsprach daher den Bemerkungen von Alexander von Humboldt.

Es ist allerdings fraglich, sogar unwahrscheinlich, dass sich Rauchs euphorische Äußerungen im Brief an Böttiger tatsächlich auf das nach Berlin gelangte Exemplar bezogen, denn mit 119 Kilogramm ist es keineswegs ein Leichtgewicht, sondern etwa dreimal so schwer, wie dem Dresdner Kunstgelehrten mitgeteilt worden war.⁵⁹⁸ Irritierend ist auch, dass ein zwar makellos ausgeführter, doch aus mehreren Teilen zusammengesetzter Guss (die Anfügungen sind mit Klammern in Form sogenannter Schwäbenschwänze fixiert) ein solches Lob hervorgerufen haben soll.⁵⁹⁹ Der nach Berlin geschickte Guss entstand im damals in Paris neu entwickelten Sandgussverfahren, bei dem schon allein das Zusammenfügen eine Ziselierung notwendig machte. Bei den von Rauch beobachteten Unterschieden gegenüber dem Marmororiginal, vor allem in der Gestaltung der Haare, handelt es sich letztlich weniger um eine Variation als um eine Vereinfachung. Für die Abformung mit Teilformen, wie sie beim Sandguss praktiziert wird, war ein weniger detailreiches Modell leichter zu handhaben als eines mit zahlreichen Unterschneidungen.

In der Haargestaltung ambitionierter ist ein Exemplar im Institute of Arts in Chicago, eine im Wachsaußschmelzverfahren hergestellte Bronze, allerdings ohne Signatur des Gießers, das eine ovale Plinthe besitzt (Abb. 134).⁶⁰⁰ Rauchs Euphorie bezog sich vermutlich auf diesen Guss, den er wohl in Paris in der Werkstatt Crozatiens vor Augen und im Gedächtnis hatte. Mit einem Gewicht von 55 Kilogramm, ist diese Bronze nicht einmal halb so schwer wie die Berliner Bronze.⁶⁰¹ So bezog sich Rauchs erstes Gutachten, das Humboldt in seinem Schreiben an den König – ohne die Bronze selbst im Original gesehen zu haben – referierte, nicht auf das Berliner Stück.

Erst nach Ankunft der Bronze äußerte sich Rauch erneut gutachterlich, zwei Tage nachdem ihn Alexander von Humboldt kontaktiert hatte, was annehmen lässt, dass er die Bronze kurz zuvor gesehen hatte.⁶⁰² Aufschlussreich ist jedenfalls, dass er sich in seinem zweiten Gutachten, in dem es um die materielle Bewertung des Geschenks ging, nicht zur Qualität des Gusses äußerte. Der erfahrene Bildhauer wird sicherlich sofort bemerkt haben, dass der in Berlin angekommene Guss nicht seinen Erwartungen entsprach. Dass Rauch diese Peinlichkeit nicht publik machte, ist verständlich, auch deshalb, da es sich schließlich um ein Geschenk handelte und das Gewicht der Bronze für den Betrachter ohnehin nicht wahrnehmbar war. Die Konsequenz dessen war allerdings, dass die Berliner Bronze bis heute fälschlicherweise als der von ihm gepriesene dünnwandige Guss angesehen wurde.⁶⁰³

Waagen erwähnte 1846, dass die Bronze von dem »ausgezeichneten« Gießer stamme, konstatierte aber Mängel in der Gestaltung: »Ein auf dem Bauche liegender Knabe, durch einen Discus als Hyazinth bezeichnet, ist nach einem in allen Theilen sehr fleißig vollendeten Modell des berühmten, erst im vorigen Jahr in hohem Alter verstorbenen Bosio, von dem als Gießer so ausgezeichneten Crozatier in Paris in Bronze gegossen worden. Schade, daß bei diesem so gefälligen Werk der Ober-

körper etwas kurz ausgefallen und der zu allgemein nach antiken Schönheitsprinzipien gebildete Kopf des Reizes einer bestimmten Eigenthümlichkeit entbehrt. Bezeichnet: Fait par Bosio premier sculpteur du Roi und Fondu par Crozatier 1827.⁶⁰⁴

Für Bosio war die Präsentation seiner Figur im Königlichen Museum schließlich auch mit einer Ehrung verbunden, nämlich die Aufnahme in die Akademie der Künste.⁶⁰⁵ Ebenso wie Canovas *Hebe* wurde der *Hyacinth* 1878 an die Nationalgalerie abgegeben (s. S. 310f.). Nachdem die Bronze zuletzt fast zwei Jahrzehnte im Christian Daniel Rauch-Museum in Bad Arolsen zu sehen war, ist dieses für die Sammlungsgeschichte bedeutende Werk seit Herbst 2020 wieder in Berlin ausgestellt, und zwar in der Friedrichswerderschen-Kirche.

Carl Friedrich von Rumohr und die Jason-Vase

Ebenso unerwartet wie der *Hyacinth* gelangte auch ein Werk ganz anderer Art nach Berlin. Es handelte sich um eine Entdeckung von Carl Friedrich von Rumohr (Abb. 135), dem die Museen zahlreiche Erwerbungen für die Gemäldegalerie verdanken, die er während seiner Aufenthalte in Italien vermittelte.⁶⁰⁶ Im Frühjahr 1829 verfügte er über übrig gebliebene finanzielle Mittel, die ihm für Ankäufe frei zur Verfügung standen. Sie ermöglichten eine ungewöhnliche Erwerbung, von der er Bunsen aus Venedig berichtete:

⁵⁹⁷ Reise nach England, Schottland und Paris im Jahr 1826 (Hg. Gottfried Riemann), Berlin 1986, S. 109. Schinkel wurde auf der Reise von Christian Peter Wilhelm Beuth begleitet, der sich gegenüber dem an technischen Fragen sehr interessierten Goethe folgendermaßen über den Gießer äußerte: »Crozatier ist nemlich der einzige mir bekannte Gießer der diesen Namen verdient; und die übrigen Giesser in Paris, so wie die hiesigen französischen Giesser, sind Stümper gegen ihn. Ich habe Figuren in Bronze von 10 Fuss Proportion aus einem Guss bei ihm gesehen, so rein und fehlerfrei, dass das Ziselieren nur verderben konnte; der Guss enthielt die feinsten Nuancen des Originals. Hier hingegen und bei den Statuen von Carbonneau und den andren Giessern in Paris, sieht man den Ziseleur mehr als den Bildhauer« (13. Juli 1827, Goethe- und Schiller-Archiv, Klassik Stiftung Weimar, GSA 28/197).

⁵⁹⁸ Yvette Deseyve sei für die Mitteilung des im Oktober 2020 anlässlich der Aufstellung in der Friedrichswerderschen Kirche festgestellten Gewichts gedankt.

⁵⁹⁹ Unübersehbar ist eine große Delle am linken Fuß, die wohl schon aus der Entstehungszeit stammt. Aus heutiger Sicht ist sie zwar nur ein geringer Makel, doch vielleicht war sie für Bosio ein Grund, sich auf elegante Weise von diesem Werk zu trennen.

⁶⁰⁰ 1991 von Anthony Roth, London, erworben. Ausführlich kommentiert auf der Website des Museums.

⁶⁰¹ 122.3 lbs.; Emerson Bowyer sei für diese Information gedankt. Bosio ließ das Modell allerdings auch von Auguste Jean-Marie Carbonneaux, einem damals ebenfalls geschätzten Gießer, in Bronze ausführen (Aukt. Kat. European Sculpture & Works of Art 900–1900, Sotheby's London, 11. Juli 2001, lot 233; Ausst. François-Joseph Bosio. Sculpteur Monégasque (Palais Princier), Monaco 2018, <https://numismag.com/fr>, 29. April 2018, aufgerufen am 17. Juni 2022).

⁶⁰² Humboldts Anfrage ist nicht erhalten, doch geht das Datum aus dem Text von Rauch hervor.

⁶⁰³ Etwa im Bestandskatalog der Nationalgalerie (Maaz 2006, S. 103).

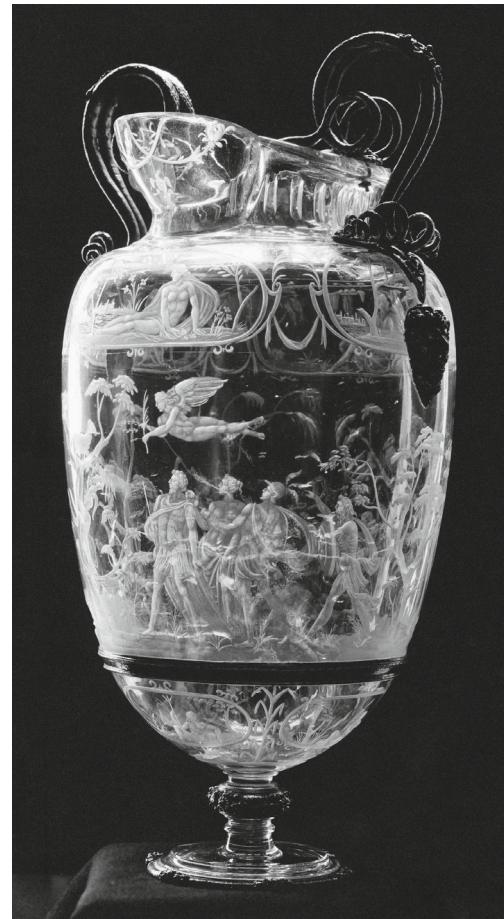
⁶⁰⁴ Waagen 1846, S. 259; im selben Tenor äußerte sich Waagen zum Marmororiginal im Palais Luxemburg: »Der Knabe Hyazinth mit der Wurfscheibe am Boden liegend. Diese graziöse und in den Körpertheilen mit größter Zartheit in Marmor ausgeführte Statue ist dieselbe, von welcher wir den schönen Bronzeguss im Museum zu Berlin besitzen. Schade, daß der Kopf etwas zu allgemein Antikisches und Geziertes hat« (Waagen 1837–39, Bd. 3, S. 754).

⁶⁰⁵ Kunstd-Blatt Nr. 95, 26. Nov. 1833, S. 380.

⁶⁰⁶ Ausführlich dazu: Skwirblies 2017.



135 Carl Christian Vogel von Vogelstein, Carl Friedrich von Rumohr, 1828, Kreide, 27,5×22,3 cm. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett



136 Werkstatt der Saracchi, »Jason-Vase« (nach Annibale Fontana), um 1600, Kristall, Fassungen und Henkel aus Gold und Emaille, Höhe 35 cm. Ehemals Königliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung; Schlossmuseum; Kriegsverlust, Verbleib unbekannt

»Denn wissen Sie, Lieber, daß ich das Glück gehabt habe, für diese Summe nichts weniger zu kaufen, als ein 1 1/2 Fuß hohes Gefäß aus Bergkristall von Valerio Vicentino, Gegenstand aus der Mythe des Jason mit wundervoller gegen 50 Louisdör schwerer Gold Fassung, Ränderung, Henkeln in Gold und Schmelz von Benvenuto Cellini, also ein Sculpturwerk. Beide Künstler haben ihre Chiffre auf respektive Arbeit gesetzt« (Abb. 136).

Zugleich verwies Rumohr auf einen von ihm erstellten Bericht über verkäufliche Gemälde aus namhaften venezianischen Sammlungen: »Sie sehn daß ich fortdauernd für das Interesse des Königs thätig bin und, wie mich die Wünsche meiner Freunde früher nicht bestimmt hatte, so auch gegenwärtig mein sehr schwacher Glaube an deren Gelingen mich nicht abhält, nach Kräften zu dienen.«⁶⁰⁷

Rumohr hatte das Gefäß bei dem aus Mailand stammenden Kunsthändler Antonio Sanquirico erworben, der in Venedig zuerst an einem prestigeträchtigen Ort tätig war, nämlich unmittelbar an der Piazza von San Marco, in den sogenannten Procuratie Vecchie. Später verlegte er sein Ladenlokal in die ehemalige Scuola di San Teodoro am Campo di S. Salvatore, das sogenannte Museo Sanquirico, das von dem venezianischen Kunsthistoriker Francesco Zanotto als »un arsenale di oggetti antichi e di belle arti« beschrieben wurde. Es galt damals als »eines der

größten derartigen Institute in der Welt, jedenfalls bei weitem das Größte in Venedig«.⁶⁰⁸ Auch den König informierte Rumohr über seine Entdeckung:

»Sire Ew. Königlichen Majestät allergnädigsten Beyfall hoffe ich durch die Anzeige zu erwerben: daß es mir durch ein seltenes Zusammentreffen von Umständen gegückt ist, den Tag nach meiner Ankunft in Venedig ein Gefäß anzukaufen, welches die Arbeit zweyer großen Meister, des Valerio Vicentino und des Benvenuto Cellini vereinigt.

Der etwa fünf viertel Fuß hohe Körper des Gefäßes ist aus einem Stücke sehr reinen Bergkrystalles hervorgearbeitet; die Figuren, welche die Mythe des Jason darstellen, sind in dem wasserhellen Stoffe hohl eingeschliffen (intaglio), die Henkel aber aus gediegenem emaillirten Golde bestehen in schön geschwungenen Schlangen, welche ihr Haupt zum Trinken in die Schale hinabneigen; deren Heft versteckt sich unter zweien geistreich in Gold scalpirten Faunenmasken. Auch die unteren Umkreise und das Fußgestelle sind durch Gold und Emaillearbeit geziert.

607 Stock 1925, S. 55f., Dok. 47 (13. April 1829). Hervorhebung im Original.

608 Francesco Zanotto, Gallerie, Pinacoteche, Raccolte di oggetti d'arte, ecc., in: Venezia e le sue lagune, Venedig 1847, Bd. 2, S. 474f.; Binzer 1845, S. 362f.; grundlegend dazu: Perry 1982, 1/2, S. 67–111; vgl. auch Skwirblies 2017, S. 401.

In dem Krystalle lieset man unterwärts: VALE. V. F. (Valerio Vicentino fece.). Unter dem Fußgestelle die verborgenen Züge: B.C.F. (Benvenuto Cellini fece) wie auf einigen Medaillen dess. Meisters.

Da in gedachten Verzierungen ungefähr 40=50. Louisdor an Golde enthalten ist, so durfte ich nicht anstehen, die noch in Händen habenden, in den Unterhandlungen mit dem Marchese Nerli ersparten 528. Scudi Ro. 81 Baj. (oder 117=18. Louisdor) in diesem kostbaren Gegenstande anzulegen, welcher nach meinem Gefühle und Urtheil die schönsten Stücke der florentinischen Sammlung ähnlicher Kostbarkeiten weit übertrifft. Es schien mir um so mehr nothwendig, dieses Stück ohne vorangehende Anfrage zu erstehen, als der Verkäufer hätte erkunden können, daß die Fassung des Cellini Arbeit sey und eigentlich zu nicht weniger, als 800 bis 1.000 Louisdor angeschlagen werden könne. Denn es vereinigt sich hier der Ruf zweyer gleich großer Künstler mit der Kostbarkeit des Stoffes, der Schönheit des Ganzen und der größten Seltenheit, da solche Arbeiten beynahe ohne Ausnahme in der Schatzkammer der Fürstlichen Häuser geblieben sind, welche sie haben verfertigen lassen.

Um dieses herrliche Werk sicherer zu transportieren, habe ich beschlossen, solches in meinem Wagen zu nehmen und meinen Rückweg über Berlin anzutreten.

Unthertänigst uersuche ich Ew. Majestät, mir zu gestatten, daß ich Höchst Ihnen diesen Gegenstand, dessen Erwerbung mein Stolz ist, in Person überreichen dürfe.

Aufgemuntert durch den Kön. Gesandten in Rom wage ich, Ew. Majestät anliegendes kurzes Memorial über die wesentlichsten Resultate meiner letzten Reise zu überreichen. Von dem Grundsatze ausgehend, daß für die Kön. Gallerie gegenwärtig nur noch das höchst Vortreffliche der ausgebildeten Kunststufe erwerbenswert sey, habe ich alles mäßig Gute, oder nur Merkwürdige übergangen.⁶⁰⁹

Der Erwerbung wurde zugestimmt, denn am 4. Juni 1829 bat Rumohr Bunsen um eine schriftliche Bestätigung.⁶¹⁰ Rumohrs Wunsch, die Vase dem König persönlich zu überreichen, ging allerdings nicht in Erfüllung. Dies geht aus einem Schreiben an Bunsen hervor, in dem es auch um Neuigkeiten aus der Berliner Museumspolitik geht. Brandaktuell war die Tatsache, dass Hirts Beraterätigkeit ein Ende gesetzt worden war und die neugegründete Einrichtungskommission unter Vorsitz von Wilhelm von Humboldt ihre Tätigkeit aufgenommen hatte; Rumohr schrieb:

»Das Gefäß, welches bey allen Kennern Bewunderung erregte, hatte S. M. noch nicht gesehen, als ich vor etwa 10 Tagen Berlin verließ. Ueberhaupt habe ich, obwohl ich mich beym F.[ürsten] Wittgenstein darum gemeldet hatte, nicht das Glück gehabt, den König zu sehn. (Sie werden schon wissen, daß die vorgeschlagene Commission unter Humboldts Vorsitz in Kraft getreten ist. Hirt kann demnach nicht mehr schaden [!] und da Waagen über Alles in den Schlössern wie in der Solly meine Ansicht kennt (ich bin mit ihm durch jeden Winkel gekrochen) so ist eigentlich mein Rath dort ganz unnöthig geworden.)⁶¹¹

Friedrich Wilhelm III. bedankte sich schriftlich bei Rumohr für sein Engagement:

»An den Herrn von Rumohr
Die vielfachen Bemühungen welchen Sie sich zur soliden Bereicherung

des Berliner Museums seither unterzogen haben, sind mir nicht unbekannt geblieben. Ich bezeige Ihnen dafür Meinen Dank besonders auch für den Ankauf des kunstreichen und kostbaren Gefäßes von reinem Bergkristall, welches Sie in Venedig für die bey einem andern Geschäft ersparten 528 römische Scudi gekauft und nach Berlin gebracht haben; und da Ich überdies aus einem jetzt erstatteten Bericht des Staats-Ministers Frh. von Humboldt ersehe, daß Sie in Berlin die zur Auswahl von Gemälden und Bildwerken für das Museum angeordnete Commission mit Ihren umfassenden Kenntnissen unterstützt haben: so kann Ich nicht unterlassen, auch diese Bemühung mit Dank anzuerkennen, indem Ich Ihnen das beykommende Andenken zugehen lasse.«⁶¹²

Wilhelm von Humboldt wurde daraufhin vom König aufgefordert, einen Vorschlag für ein angemessenes »Andenken« zu unterbreiten, wobei der Staatsminister über »Preis und Wahl« des Gegenstandes frei entscheiden konnte. Er entschied sich für einen »Chiffre-Ring« im Wert von 800 Talern, was vom König genehmigt wurde.⁶¹³ Allerdings war an weitere Erwerbungen für die Königlichen Sammlungen zu diesem Zeitpunkt nicht mehr zu denken, denn Friedrich Wilhelm III. beendete seinen Brief an Rumohr mit folgenden Worten: »In Beziehung auf die Anlage Ihrer Anzeige vom 17. April d. J. bemerke Ich nur noch, daß Ich zur Zeit allen weiteren Ankauf von Kunstwerken für das Museum eingestellt habe.«⁶¹⁴

Rumohr berichtete in seiner Publikation »Drei Reisen nach Italien« ausführlich von der Erwerbung der Kristallvase.⁶¹⁵ Davon hatte Leopold von Ledebur, der Direktor der Kunstkammer, erfahren, der sich daraufhin an Carl von Brühl wandte: »In dem Fall nun, daß dieses schätzbare Stück, wie zu vermuten steht, dem Königlichen Museum überwiesen werde, frage ich bei seiner Fürstlichen General-Intendantur ganz gehorsamst (...) an, daß solches der Königl. Kunstkammer als derjenigen Abteilung der Museen, der allein derselben sich anschließt, abgeliefert werden möge.«⁶¹⁶

Ledeburs Brief wurde daraufhin an die Artistische Kommission mit der Bitte um Stellungnahme weitergeleitet, die sich am 4. November 1832 traf und zu folgendem Ergebnis gelangte: »Das von Herrn von Rumohr in Italien erkaufte Gefäß aus Bergcristall von Valerio Vicentino, mit Fassungen in Gold von Benvenuto Cellini, soll nach höchstem Befehle im Museums Gebäude aufgestellt werden, und ist demgemäß demselben ein Platz anzudenken, in einem Zimmer, welches außer den

609 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20451, fol. 84, 87 (17. April 1829); s. auch Stock 1914, S. 73f.

610 » (...) Bitte ich Sie um eine (...) Bestätigung meines Ankaufs eines Gefäßes von Benven. Cellini u. Valerio Vicentino für die Summe von 528. Scudi 81. Bajocchi. – Die Quittung des Verkäufers werde ich Ihnen sodann zusenden, i.e. sobald ich Ihre Bestätigung in Händen habe« (Stock 1925, S. 59, Dok. 50).

611 Stock 1925, S. 60. Rumohr erwähnte die 1821 vom König erworbene Sammlung des englischen Kaufmanns Edward Solly.

612 Stock 1914, S. 78 (23. Juli 1829, aus Teplitz).

613 Ebd. (28. Juli 1829, Humboldt an Albrecht).

614 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20451, fol. 112 (23. Juli 1829, Albrecht); s. auch Stock 1914, S. 78.

615 Carl Friedrich von Rumohr, Drey Reisen nach Italien. Erinnerungen von C. F. v. Rumohr, Leipzig 1832, S. 276f.

616 SMB-ZA I/KKM 35, fol. 56 (26. Okt. 1832).

Majoliken, und einigen Glasgemälden Bildhauerwerke in gebranntem Thon der Della Robbia enthält«, aus denen sich innerhalb des Saales »dieses Kunstwerk der Zeit nach erschließt.«⁶¹⁷ Es bestand daher kein Grund, »die Überantwortung des quaest. Gefäßes an die Königl. Kunstkammer zu veranlassen.«⁶¹⁸

Kurze Zeit später wurde das Werk im Königlichen Museum im Saal mit den neuzeitlichen Skulpturen »auf einem Piedestal, aus dem Stumpf einer Säule von orientalischem Porphy gebildet«, präsentiert. In Tiecks Katalog wird es ausführlich beschrieben, doch zeugt die Formulierung, dass »diese Fassungen und Henkel (...) angeblich ein Werk des als Goldschmied und Bildhauer berühmten Benvenuto Cellini [seien], eines Zeitgenossen des Valerio Vicentino«, von Skepsis an der Bestimmung durch Rumohr. Tieck erwähnte lediglich die eingravierte Inschrift, die sich auf Belli bezieht und unterhalb »des rechten Fuß des Aeetes« befand, während die »Cellini-Signatur« unerwähnt bleibt.⁶¹⁹ Schon bald darauf gab es aber auch Bedenken an der Autorschaft Bellis (damals Valerio Vicentino genannt), denn Franz Kugler äußerte sich ausführlich und dezidiert zu der im Königlichen Museum aufgestellten Vase. Während er bei den Plaketten von Belli übereinstimmende Stilmerkmale erkannte,

»kann man nicht eben dasselbe von den Schleifarbeiten des großen, im Vorwort erwähnten Krystallgefäßes sagen, welches sich im Königl. Museum befindet und mit der Namensbezeichnung des Valerio Vicentino versehen ist. Die Zeichnung dieser Darstellungen ist wenig geistreich und erscheint nur als eine mittelmäßige Nachahmung der Manieren der römischen oder mantuanischen Schule; die Behandlung ist unsicher, fast durchweg (und besonders in den Gewändern) ohne die Feinheit, Klarheit und Tüchtigkeit, welche in den obengenannten Abgüssen sichtbar wird. Auch ist zu bemerken, dass die Buchstaben der Namensinschrift [VALE. V. F.] nicht mit der Bestimmtheit und Reinheit, wie bei den Inschriften der letzteren, gebildet, dass sie weder in gleicher Größe, noch in gleicher Stärke, noch auch in ebenmäßiger Stellung eingeritzt sind.«⁶²⁰

Kugler kritisierte darüberhinaus, dass dieses Werk – ebenso wie die *Niobidentruhe* – nicht in der Kunstkammer ausgestellt war, wo man solche Arbeiten erwarten würde.⁶²¹ Die Cellini-Zuschreibung hielt sich zwar noch lange, doch wurde die Authentizität der Signaturen auch deshalb bezweifelt, weil bekannt wurde, dass die zentrale Komposition der Berliner Vase in ähnlicher Form bei einer Amphora in der Münchner Schatzkammer vorzufinden ist, die um 1570/75 in Mailand von Annibale Fontana geschaffen worden war. Erworben wurde dieses Werk, das Vincenzo Borghini 1584 in der Biographie des Künstlers erwähnt, von Herzog Albrecht V. von Bayern.⁶²² Die von Rumohr erworbene Vase, die 1844 dann doch in die Kunstkammer und schließlich ins Schloßmuseum gelangte, gilt inzwischen als Wiederholung des Münchner Stückes von anderer Hand, wahrscheinlich den Brüdern Saracchi.⁶²³ Sie gehörte zu den Kunstwerken, die 1935 für die Erwerbung des Welfenschatzes veräußert wurden. Ihr Verbleib ist unbekannt.⁶²⁴

Im Rückblick stellt sich die Frage, wieso Rumohr und etliche Zeitgenossen auf dieses Werk hereingefallen waren. Rumohr hatte ange deutet, dass der Händler die Signaturen übersehen oder zumindest keine Erklärung dafür hatte: Sanquirico wurde zwar für sein Angebot an bedeutenden Objekten geschätzt, doch war er auch für den Handel mit dubiosen Objekten berüchtigt. Aufschlussreich sind die Ausfüh-

rungen von August Daniel von Binzer, der in seiner Publikation *Venedig im Jahre 1844* anschaulich berichtet, dass man bei jenem Händler

»alles [findet], was man begehrt, auch das Allerseltenste und fast Unmöglichliche; unter den Dogenbildern zum Beispiel auch das des Marino Falieri, obgleich bekanntlich in ganz Venedig kein Bild von ihm geduldet ward (...). Doch man verlange, was man wolle, Sanquirico schafft es. Und man muß gestehen, die Kunst alte Bilder zu machen, ist in Venedig zu einer solchen Vollendung gediehen, daß nicht blos Laien, auch Sachverständige bei aller Vorsicht immer wieder getäuscht werden (...). Es ist eine heillose, aber große Kunst; – und ebendeshalb ist es durchaus nicht gesagt, daß man hier keine Gemälde kaufen solle; man kaufe Alles, was einem gefällt, nach der subjektiven Schätzung des Bildes, wie es da ist, – nur bezahle man keinen Heller für die Namen. – Nicht anders verhält sich's mit den Sculpturen (...).«⁶²⁵

Diese Äußerungen eines Zeitgenossen lassen umso mehr annehmen, dass Sanquirico die Manipulationen bei der Jason-Vase bekannt waren. Es wäre aber auch seltsam, wenn ihm verborgen geblieben wäre, auf welche Künstlernamen sich die Inschriften bezogen und allein Rumohr sie hätte auflösen können. Zur Verkaufsstrategie des venezianischen Kunsthändlers, der damals noch am Anfang seiner Karriere stand, gehörte übrigens auch die Anfertigung von Graphiken nach Werken aus seinem Angebot. Mehr als 200 Blätter mit Sanquirico-Provenienz sind im Museo Correr in Venedig erhalten, darunter auch eines mit der Darstellung der von Rumohr erworbenen Vase.⁶²⁶

Rumohr galt in erster Linie als ein Kenner von Gemälden, doch war die Bildhauerei offenbar ebenfalls ein Terrain, auf dem er fundamentale Kenntnisse besaß. Dies belegen nicht nur seine Ausführungen zur toskanischen Quattrocento-Skulptur in *Italienische Forschungen* (1827/31) sondern auch Briefe an Bunsen, wie etwa jener, in dem der Gelehrte von seinem Besuch bei dem Florentiner Händler Gregorio de Santis berichtete. Rumohr, der seinen eigenen Worte zufolge »selbst nie eine gereinigte Antike kaufen würde«, erwähnte eine schlecht restaurierte Doppelherme und äußerte sich in diesem Zusammenhang auch über einige Fälschungen antiker Bildwerke aus der Renaissance. Bunsen empfahl er hingegen ein anderes Werk, das er beim selben Händler sah: »Rathen würde ich by des Greg. de S. einen Kinderkopf zu kaufen, den er Luca della Robbia nennt, (fälschlich) welcher indeß von einem der späteren Arbeiter in gebrannter Erde ist, oder doch solche Erden

⁶¹⁷ Ebd., fol. 57.

⁶¹⁸ Ebd., fol. 58 (Schreiben an Ledebur vom 5. Nov. 1832).

⁶¹⁹ Hervorgehoben wurde von ihm allerdings, dass »das Kunstwerk (...) zu Venedig durch den als Kunstsammler und Geschichtsforscher im Gebiet der Kunst bekannten Herrn von Rumohr für das Königliche Museum erworben« wurde (Tieck 1835, S. 88).

⁶²⁰ Kugler 1838, S. 127f.

⁶²¹ Ebd., S. XIV.

⁶²² Georg Habich, Die Kristall-Galeere Herzog Albrechts V. von Bayern, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, N.F. 1, 1924, S. 161ff.

⁶²³ Plon 1883, S. 271f., Taf. XXX; Schatzkammer der Residenz (Hg. Herbert Brunner), München 1970, S. 159.

⁶²⁴ Mundt 2018, S. 319.

⁶²⁵ Binzer 1845, S. 363.

⁶²⁶ Perry 1982, S. 102, Abb. 30.



137 Rom, Mitte 16. Jh., »Niobidentruhe«, 160×69×45 cm. Ehemals Königliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung; Schlossmuseum; Kriegsverlust, Verbleib unbekannt, Aufnahme um 1900

nachahmt. Vielleicht leitet er auch die Spur jenes Verfälschers [von zuvor genannten Antiken-Fälschungen]. Bezahlen würde ich ihn höchstens mit 8–10 Zecchinen. Doch paßt er eigentlich nicht für eine große Sammlung, mehr für die meinige.⁶²⁷ Ob es zu dieser Erwerbung gekommen ist, ist unbekannt. Allerdings befanden sich im Nachlass des Gelehrten auch »schöne plastische Werke von Luca della Robbia, verschiedene mittelalterliche Schnitzarbeiten und Bronzen«.⁶²⁸

Eine Truhe des »Johann von Bologna«

Im Jahr der Eröffnung des Königlichen Museums bot sich die Gelegenheit, die Abteilung der neuzeitlichen plastischen Werke durch ein weiteres ungewöhnliches Werk zu bereichern. Gegenüber dem Minister von Altenstein äußerte sich die Kommission zur Einrichtung des Museums am 28. Januar 1830 folgendermaßen:

»Es bietet sich eine ungemein günstige Gelegenheit dar, den noch sehr unbedeutenden Bestand von Sculpturen aus dem 16ten Jahrhundert, welche das Königliche Museum besitzt, durch ein schätzbares Stück unter hochst billigen Bedingungen zu vermehren. Dasselbe besteht in einer hölzernen Brauttruhe, woran Reliefs ausgeschnitten sind, die einen Kampf von Griechen und Amazonen darstellen, und nach Erfindung und Ausführung der Zeit des Johann von Bologna angehören möchten. Der Geheime Legationsrat Bunsen hat dieselbe aus der Verlassenschaft des Kupferstechers Metz zu Rom erstanden und Sr. Excellenz dem Herrn General Postmeister und Bundestagsgesandten von Nagler her geschickt, welcher sich bereit erklärt hat, dieselbe gegen Erstattung des Kaufpreises und der Transportkosten, welche zusammen sich nicht höher als auf die geringe Summe von 96 rt 12' 10' in Courant belaufen, dem Königl. Museum ab-

zutreten. Unter diesen Umständen sind wir so frei Euer Excellenz ganz gehorsamst zu ersuchen den Ankauf dieses Kunstwerks gnaedigst veranlassen zu wollen.⁶²⁹

Altenstein wandte sich daraufhin an den König um Bewilligung des Ankaufs, »zur Ergänzung dieser Lücke in den Kunstsammlungen«, die dann auch erfolgte.⁶³⁰ Sowohl thematisch als auch in der Art der Reliefgestaltung, die mit den zahlreichen auf engstem Raum agierenden Gestalten an antike Reliefs auf Sarkophagen und auf römischen Triumphbögen erinnert, entsprach dieses Werk offenbar den künstlerischen Vorstellungen der Kommission (Abb. 137, Tieck 1846 Nr. 651). Ausführlich äußerte sich Tieck einige Jahre später zu diesem Objekt:

»Ein hölzerner Koffer, vielleicht einst zur Aussteuer einer vornehmen Braut bestimmt. Das Wappen, welches an der Vorderseite angebracht war, ist leider zerstört, so daß die Familie, welcher dieses Werk angehörte, nicht ausgemittelt werden kann. Die Schildhalter sind gefesselte Sclaven. Zu beiden Seiten des Wappenschildes ist in Relief der Tod der Kinder der Niobe dargestellt. An den Ecken sind Figuren angebracht, welche an die Gestalten gefangener barbarischer Könige an den römischen Triumphbögen erinnert. Die anderen Seiten und der Deckel des Koffers sind ebenfalls mit Verzierungen in Relief ausgeschmückt. Die geschnittenen

627 Stock 1925, S. 21ff. (2. Nov. 1828).

628 Frenzel in: Kunstblatt, 17, 27. Feb. 1845, S. 72: »C. Fr. von Rumohrs Kunstschnaß«.

629 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve Sekt. 15 Abt. I Nr. 3 Bd. 6, fol. 84 (»Berlin den 28ten Januar 1830. Schinkel Tieck Dähling Schlesinger Waagen Wach«).

630 Ebd., fol. 62 (14. April 1830, Altenstein), fol. 63 (19. April 1830, Friedrich Wilhelm), fol. 64 (26. April 1830, Albrecht); GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20451, fol. 179v (Albrecht).

menschlichen Gestalten waren, scheint es, colorirt, auch sieht man noch Aufhöhungen von Gold an den Gewändern derselben; der Grund [Fond] war durchgängig vergoldet. Das Ganze ist von Eichenholz, und, wie der Charakter der Bildhauerarbeiten nicht bezweifeln lässt, das Werk eines Schüler des Johann Bologna, also im sechzehnten Jahrhundert in Italien gearbeitet. Von dort ist es auch in neuerer Zeit hierher gekommen.«⁶³¹

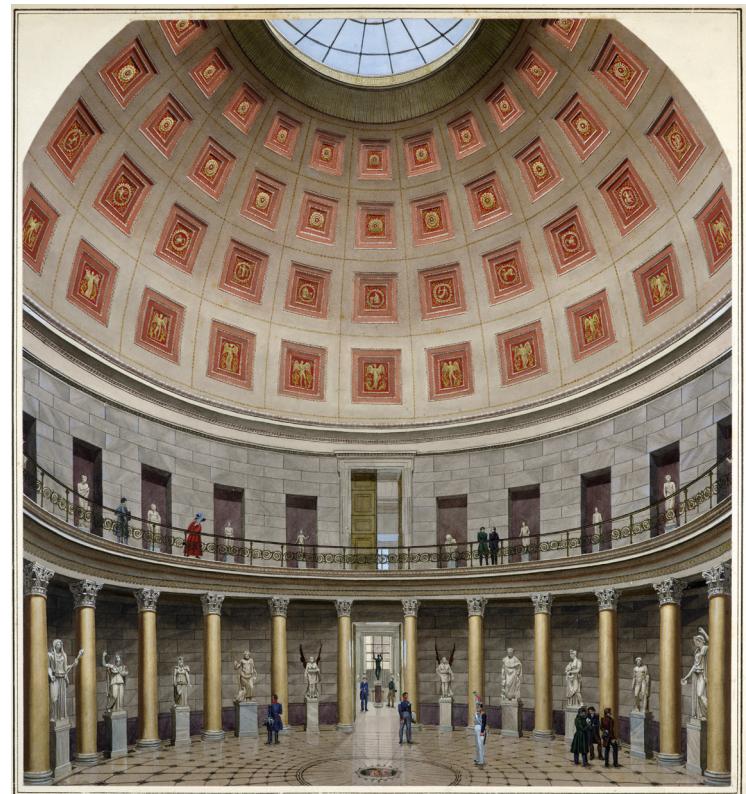
Diesen Bemerkungen lässt sich entnehmen, dass die Truhe innerhalb der noch nicht umfangreichen Sammlung als Beispiel der Bildhauerei der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts angesehen wurde. Auch Waagen erinnerten die Reliefs an Werke Giambolognas.⁶³² Schon bald nach ihrer Präsentation im Rahmen der Neuaufstellung von 1845 gelangte die *Niobidentruhe* in die Kunstkammer, wo sie Schasler erwähnte, und später ins Schlossmuseum.⁶³³ Seit 1945 gehört sie zu den Kriegsverlusten.⁶³⁴ Für das Kaiser-Friedrich-Museum wurde 1902 ein in der Skulpturensammlung erhaltenes Truhenspaar erworben, dessen Frontseiten sehr ähnliche Kompositionen zeigen. Schottmüller datierte es um 1540 und verwies auf Entwürfe römischer Künstler in der Art des Polidoro da Caravaggio, die auch für die 1830 in Rom erworbene Truhe vorbildlich gewesen waren.⁶³⁵

Die Eröffnung des Königlichen Museums

Bildwerke aus neuerer Zeit und Antikenrekonstruktionen in den Antikensälen

Bei der Eröffnung von Schinkels Museum am 3. August 1830, dem Geburtstag von König Friedrich Wilhelm III., waren im Untergeschoss lediglich die Rotunde und der große Saal an der Nordseite bereits eingerichtet (Abb. 138). Es sollte dann noch eine Weile dauern bis die Erstaufstellung fertig war, wie dies aus den Dokumenten und auch den *Verzeichnissen* von 1830 und 1832 zu entnehmen ist. Diese Verspätung hatte nicht nur logistische Gründe, sondern hing auch damit zusammen, dass es damals noch nicht genügend museumswürdige antike Bildwerke in Berlin gab. Aus neuerer Zeit waren vier Bildwerke in die Räume der Antikensammlung integriert: Die Marmorstatue Napoleons von Antoine-Denis Chaudet, die im westlichen Saal in der Mittelachse gegenüber der als *Julius Caesar* ergänzten Wandfigur Aufstellung fand, der von Edme Bouchardon als *Plutos* (Reichtum oder Genius des Überflusses) ergänzte und dadurch zu einem eigenständigen Kunstwerk der Barockzeit gemachte antike Kindertorso, und darüberhinaus der *Hyazinth* von Bosio und Canovas *Hebe*. Die drei zuletzt genannten Bildwerke fanden im südwestlich gelegenen Saal Aufstellung, der als Saal der »Miscellaneen« bezeichnet wurde.

Ein erst kürzlich bekannt gewordenes Aquarell von Philipp Hoffmann in Privatbesitz überliefert eine anschauliche Vorstellung von der Erstaufstellung im Hauptgeschoss (Abb. 139).⁶³⁶ Es entstand um 1830 während einer Reise des damals 24-jährigen Architekten, der besonderes Interesse an den Werken Schinkels zeigte.⁶³⁷ Das Blatt zeigt laut Beischrift einen »Saal im Museum«, der sich aber nicht mit einem der vorhandenen Säle identifizieren lässt. In seinen Dimensionen mit mindestens fünf durch Säulenpaare gegliederte Kompartimente erinnert er zwar an den West- oder Ostsaal, während er jedoch in seiner Ausstattung mit Büsten, Urnen auf den Steinbänken, dem Torso in der Mitte



138 Carl Emanuel Conrad, Innere Ansicht der Rotunde des Königlichen Museums (Altes Museum), um 1830, Aquarell und Deckfarben, 45,7 × 42,1 cm. Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg

der dem Fenster gegenüberliegenden Wand, aber vor allem durch die in der Raummitte platzierte *Hebe* von Canova, mit dem für die Erstaufstellung im Südwestraum überlieferten Bestand plastischer Werke korrespondiert.⁶³⁸

Canovas Marmorskulptur war zentral präsentiert worden, sodass sie vielansichtig zu betrachten war. Eine solche Aufstellung kam den Vorstellungen des Bildhauers sehr entgegen, denn gegenüber Leopoldo Cicognara hatte der Bildhauer geäußert, seine Skulpturen »seien konzi-

631 Tieck 1835, S. 9f.

632 »Für die Kunste, welche in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts durch das fruchtbare und große Talent des Giovanni da Bologna, bekanntlich eines geborenen Belgiers, in vielen Theilen Italiens die herrschende ward, ist besonders eine hölzerne Truhe (Nr. 651) charakteristisch, deren Vorderseite in Hochrelief, geistreich und höchst dramatisch, den Tod der Kinder der Niobe darstellt. Die Figuren heben sich durch eine Vergoldung des Grundes sehr deutlich ab. Solche Truhen erinnern in der Form an Sarkophage, hatten aber eine sehr verschiedenartige Bestimmung, indem sie dazu dienten, Kleider und andere Gegenstände der Mitgift aufzunehmen, welche die Eltern ihren Töchtern bei der Verheirathung zukommen ließen. Die Familie des Mädchens, welche diese Truhe erhalten, würde sich selbst noch mit Sicherheit ermitteln lassen, wenn nicht das Wappenschild abgemeißelt wäre (Waagen 1846, S. 254).«

633 Schasler 1859, S. 173, Nr. 13.

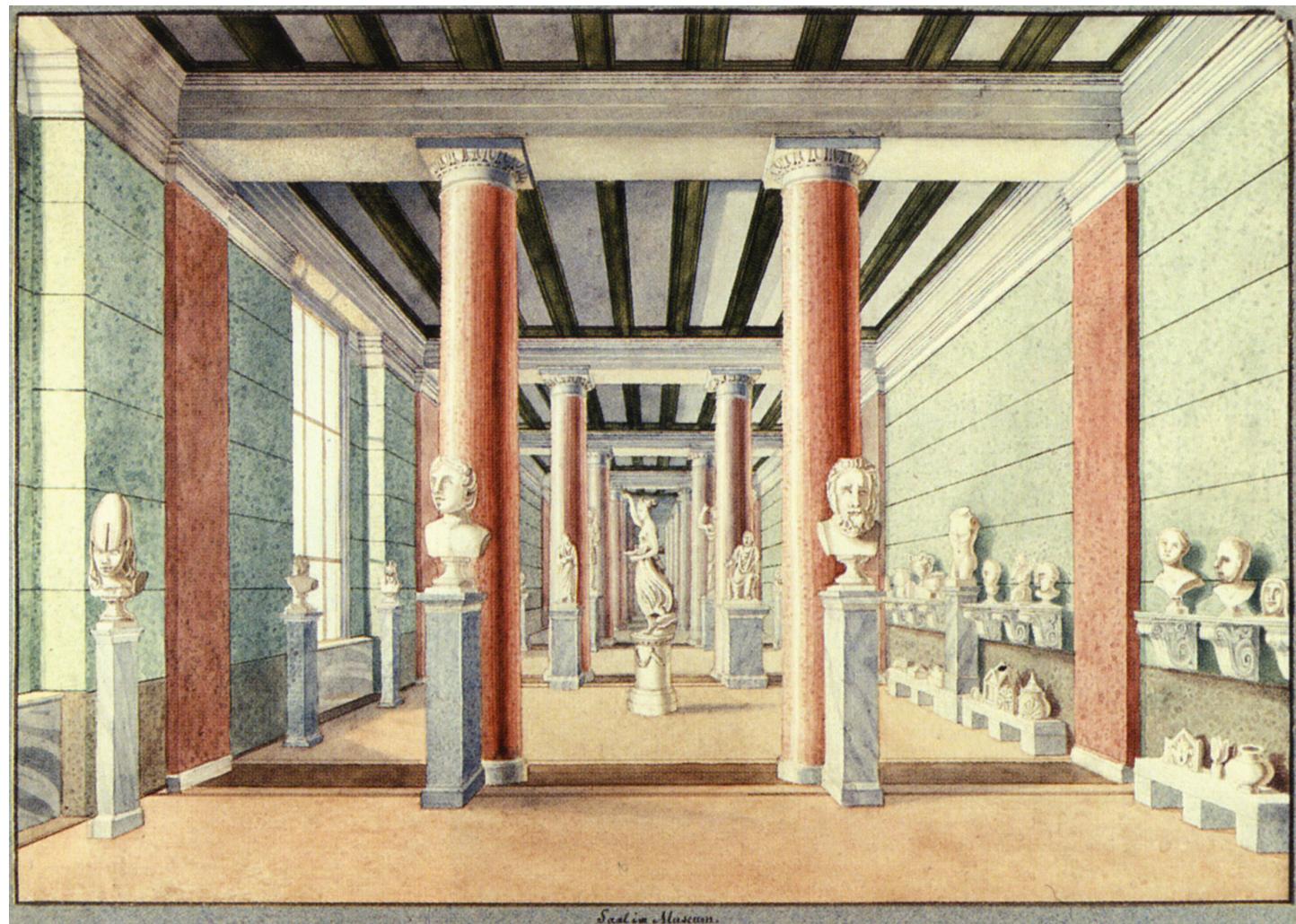
634 Mundt 2018, S. 388, Abb. 69.

635 Schottmüller 1922, S. VIII, IX, Taf. 7.

636 Ausführlich dazu Berger 2016, S. 25ff.; s. auch Laufs 2007, S. 44.

637 Berger 2016, S. 44f.

638 Andererseits gibt es aber auch Skulpturen, wie die beiden vor der zweiten Säulenreihe platzierten figürlichen Werke, die sich laut *Verzeichniss* nicht in diesem Saal befanden. Möglicherweise erklärt sich dies durch Veränderungen, die nicht dokumentiert sind.



139 Philipp Hoffmann, »Saal im Museum«, um 1830, Aquarell, 20,5×28,2 cm. Privatbesitz

piert, von allen Seiten einen angenehmen Anblick darzustellen, wogegen viele Antiken nur eine Ansicht hatten, und nicht dafür geschaffen waren, von hinten betrachtet zu werden.⁶³⁹ Wahrscheinlich war der in der Werkstatt Canovas eigens für diese Figur geschaffene drehbare Sockel damals sogar noch in Funktion, denn auch beim *Betenden Knaben* hatte Wilhelm von Humboldt Wert auf eine solche Einrichtung gelegt (s. S. 31). Durch ihre zentrale Aufstellung wurde der *Hebe* ein ähnlicher Rang eingeräumt wie der berühmtesten antiken Skulptur der Berliner Sammlung, die in der Mitte des Nordsaals platziert war (Abb. 138), wo sie sich immer noch befindet. Eine Präsentation, die eine Betrachtung von vielen Seiten erlaubte, war zu dieser Zeit die Ausnahme, denn traditionell fanden Bildwerke vor Wänden oder in Nischen Aufstellung. Die exponierte Aufstellung der *Hebe* war insofern vergleichbar mit der Darbietung der *Venus Medici* in der Tribuna der Uffizien, während die *Venus von Milo* im Louvre (von der bereits 1822 ein Gipsabguss in die Berliner Akademie gelangt war) seit ihrer Erwerbung in den 1820er Jahren sogar ein eigener Saal zur Verfügung stand.

Die Integration und Herausstellung eines Werks von Canova im Kontext der antiken Skulptur, wie sie in Berlin praktiziert wurde, war ein besonderes, jedoch nicht völlig neues Phänomen, denn zu Beginn

des 19. Jahrhunderts gab es eine vergleichbare Gegenüberstellung bereits in den vatikanischen Sammlungen, wo der *Perseus* von Canova an Stelle des als Kriegsbeute ins Musée Napoleon nach Paris gelangten antiken *Apoll vom Belvedere* bis zu dessen Rückkehr 1816 Aufstellung gefunden hatte. Canovas Werk wurde den hoch geschätzten antiken Bildwerken als ebenbürtig empfunden bzw. hatte sie in den Augen von Zeitgenossen gar übertroffen.⁶⁴⁰

Das Aquarell von Hoffmann überliefert Schinkels Farbkonzept, wie es auch aus schriftlichen Quellen bekannt ist. Die farblich unter-

639 »E qui (...) voglio darvi materia di qualche periodo di piú, e farvi notare, che le mie figure (...) e tutte l'altre sono state studiate per rappresentare da ogni lato un punto aggradoevole di vista, dove molte antiche, e specialmente le panneggiate non aveano, che un aspetto solo, e non erano fatte da vedersi di dietro.« In: Antonio Canova, Epistolario 1816–1817 (Hg. Hugh Honour/Paolo Mariuz), Bd. 2, Rom 2002–03, S. 954 (Übersetzung von Christian Geyer: Bewegliche Sockel für antike Statuen und deren Abgüsse, in: Gipsabgüsse und antike Skulpturen (Hg. Charlotte Schreiter), Berlin 2012, S. 105, Anm. 38).

640 Matthias Winner, Paragone mit dem Belvederischen Apoll. Kleine Wirkungsgeschichte der Statue von Antico bis Canova, in: Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan (Hg. Matthias Winner/Bernard Andreae/Carlo Pietrangeli), Mainz 1998, S. 246ff.

schiedlichen Säle für die Skulpturen kennzeichneten demnach gedeckte Farben, die sich von den »starken Farbeffekten« in der Gemäldegalerie im Obergeschoss unterschieden. Sabine Spiero fasste die Angaben in den Dokumenten folgendermaßen zusammen:

»Die Säle des ersten Stockwerks haben Fußböden aus Gipsestrich; ihre Wände sind in glattem Putz bearbeitet. Die insgesamt 52 Säulen sind jede aus 6 Trommeln von Nebraer Sandstein, der ganz fein gespitzt wurde, um ihn nachher mit Stuckmarmor überziehen zu können. (...) Auch die Pilaster in den Sälen, die nach dem Voranschlag nur gewöhnlich geputzt und mit Papier beklebt werden sollten, wurden ebenso wie die Säulen mit Stuckmarmor überzogen. (...) Die Flächen der Sandsteinarchitrave sind gespitzt, und ihre Unteransichten weisen einen Überzug mit Gipsstuck auf. Die Decken und frei liegenden Balken haben eine Verkleidung aus Kiefernholz. - Ein schmales Brüstungsgesims um den ganzen Raum herum ist in Sandstein durchgeführt. (...) Je nach Farbe der Säulen und Pilaster waren Wände und Deckengebälk abgestimmt. (...) Der kleine Saal im Südwesten [in dem Canovas Hebe aufgestellt war] wird nach seinen hellroten Säulen als der »rote Alepposal« bezeichnet (...) Alle Kapitelle hatten weißen Marmoranstrich. Der marmorierte Wachsanhänger der Wände hob sich gegen die Säulen in grünlichen oder grauvioletten Tönen ab. Die gelblichen und rötlichen Fußböden treten farbig vor allem durch die dunklen Querstreifen in der Breite der Säulenbasen in Erscheinung. - Die Architrave waren in den Sälen mit dunklen Säulen hellgelb (so im großen Nordsaal), in den mit hellen Säulen rötlich mit hellen Säulen rötlich mit Wachsfarbe marmoriert und mit weißem Wachs überzogen. Die Gesimse und Deckenbalken und deren metallene Verzierungen wurden, nachdem die Balken 4–5 mal gestrichen waren, mit echter Bronze aufgerieben.«⁶⁴¹

Über das Material und die Form der vorgesehenen Postamente hatte die Kommission präzise Vorstellungen, die allerdings vom König genehmigt werden mussten. Humboldt informierte ihn daher mit folgenden Worten:

»Es scheint der Commission nothwendig, marmorne Bildwerke auch auf marmorne Fußgestelle zu setzen. Hoelzerne würden gleichfalls eine bedeutende Ausgabe verursachen, und dabei doch von geringer Dauer sein. Fußgestelle von Stuckmarmor würden nur eine geringe Ersparung ergeben, und so wie hölzerne, ständigen Reparaturen ausgesetzt sein. (...) Indem aber die Commission geglaubt hat, hiervon ausgehen zu müssen, hat sie sich an die ueblichste Marmorart, welche hier zu beschaffen ist, gehalten, und bringt schlesischen Großkunzensdorffer Marmor in Vorschlag. Die Fußgestelle in diesem ausführen zu lassen, gewährt auch den Vortheil, daß die angenehme graue Farbe desselben besonders gut zu dem Thon der antiken Bildwerke stimmt. (...) Die Formen sind so einfach gewählt, als es diese Gegenstände nur irgend zulassen.«⁶⁴²

Durch das Aquarell von Hoffmann ist das Aussehen der verwendeten Postamente recht genau überliefert. Diese Sockel wurden noch in der Ära Bode für neuzeitliche Skulpturen aus Marmor genutzt, was Aufnahmen aus dem Alten Museum vom späten 19. Jahrhundert dokumentieren. Nicht nur für die Präsentation der Jünglingsfiguren von Tullio Lombardo, sondern auch für die im Hintergrund zu erkennende Büste des Octavio Grimani von Alessandro Vittoria griff Bode bei der



140 Edme Bouchardon, Genius des Überflusses (Torso antik), um 1730, Marmor, Höhe 76,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

Umgestaltung der Räume auf Postamente der Erstausstattung zurück (Abb. 201).

Ebenfalls im *Saal der Miscellaneen*, dem Südwestsaal, war das aus dem Besitz von Friedrich dem Großen stammende *Mädchen auf einem Füllhorn* ausgestellt, das der König zusammen mit der Sammlung antiker Kunstwerke aus der Sammlung des Kardinals Melchior de Polignac, dem Fundament der heutigen Antikensammlung, erworben hatte (Abb. 140, Tieck 1846 Nr. 737). Bei dieser ambitionierten Antikenergänzung hatte der in Rom tätige französische Bildhauer Edme Bouchardon einen antiken Torso zu einem weiblichen Genius des Überflusses vervoll-

641 Sabine Spiero (Gova), Schinkels Altes Museum in Berlin. Seine Baugeschichte von den Anfängen bis zur Eröffnung, in: Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen, 55, 1934, Beiheft, S. 75, 79. Grundsätzlich unterschied sich die Farbgebung der Skulpturensäle nicht von der der Rotunde, von der es heißt: »In der farbigen Harmonie dieses Raumes sprach sich Schinkels Grundregel, so wie er sie seine Schüler lehrte, am eindrucks vollsten aus: es solle eine Farbe in großen Flächen als die herrschende, eine zweite in geringer Ausdehnung als die untergeordnete und eine dritte nur in Andeutung zur Erscheinung kommen« (ebd., S. 79).

642 GStA PK I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Staatlichen Museen II D Nr. 6 Bd. 1, fol. 43, 44 (29. Mai 1829).



141 Adolph von Menzel, Studien nach der Hebe von Canova und dem Genius des Überflusses von Bouchardon, Graphit, 20,2×12,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

ständigt.⁶⁴³ Auf ideale Weise verkörpert dieses Bildwerk die Antikenbegeisterung des 18. Jahrhunderts und war somit wie geschaffen als Bindeglied von der antiken Kunst zur Bildhauerei der Neuzeit. Zur Zeit von Friedrich dem Großen war die Figur in der Bildergalerie in Potsdam auf einem Konsoltisch an der Fensterseite aufgestellt.⁶⁴⁴ Sie wurde dann im Museum ebenso wie die *Hebe* von Canova und der *Hyazinth* von Bosio frei im Raum postiert. Bosios liegender Jüngling korrespondierte mit fünf antiken Liegefiguren, die den liegenden beziehungsweise schlafenden Amor darstellen.⁶⁴⁵

1846 stellte Gustav Friedrich Waagen das Charakteristische des *Mädchen mit Füllhorn* heraus und versäumte nicht, auf die exquisite Bearbeitung des Marmors hinzuweisen:

»Von der malerisch gezierten Auffassung der französischen Skulptur zur Zeit Ludwig XV. gibt die Restauration eines antiken Torsos eines kleinen Mädchen von dem berühmten Bouchardon ein vortreffliches Beispiel,

denn der Ausdruck und die Wendung des Kopfs und das Motiv der ausgestreckten Arme, womit sie dem Beschauer Blumen überreicht, würden der falschen Grazie einer erwachsenden Balletttänzerin keine Schande machen und dabei sind die Formen des Körpers von malerischer Fülle und Weiche, die Arbeit des Marmors aller Theile bis auf die Blumen des Füllhorns, worauf sie sitzt, vortrefflich.«⁶⁴⁶

Einige Jahre später inspirierte diese Marmorfigur Adolph von Menzel zu Skizzen auf einem Studienblatt, auf dem auch die *Hebe* von Canova zu sehen ist (Abb. 141).

Ein anderes aufwendig restauriertes antikes Fragment, das ebenfalls aus der Sammlung Polignac stammte und das der französische Bildhauer Lambert-Sigisbert Adam d. Ä. in Rom zu der Darstellung eines jungen Mädchens, das sich die Sandalen anlegt, ergänzt hatte, wurde fensternah im Nordsaal präsentiert (Abb. 142, Tieck 1846 Nr. 60). Während das *Mädchen auf einem Füllhorn* schon bald danach, spätestens 1845, seit der Neueinrichtung des Saals für die neuzeitlichen Skulpturen, den modernen Bildwerken zugeordnet wurde, verblieb das Mädchen mit den Sandalen noch längere Zeit in der Antikensammlung, bevor es 1892 an die Skulpturensammlung überwiesen wurde. Der antike Teil dieses Bildwerks gehörte zu einer Gruppe von Torsi, die Polignac zu einer Gruppe *Achilleus unter den Töchtern des Lykomedes* ergänzen ließ. Antonio Canova beeindruckte dieses im Antikentempel in Potsdam aufgestellte Ensemble, denn während seines Aufenthalts in Preußen im Herbst 1798 zeichnete er einige dieser Figuren in seinem Skizzenbuch.⁶⁴⁷ Seit dem frühen 19. Jahrhundert bezweifelte man die Identifizierung der Figurengruppe, sodass das im 18. Jahrhundert nach Preußen gelangte Pasticcio in den späten 1820er Jahren von dem »restaurations-lustigen Rauch« (Dillis) und seiner Werkstatt zu Darstellungen von Apoll und den Musen umrestauriert wurde.⁶⁴⁸ Einzig das *Mädchen mit den Sandalen* wurde von diesen gravierenden Maßnahmen verschont, sodass die barocken Ergänzungen glücklicherweise erhalten blieben.⁶⁴⁹

Dass die von Adam ergänzte Figur im 18. Jahrhundert sehr geschätzt wurde, belegt auch ein Abguss, der sich in der Sammlung von Gipsabgüssen und Tonmodellen des Venezianers Filippo Vincenzo Farsetti befand. Schon Goethe begeisterte sich für die Sammlung des Kunstkenners: »Es sind Werke, an denen sich die Welt Jahrtausende freuen und bilden kann (...).«⁶⁵⁰ Im Inventar der Sammlung von 1778 wurde der Abguss als »Venus, die aus dem Bade kommt« (»Venere che esce dal bagno con sandalo in mano«) bezeichnet, wahrscheinlich war dem Sammler unbekannt, dass es sich um die Darstellung einer der

643 Fendt 2012, Bd. 2, S. 6ff., Nr. 2.

644 Hüneke 2013, S. 85ff.

645 Heilmeyer 2005, S. 34.

646 Waagen 1846, S. 258f.

647 Geyer 2016, S. 31ff.

648 Raimund Wünsche, der »Neue Phidias« – Antikenergänzungen für Ludwig, in: Kat. München 2021, S. 65.

649 Heilmeyer 2005, S. 14ff.; Fendt 2012, Bd. 2, S. 95ff., Nr. 20; Kat. Nancy 2021, S. 108, Nr. 44 (Anne-Lise Desmas).

650 Erwähnt 1778 im Museo della Casa Ecc.ma Farsetti in Venezia (Kat. VENEZIA! Kunst aus venezianischen Palästen. Ausst. in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2002, S. 312ff., Sergej Androsow); Johann Wolfgang von Goethe, Italienische Reise (Ausz. Herbert von Einem), München 1981, S. 88.



142 Lambert-Sigisbert Adam d. Ä., Mädchen, die Sandalen anlegend (Torso antik), um 1730, Marmor, Höhe 100 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme vor 1910



143 Franz Caucig, Studie nach einem Abguss von Abb. 142 in der Sammlung Farsetti in Venedig, 1791/97, Graphit und Feder, laviert, 43 × 29,7 cm (Gesamtgröße). Wien, Akademie der Künste

»Töchter des Lykomedes« handelt. Nach diesem Abguss fertigte der in Görz geborene Franz Cauzig um 1791/97 zu Studienzwecken eine Zeichnung (Abb. 143).⁶⁵¹

Eine dritte, ebenfalls von Lambert-Sigisbert Adam d. Ä. in Rom zu einem eigenständigen barocken Kunstwerk ergänzten Marmorfigur, den jugendlichen *Bacchus* darstellend, gelangte von ihrem Aufstellungsort an der Rundung vor der Bibliothek von Schloss Sanssouci in den Nordsaal des Museums; erst 1930 wurde sie an die Skulpturensammlung überwiesen (Abb. 144, Tieck 1846 Nr. 107).⁶⁵² Obwohl Rauch, wie durch Eggers überliefert ist, »die Ergänzung für verfehlt« hielt, wurde dieses Werk nicht umrestauriert. Rauch sah in dem Torso eine »Wiederholung des vollständiger erhaltenen «eingießenden Jünglings», welcher unter Nr. 180 der antiken Skulpturen des Museums eingereiht ist«.⁶⁵³ Heutzutage gilt der aus der Sammlung Polignac stammende Torso als eine Replik des sogenannten Westmacott'schen Epheben aus der Nachfolge des Polyklet.⁶⁵⁴

An der Längswand des *Miscellaneen-Saals*, an der auf »Steinbänken« antike Gefäße Aufstellung fanden, wurde auch ein neuzeitliches Werk dieser Art integriert, und zwar ein aus der Sammlung Bartholdy stammendes »Achteckiges Gefäß von weißem Marmor. Die Flächen

sind mit einem Muster in Mosaik ausgelegt, an der Vorderseite eine lateinische Inschrift. Eine Arbeit aus dem 15ten Jahrhundert« (Abb. 145, Tieck 1834 Nr. 324). Dieses Werk lässt sich auch auf dem Aquarell von Hoffmann in der Mitte der rechten Steinbank, in dem Kompartiment mit der *Hebe*, erkennen. Dieser Aufstellungsort korrespondiert mit den Angaben bei Tieck und ist daher ein Beleg für die Korrektheit der Darstellungen des Aquarells.⁶⁵⁵ Schon bald darauf wurde dieses Stück, das seit 1845 im selben Saal, aber im Kontext der Neuaufstellung

651 Kat. Franz Caucig. Ein Wiener Künstler der Goethe-Zeit in Italien (Ausst. in der Akademie der bildenden Künste Wien und im Winckelmann-Museum Stendal), Ruhpolding 2004, S. 84f., Nr. 61 (Ulrike Müller-Kaspar).

652 Hüneke 2009, S. 230f., Nr. 116 (Astrid Dostert). 1843 fand am alten Aufstellungsort an der Fassade von Schloss Sanssouci eine Kopie von dem Bildhauer Berges Aufstellung (Eggers 1891, Bd. 2, S. 89). Heute befindet sich dort eine 2009 datierte Kopie von F. Schauseil.

653 Eggers 1873–87, Bd. 3, S. 310; vgl. Heilmeyer 2005, S. 20, Abb. 21; Fendt 2012, Bd. 1, S. 201, Bd. 2, S. 43ff., Nr. 9.

654 Hüneke 2009; Kat. Nancy 2021, S. 90f., Abb. 47 (Anne-Lise Desmas).

655 Die Rekonstruktion von Heilmeyer, dem das Aquarell nicht bekannt war, sieht einen entsprechenden Aufstellungsort vor (Heilmeyer 2005, S. 35).



144 Lambert-Sigisbert Adam d. Ä., Bacchus (Torso antik), um 1730, Marmor, Höhe 157 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

mit den neuzeitlichen Skulpturen präsentiert war, als »Aschengefäß mit Mosaik-Verzierung und der Inschrift: *Turba ampla major*« in das 11. Jahrhundert datiert, wie dem *Verzeichniss* zu entnehmen ist. Bode/Tschudi bezeichneten es schließlich als »süditalische Arbeit« des 14. Jahrhunderts und hielten das Porphyrstück und Mosaikornament im Giebel über der Inschrift für erwähnenswert. Ebenfalls erwähnt wurde von ihnen der »als umgekehrter Blütenkelch« gebildete »viereckige Deckel«.⁶⁵⁶ Heutzutage gilt das Gefäß mit dem Mosaik aus Stein und Glasfluss als Werk der römischen Cosmaten des 14. Jahrhunderts.⁶⁵⁷

Von der Kunstkammer in das Königliche Museum

Für die Präsentation der aus der Sammlung Bartholdy stammenden plastischen Werke aus neuerer Zeit und dessen umfangreiche Sammlung von Majoliken war der am westlichen Hofe nördlich gelegenen Saal von Schinkels Museum vorgesehen, der mit einem Saal entsprechender Größe am östlichen Hofe eine Einheit bildete. Hier sollten auch die Glasmalereien aus der Sammlung Derschau untergebracht werden. Aus einem Brief von Waagen an Wilhelm von Humboldt vom 29. Mai 1830 geht hervor, dass er statt der kunstgewerblichen Objekte als Ergänzung zu den italienischen Skulpturen die Einbeziehung der »mittelalterlichen deutschen Skulpturen« aus der Kunstkammer bevorzugt hätte.⁶⁵⁸ Dieses Ansinnen, das aus heutiger Sicht gut nachvollziehbar ist, hatte vor allem deshalb keinen Erfolg, weil sich bereits damals der 1835 realisierte Ankauf der Sammlungen des preußischen Generalpostmeisters und Staatsministers Karl Ferdinand Friedrich von Nagler abzeichnete. Sie enthielt neben Zeichnungen und Kupferstichen vor allem kunstgewerbliche Arbeiten, darunter zahlreiche Majoliken und Glasmalereien. Waagens gegenüber Humboldt geäußerter Vorschlag, auch letztere in der Kunstkammer unterzubringen, fand keine positive Resonanz. Sie sollten ebenso in den *Neben-Sälen der Sculpturen-Gallerie* gezeigt werden. Nicht auszuschließen ist, dass auch persönliche Gründe bei der Entscheidung, diese Werke im Museum statt in der Kunstkammer auszustellen, eine Rolle gespielt haben, denn Nagler war der Schwager des Ministers Altenstein.

Aus dem Brief Waagens an Humboldt geht aber auch hervor, dass die Kommission bereits eine Auswahl mittelalterlicher Elfenbeine getroffen hatte, die aus der Kunstkammer ins Königliche Museum überführt werden sollten.⁶⁵⁹ Offenbar war der designierte Direktor der Skulpturensammlung in dieser Angelegenheit anfangs zögerlich. Waagen berichtete Humboldt im März 1831 von dessen Umdenken:

»Ew. Exzellenz beehe ich mich ganz gehorsamst anzugeben, daß der Herr Professor Tieck geäußert hat, wie er wünsche, die seither auf der Kunstkammer aufbewahrten mittelalterlichen Sculpturwerke dort auszuwählen und nach dem Museum zu bringen. Mir scheint es auch damit die höchste Zeit und ich habe mich immer gewundert, daß Tieck nicht auf meine wiederholten Erinnerungen gerichtet hat, diese Gegenstände eher wegzunehmen, als sie in der neuen Anordnung, welche die gegenwärtigen Vorsteher der Kunstkammer machen, ihre Rolle gefunden haben. Der Herr Oberbaudirektor Schinkel, mit dem ich über diese Angelegenheit gesprochen, welcher mit mir der Meinung, daß wir nichts thuen könnten, bevor Ew. Exzellenz nicht dem Direktor der Kunstkammer, Herrn von Ledebur, eine offizielle Eröffnung gemacht hätten. Vielleicht hätten Ew. Excellenz die Gnade in derselben zu bemerken, daß ich dem Herrn Ledebur einige Tage vorher den Besuch der Commission anzeigen würde.«⁶⁶⁰

⁶⁵⁶ Bode/Tschudi 1888, S. 13, Nr. 31.

⁶⁵⁷ Edith Fründt/Michael Knuth, Deutsche und italienische Bildwerke des Mittelalters. Die Kunstwerke des Gröniger Saales, Berlin 1985, S. 47f.

⁶⁵⁸ Der in Schloss Tegel aufbewahrte Brief (Archiv AST 735) war dem Verfasser nicht zugänglich (zit. nach Vogtherr 1997, S. 246, Anm. 1953 und 1957).

⁶⁵⁹ Ebd., S. 245, Anm. 1946.

⁶⁶⁰ GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, II D Nr. 6 Bd. III, fol. 17 (19. März 1831).



145 Rom, 14. Jh., Aschenurne, Marmor, Porphy, Mosaik: Stein und Glasfluß, Höhe 52 cm.
Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

Es ist anzunehmen, dass Humboldt nicht nur ein offenes Ohr für Waagens Anliegen hatte, sondern auch derselben Meinung war. Wenige Monate später wandte sich dann Generalintendant Carl von Brühl in dieser Angelegenheit an den Direktor der Kunstkammer. In seinem Schreiben heißt es:

»Da sich in der Königl. Kunstkammer noch mehrere Sculptur-Arbeiten in Marmor und Alabaster befinden, theils aus dem Mittel-Alter, theils aus späterer Zeit, und diese ihren eigentlichen Platz dort nicht haben, so sollten dieselben, insofern sie von einigem Werthe sind, mit den übrigen Sculpturen des Mittelalters im Königl. Museum vereinigt ausgestellt werden.«⁶⁶¹

Eine definitive Liste sollte der Direktor der Kunstkammer später erhalten, und die Werke sollten dann aus dem »Inventarium« gelöscht werden. Schon am nächsten Tag erfolgte die Antwort von Ledebur, der beanstandete, »daß nur diejenigen Skulpturen die für *einigermaßen werthvoll* erkannt werden, der Kunstkammer entzogen und in dem Museum aufgestellt werden sollen, während die *völlig werthlosen* der Kunstkammer verbleiben.« Als Direktor der Sammlung sah er es als seine »Pflicht, diesen Nachtheil (...) so viel mir möglich abzuwenden [zu] suchen«, denn für die Kunstkammer könne dies »nur in jeder Hinsicht zum Nachteil« sein, zumal hier nicht »auf Werth und Unwerth« Rücksicht genommen wird.⁶⁶²

In seinem Antwortschreiben vom 13. Juni 1831 machte Brühl unmissverständlich deutlich, daß: »ganz abgesehen von dem Kunstwerth der einzelnen Gegenstände, auf welchen hier in keinem Fall Rücksicht zu nehmen ist, – alle größeren Skulpturen von Marmor und Alabaster (wenn sie antik sind oder dem Mittelalter angehören) abzugeben [seien, während] die ganz modernen und in kleinem Maßstabe angefertigten, so wie sämtliche Elfenbein-Arbeiten, aber der Kunstkammer vorläufig verbleiben sollen.«⁶⁶³

Die endgültige Auswahl der für die im Königlichen Museum vorgesehenen Skulpturen aus Marmor und Alabaster wollte Brühl zusammen mit Schinkel sowie Rauch und Tieck vornehmen. Aus seinem Schreiben vom 17. Juni 1831 an Schinkel lässt sich entnehmen, dass die von der Kommission vorgesehenen Elfenbeinarbeiten nicht mehr zur Diskussion standen, denn in seinem Brief heißt es:

»Da es schon früher durch Herrn Staats Minister von Humboldt und die Einrichtungs-Commission beschlossen worden, einige Sculptur-Gegenstände von der Königl. Kunst-Kammer in das Museum zu versetzen, worunter allerdings auch mehrere elfenbeinerne Bildwerke begriffen waren; so habe ich gegenwärtig die Veranstaltung getroffen, sämmtliche Sculpturen in Marmor und Alabaster ohne Ausnahme von der Kunst-Kammer wegzunehmen, und einstweilen in das Museum in den kleinen Saal bringen zulassen, in welchen die Majolika und die Arbeiten von gebrannten Thon von Luca della Robbia aufgestellt werden sollten.«⁶⁶⁴

Weniger aufgrund ihres ästhetischen Wertes, sondern wegen ihrer Zugehörigkeit zur »Kunst-Geschichte« sollten die plastischen Werke aus der Kunstkammer im Museum ihren Platz finden: »Wenn sich darunter auch wenige oder gar keine Antiken befinden, so sind doch Bildwerke des Mittel-Alters und der späteren Zeit darunter, welche vielleicht einen von den Antiken abgesonderten Platz im Museo verdienen dürften, da sie der Kunst-Geschichte angehören; etwa in ebendemselben Verhältniß, wie in der Bilder-Gallerie, einige Gemälde von Mengs, Lairesse, Watteau, Angelika Kaufmann, aufgenommen worden.«⁶⁶⁵

661 SMB-ZA I/KKM 35, fol. 2 (9. Juni 1831, Entwurf).

662 Ebd., fol. 3 (10. Juni 1831). Hervorgehoben im Original.

663 Ebd., fol. 4, 5 (13. Juni 1831, Entwurf).

664 Ebd., fol. 8 (17. Juni 1831, Entwurf).

665 Ebd.; vgl. auch Vogtherr 1997, S. 245, 278.



146 Monogrammist PE (vielleicht Peter Ehemann), »Kleopatra«, Alabaster auf Schiefer, 1532, 20,7×14,3 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

Schon am 18. Juni 1831 sandte Ledebur die erwünschte Liste an Brühl, zusammen mit einem Begleitschreiben: »Einliegend beehe ich mich Ew. Hochgeboren das Verzeichniß der zur Kunstkammer gehörigen Sculpturen in Marmor und Alabaster ganz ergebenst zu übersenden mit der gehorsamsten Bitte über die in demselben als verabfolgt bemerkten Gegenstände eine Interims Nutzung genehmigst mir zu kommen zu lassen.«⁶⁶⁶

Einen Tag später erhielt Ledebur das »Verzeichnis der Werke aus Marmor und Alabaster, die aus der Kunstkammer in das Königliche Museum übergehen sollen« retour, das Brühl etwas reduziert hatte, mit dem Hinweis, diese Werke »aus dem Inventarium zu streichen«. Die »beiden Büsten des großen Kurfürsten und Friedrich des Großen« sollten aber vorläufig »auf der Kunstkammer« verbleiben. Die definitive Liste enthielt folgende Werke:

- »1. Cleopatra
- 2. Bogenschnitzer oder Cupido
- 3. Copie desselben Gegenstands
- 4. Knabe von Schlüter
- 5. ein liegender Knabe mit dem Finger auf dem Mund
- 6. ein dergl. mit einer Urne

- 7. eine weibliche, liegende Figur
- 8. Auferstehung Christi. Hautrelief
- 9. Lot mit seinen Töchtern
- 10. Prometheus
- 11. Mercur in Begriff mit Argus etc.
- 12. Mercur mit dem Argus. Kopf
- 13. ein auf einem Kreuz schlafender Knabe
- 14. Genius mit einer Urne
- 15. Bachus-Kopf
- 16. weiblicher Kopf
- 17. heiliger Hieronymus
- 18. ein Hautrelief Vision d'Ezechiel
- 19. Proserpinens-Raub
- 20. Basrelief von Sansovino
- 21. heilige Familie von Donatello.«⁶⁶⁷

Auf das Engagement von Ledebur ist zurückzuführen, dass ein von ihm sehr geschätztes Werk doch nicht an das Königliche Museum abgegeben wurde: das Alabasterrelief des Monogrammisten P. E. mit der Darstellung der »Kleopatra«, das seit 1689 in der Kunstkammer nachweisbar ist (Abb. 146). In seinem Schreiben vom 21. Juni 1831 an Brühl verwies er auf »den kleinen Maßstab, in welchem dieses Kunstwerk angefertigt ist« und – wohl nicht ohne Hintergedanken – auf das Monogramm, das seiner Meinung nach »doch wohl richtiger P. F. zu lesen sei«. Das Relief sollte daher als eine Arbeit von Peter Flötner gelten, von dem die Kunstkammer bereits einige Werke in anderen Materialien besaß.⁶⁶⁸ Wahrscheinlich hatten sich die Schreiben überkreuzt, denn dieses Werk war nicht in der Liste von Brühl aufgeführt. Heutzutage befindet es sich in der Skulpturensammlung und wird auch als Darstellung der Eurydice angesehen.

Cleopatra, der Amor von Duquesnoy und andere Skulpturen aus der Kunstkammer

Von den ursprünglich 25 Werken aus Marmor und Alabaster, die aus der Kunstkammer zur Verfügung standen, blieben nach der Sichtung durch Schinkel, Rauch, Tieck und Brühl gerade einmal zehn übrig, die schließlich tatsächlich im Museum präsentiert wurden. Die künstlerische Bedeutung und der Bezug zur Antike waren bei der Auswahl die entscheidenden Kriterien. Bei den Objekten aus der Kunstkammer handelte sich zum Teil um niederländische Arbeiten, die während der Regentschaft des Großen Kurfürsten nach Berlin gelangt waren, wie die im Inventar von 1694 aufgeführte »Cleopatra mit einer Schlange an der Brust und umb beide Hände« (Abb. 147).⁶⁶⁹ Das barocke Pathos entsprach offenbar nicht den Vorstellungen der Kommission, denn diese Figur wurde nicht für das Museum ausgewählt. Unbekannt war damals wohl, dass es sich bei der Darstellung um die Metamorphose einer ge-

666 SMB-ZA I/KKM 35, fol. 9, 11.

667 Ebd., fol. 10, 11v (19. Juni 1831).

668 Ebd., fol. 12 (21. Juni 1841); Kat. Berlin 1981, S. 92, Nr. 23.

669 GStA PK, I. HA Rep. 36, Nr. 2710, fol. 177, Nr. 4; Kat. Potsdam 1988, S. 67f., Nr. III.44 (Saskia Hüneke).



147 Niederlande, 17. Jh., Cleopatra, Marmor, Höhe 88 cm. Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Schloss Caputh



148 Adriaen de Fries, Faun und Nymphe, um 1590, Bronze, Höhe 48,2 cm (Faun), 34,6 cm (Nymphe). Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Grünes Gewölbe



149 Berlin, um 1700, Knabe, einen Totenkopf haltend, Marmor, Höhe 79 cm. Eigentum des Hauses Hohenzollern, SKH Georg Friedrich Prinz von Preußen, Burg Hohenzollern

gen Ende des 16. Jahrhunderts entstandenen Kleinbronze von Adriaen de Fries handelt, und zwar einer Nymphe, die zusammen mit der Gestalt eines Fauns eine Gruppe bildet.

Komplett erhalten ist dieses Ensemble, das zu den künstlerisch reizvollsten Schöpfungen dieser Gattung zählt, im Grünen Gewölbe in Dresden (Abb. 148).⁶⁷⁰ Die weibliche Figur lässt sich von einer (auch von Rubens zitierten) antiken Skulptur ableiten, der *Venus Anadyomene* des Doidalsas beziehungsweise deren Adaption durch Giambologna, in dessen Florentiner Werkstatt Adriaen de Fries tätig gewesen war. Schon bald nach ihrer Entstehung wurde die Bronze des Grünen Gewölbe, von deren in der rechten Hand gehaltenem Spiegel nur der Griff erhalten ist, auch als Venus bezeichnet, was die Indifferenz ihrer inhaltlichen Bestimmung unterstreicht. Auch wenn die *Cleopatra* für die Präsentation in Schinkels Museum nicht gewünscht war, handelt es sich bei ihr aus heutiger Sicht nicht nur um ein interessantes Objekt der Berliner Sammlungsgeschichte, sondern sie dokumentiert zugleich die ungewöhnliche Wirkungsgeschichte einer Kleinplastik des bedeutendsten niederländischen Bildhauers seiner Zeit. 1935 konnten für die Skulpturensammlung dessen lebensgroße Bronzegruppen *Raub der Sabinerin* sowie *Venus und Adonis* erworben werden.⁶⁷¹ Heutzutage befindet sich die *Cleopatra* in Schloss Caputh innerhalb eines der Epoche des Großen Kurfürsten gewidmeten Ensembles, gut platziert wäre sie jedoch auf der Museumsinsel in Nähe der Bronzegruppen von Adriaen de Fries.

Die vermutlich auf einer Tradition basierende Etikettierung mit dem Namen eines berühmten Bildhauers war ebenfalls kein Garant für die Präsentation im Museum. Dies belegt »ein Knabe einen Todtenkopf

haltend von Schlüter«, der auch kein positives Echo bei der Kommission fand (Abb. 149).⁶⁷² Ungewöhnlicherweise wird der Totenkopf, den der Knabe hält, von einem Lorbeerkrantz geschmückt. Seit 1972 war die Figur als Leihgabe des Hauses Hohenzollern im Schloss Charlottenburg als »Allegorie auf die Vergänglichkeit des irdischen Ruhms« ausgestellt.⁶⁷³ Nicht für die Aufstellung in Frage kamen auch die beiden etwas derben niederländischen Alabasterreliefs *Mercur im Begriff den Argus zu tödten* und *Mercur und das Haupt des Argus*, die sich auf grafische Vorlagen von Peter Paul Rubens beziehungsweise Jacob Jordaens zurückführen lassen. Diese Werke gelangten erst nach der Auflösung der Kunstkammer in die Skulpturensammlung.⁶⁷⁴

Das prominenteste Werk, das aus der Kunstkammer in das neue Museum gelangte, war der 1629 in Rom entstandene *Bogenschnitzende Amor* von François Duquesnoy, dem flämischen Bildhauer, der gerade für seine Kindergestalten berühmt war (Abb. 5, 151, 368, Tieck 1846 Nr.

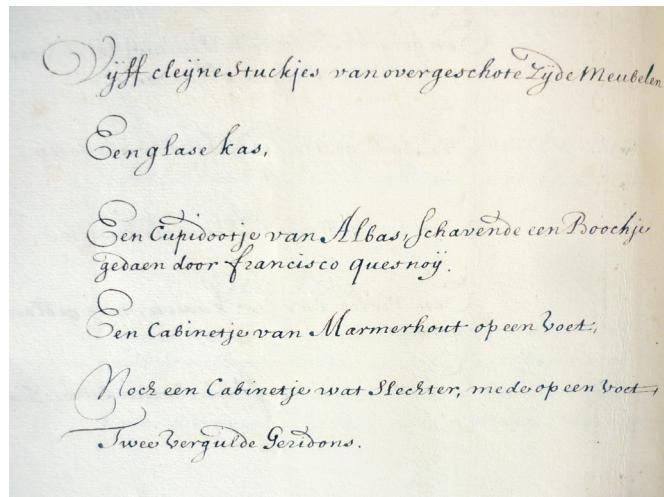
670 Kat. Berlin 1995, S. 440f., Nr. 152 (Martin Raumschüssel); sehr lesenswert: Jonathan Marsden, Desert Island Disc. Tanzender Faun und Nymphe – eine Bronze für die einsame Insel, in: Dresdener Kunstblätter 4, 2004, S. 20ff.

671 Volker Krahn, Die Erwerbung der *Venus-Adonis-Gruppe* und des *Raubes der Proserpina* für das Deutsche Museum in Berlin, in: Neue Beiträge zu Adriaen de Vries (Hg. Schaumburger Landschaft), Bielefeld 2008, S. 123ff.

672 SMB PK ZA I/KKM 35, fol. 11.

673 Schloss Charlottenburg (Hg. Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten), Berlin 1974, S. 45 (rotes Tressenzimmer: »Schlüter-Schule, Berlin, um 1705«). 2016 wurde sie an den Eigentümer zurückgegeben (freundliche Auskunft von Silke Kiesant).

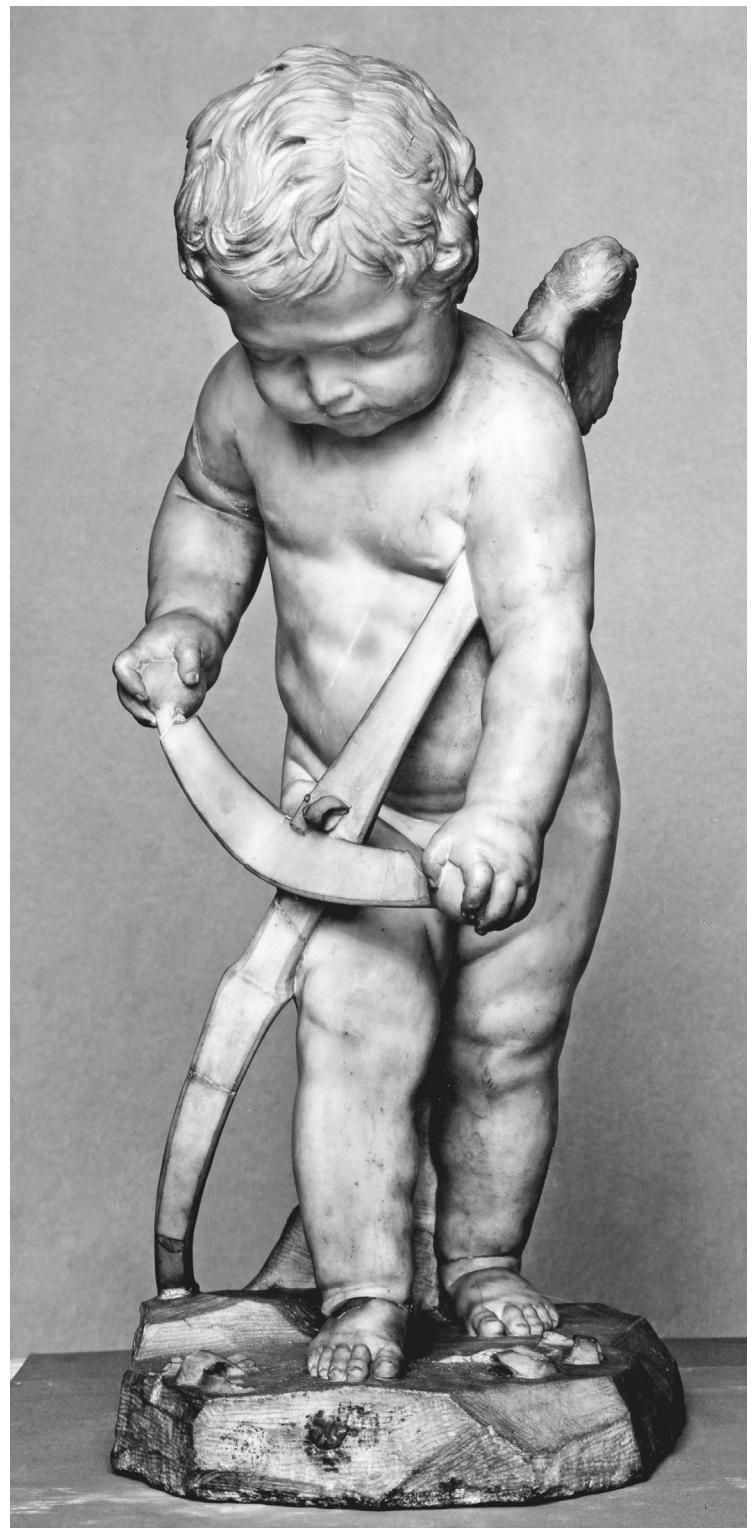
674 Inv. Nr. 531, 532.



150 Inventar des Nachlasses von Amalie von Solms, 1675. Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz



152 Johann Michael Döbel, Bogenschnitzender Amor, um 1700, Marmor, Höhe 76,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme vor 1910



151 François Duquesnoy, Bogenschnitzender Amor, vor 1629, Marmor, Höhe 75 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme um 1900

712). Über seine Entstehung informiert der mit dem Künstler befreundete Maler und Künstlerbiograph Joachim von Sandrart. In der Lebensbeschreibung des Bildhauers berichtet er, dass Duquesnoy, der zuvor vor allem in Ton und Wachs gearbeitet hatte, mit dieser Figur seine Meisterschaft in der Bearbeitung des Marmors unter Beweis stellen

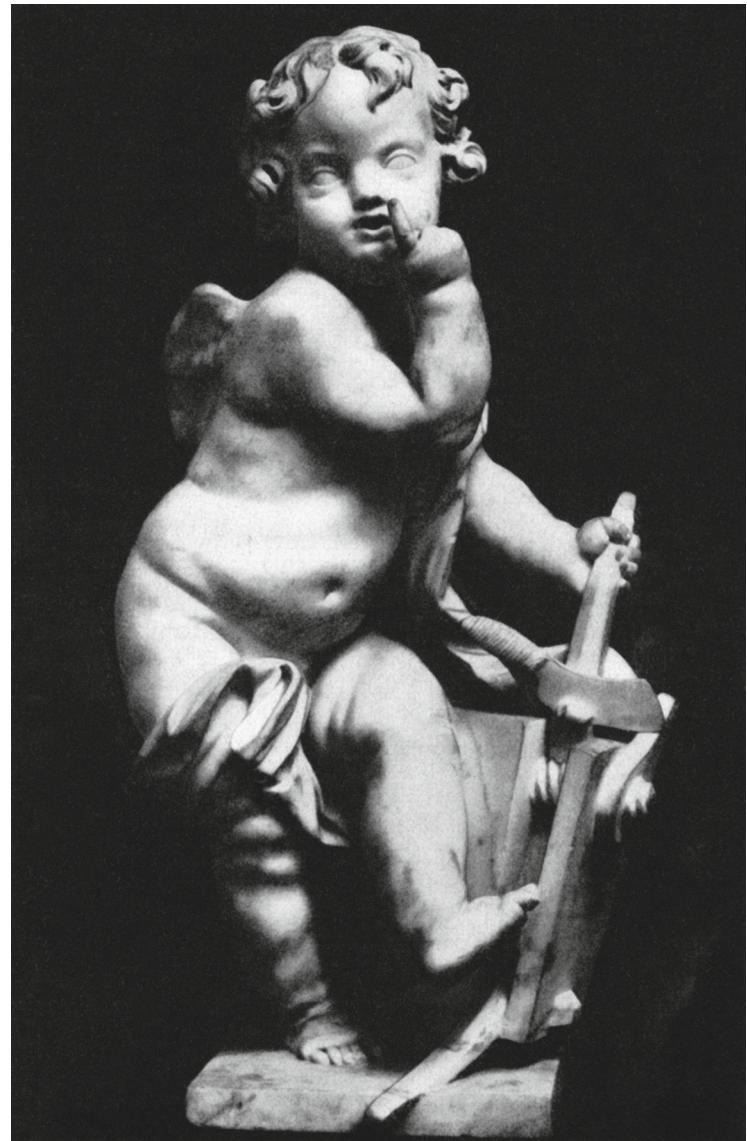
wollte. Der Amor fand zwar viel Beachtung, dennoch fand die Figur lange keinen Käufer. Sandrart konnte sie schließlich an den Amsterdamer Kaufmann Lucas van Uffels vermitteln.⁶⁷⁵ Nach dessen Tod wurde der Amor vom Rat der Stadt Amsterdam angekauft und Prinzessin Amalie von Solms geschenkt, welche die Figur in ihrem Zier- und Lust-

garten in Den Haag aufstellen ließ. Aus ihrem Besitz gelangte sie 1675 nach Brandenburg und wurde wie folgt beschrieben: »Een Cupidoorje van Albas, schavende een Boochje gedaen door francisco quesnoij« (Abb. 150).⁶⁷⁶ Aus dem Inventar der Kurfürstlich-Brandenburgischen Kunstkammer von 1694 geht hervor, dass die Figur wohl auf dem Transport nach Berlin beschädigt und restauriert wurde: »Der Cupido, dessen Bogen und Schneidemesser in 6 Stücke zerbrochen, und zusammengeleimt.«⁶⁷⁷

Der *Amor* wurde damals in Berlin, aber auch in den Niederlanden hoch geschätzt. Kopien aus Marmor und Blei fanden bereits um die Mitte des 17. Jahrhunderts im Lustgarten Aufstellung (s. S. 16 ff.). Der in Berlin tätige Bildhauer Michael Döbel fertigte um 1700 eine Kopie aus Marmor, die dann ebenfalls in die Kunstkammer gelangte und zu den Werken gehörte, die für die Aufstellung im Museum ausgewählt wurden (Abb. 152, Tieck 1846 Nr. 713).⁶⁷⁸ Original und Kopie wurden tatsächlich als Paar präsentiert, zuerst auf einem »Consol-Tisch«, wie dies der Katalog von Tieck dokumentiert, und seit 1845 auf einem Kamin (Abb. 302). In Berlin entstand auch eine originelle hochbarocke Paraphrase des *Amor* als Gegenstück zum *Herkules als Schlangenwürger* von Balthasar Permoser, die in der Porzellankammer des Schlosses Charlottenburg Aufstellung fand (Abb. 153). Von der im Zweiten Weltkrieg zerstörten Figur ist lediglich der rechte Arm fragmentarisch erhalten. Den kokett erhobenen Zeigefinger dieser Figur möchte man nicht allein als Schweigegebärde deuten, sondern auch als Hinweis auf eine ›Korrektur‹ gegenüber dem berühmten Vorbild von Duquesnoy, denn der Bogen ist hier fachgerecht zur Bearbeitung in einem Schraubstock eingeklemmt.⁶⁷⁹

Nach dem Zweiten Weltkrieg erlitt Duquesnoys Original starke Beschädigungen. Die noch heute sichtbaren Spuren der Zerstörung lassen annehmen, dass die Figur im Mai 1945 während ihrer Auslagerung im Bunker Friedrichshain nicht nur durch Brandeinwirkung, sondern auch mutwillig durch Schüsse beschädigt wurde, herabstürzte und zerbrach. Wohl im Rahmen dieses vandalistischen Akts war das Gesicht der Kinderfigur geschminkt worden. Diesen Zustand dokumentiert ein Foto, das vor der Restaurierung in St. Petersburg in den 1950er Jahren angefertigt wurde.⁶⁸⁰ Eine grundlegende Restaurierung der Marmorfigur erfolgte 1999 in Berlin. Die Wundmale der Zerstörung wurden sichtbar gelassen, auf eine Ergänzung wurde trotz des vorhandenen alten Gipsabgusses bewusst verzichtet (Abb. 368). Lediglich eine Fehlstelle am Baumstamm wurde dezent rekonstruiert. Der *Amor* soll in diesem Zustand Dokument und Mahnmal für die Schrecken des Krieges sein.

Aus der Kunstkammer ins Museum gelangte auch eine »weibliche, liegende Figur« ins Museum, die Tieck als »Venus. Schlafend, nackte Figur, von einem Florentiner Meister; den Arbeiten des Francavilla ähnlich« bezeichnete (Abb. 154, Tieck 1846 Nr. 730).⁶⁸¹ Möglicherweise befand sich dieses Werk im 18. Jahrhundert in Schloss Charlottenburg, wo es folgendermaßen beschrieben wird: »Eine mit dem Kopf auf einem Kissen liegende und schlafende Venus. Eine, fein gezeichnete, und sehr sauber gearbeitete, nackende Figur. Ihre Proportion ist 2 Fuß. Eine nach antiker Art verfertigte Arbeit vom zweyten Range, von Carrassischem Marmor; vermutlich von Balthasar Peruzzi aus Siena.«⁶⁸² Auf einem um 1868 entstandenen Foto ist sie rechts auf dem Wandtisch zu erkennen (Abb. 302). In den *Verzeichnissen* ist die Figur zwar aufgeführt, doch nicht in den Katalogen. Zu Anfang des 20. Jahrhunderts wurde dieses Werk aus der Sammlung ausgeschieden.



153 Berlin, um 1700, Bogenschnitzender Amor, Marmor, Höhe 80 cm. Ehemals Berlin, Schloss Charlottenburg, 1945 zerstört

675 Giovan Pietro Bellori, Das Leben des François Duquesnoy. Das Leben des Alessandro Algardi (Hg., kommentiert und mit Essays versehen von Regina Deckers und Frank Martin), Göttingen 2019, S. 18ff. (dort auch das Zitat aus Sandrart 1675).

676 GStA PK, I. HA Rep. 64 R. I Nr. 42 Nr. 4, ohne Folierung (Nachlass der Amalie von Solms).

677 GStA PK, I. HA Rep. 36 Nr. 2710, fol. 177, Nr. 6; auf den historischen Fotos sind die Bruchstellen noch deutlich erkennbar, sie wurden später mehr oder weniger kaschiert.

678 Zur Kopie von Döbel s. Kat. Potsdam 1988, S. 124, Nr. IV.42 (Saskia Hüneke); Kat. Krefeld 1999, S. 148ff., Nr. 6/21 (Christian Theuerkauff).

679 Auch diese Figur galt als Werk von Permoser: »Permoser. Cupido, welcher an seinem Bogen arbeitet. (...) Moderne Arbeit von erstem Range« (Oesterreich 1775, S. 111, Nr. 692); Inv. Nr. GK III 2286.

680 Kat. Berlin 2015, S. 98, Abb. 101.

681 Tieck 1835, S. 10: P (»Dies Werk war zur Zeit des Churfürsten Friedrich III. nachmaligen Königs Friedrich I. schon auf der Kunstkammer vorhanden.«). Dementsprechend ist die Figur auch im *Verzeichniß* aufgeführt (Nr. 730).

682 Oesterreich 1775, S. 113, Nr. 702.



154 Niederlande, 1. Hälfte 17. Jh., Schlafende Frau, Marmor, 22 × 51 cm. Ehemals Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Verbleib unbekannt, Aufnahme um 1910

Während Waagen diese »Florentiner« Venus nicht in seinem Artikel von 1846 erwähnte, bezeichnete er die übrigen aus der Kunstkammer ins Museum gelangten Bildwerke aus Stein als »recht hübsche und sehr fleißig ausgeführte Arbeiten«, wie »sie in Deutschland in der Nachahmung des italienischen Geschmacks von der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Aufnahme gekommen waren«.⁶⁸³ An erster Stelle nannte er das Relief des »heiligen Hieronymus in der Einsamkeit«, bei dem es sich um eine Kopie nach einem verschollenen Original aus Wachs handelt, das der Florentiner Bildhauer Baccio Bandinelli um 1510 geschaffen hatte, was Waagen damals allerdings noch unbekannt war (Abb. 155, Tieck 1846 Nr. 611).⁶⁸⁴ Mit seiner Klassifizierung als Reproduktion eines italienischen Werks lag er aber richtig. Obwohl es sich lediglich um eine Nachahmung handelt, ist das Relief ein rares Dokument der Wertschätzung beziehungsweise Rezeption von Bandinellis Werken im 16. Jahrhundert. Seltsamerweise fand auch dieses Objekt keine Aufnahme in die Kataloge der Skulpturensammlung.

Auch das aus der Kunstkammer stammende Relief mit *Loth und seinen Töchtern* (Abb. 156, Tieck 1846 Nr. 739) reproduziert wohl ein italienisches Vorbild. Tieck bezeichnete es als ein in Deutschland gearbeitetes Werk »von einem Nachahmer des Michael Angelo«.⁶⁸⁵ Das Modell war im 16. und 17. Jahrhundert offenbar beliebt, denn es sind mehrere Wiederholungen bekannt, auch aus farbigem Wachs.⁶⁸⁶ Der liegende Knabe »mit dem Finger im Mund« (Abb. 157, Tieck 1846 Nr. 723) ist, wie Tieck bemerkte, bereits 1694 »auf der Königlichen Kunstkammer« nachweisbar, wo er als »Deum Silentij« (Gott des Schweigens) bezeichnet wurde.⁶⁸⁷ Entstanden sein dürfte dieses Werk aus Alabaster

in den Niederlanden zu Anfang des 17. Jahrhunderts.⁶⁸⁸ Vom Einfluss Duquesnoys auf die niederländische Skulptur des 17. Jahrhunderts zeugt auch »ein halbliegender auf eine Urne gestützter Knabe« aus Marmor, der zusammen mit einer wohl ebenfalls auf eine Bilderfindung Duquesnoy zurückgehenden Figur, die nicht erhalten ist, zu den Erwerbungen aus der Zeit des Großen Kurfürsten zählt. Im Inventar von 1694 werden die beiden Putti folgendermaßen beschrieben: »zwey nackende Kinder, das eine auf der Seite und dem rechten Arme liegend, hält mit beyden Händen einen Wasserkrug; das andere liegt auf dem Rücken,

⁶⁸³ Waagen 1846, S. 258.

⁶⁸⁴ Tieck 1835, S. 20: R (»Auch dies Werk fand sich in der Königlichen Kunstkammer ohne Anzeige seines Ursprungs vor.«); Volker Krahn, Bandinelli's images of St Jerome, in: Apollo, Juni 2002, S. 30ff.; Nicole Hegener, DIVI IACOBI EQVES. Selbstdarstellung im Werk des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli, München/Berlin 2008, S. 40.

⁶⁸⁵ Tieck 1835, S. 11: S.

⁶⁸⁶ Aleksandra Lipinska, Moving Sculptures: Southern Netherlandish Alabasters from the 16th to 17th centuries in Central and Northern Europe, Leiden 2015, S. 259f., Abb. 184; Aukt. Kat. Sotheby's London, 3. Dez. 2019, Nr. 59 (als Augsburg, Mitte 17. Jh., Daniel Neuberger zugeschrieben); Kat. Berlin 1981, S. 91f., Nr. 22, als »Deutsch oder Niederländisch? Frühes 17. Jahrhundert« (Christian Theuerkauff).

⁶⁸⁷ »Ein nackend Kindt, aus einem weißen Marmor steinern Küssen liegend, und einen Finger nach dem Mund haltend, repräsentirt Deum Silentij« (GSTA PK, I. HA, Rep. 36, Nr. 2710, fol. 178, Nr. 9); Tieck 1835, S. 11: W; Kat. Berlin 1981, S. 93f., Nr. 24, als »Niederlande. Erste Hälfte des 17. Jahrhunderts« (Christian Theuerkauff).

⁶⁸⁸ Kat. Berlin 1981, S. 91f., Nr. 22; 93f., Nr. 24 (Christian Theuerkauff); Kat. Berlin 2014, S. 57f., Nr. III.10 (Saskia Hüneke).



155 Nach Baccio Bandinelli, Hl. Hieronymus, 2. Hälfte 16. Jh., Marmor, 50,5 × 44,5 cm.
Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung



156 Niederlande, um 1600, Loth und seine Töchter, Marmor, 43 × 32 cm.
Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung



157 Niederlande, 1. Hälfte 17. Jh., Gott des Schweigens, Alabaster, Höhe 30 cm, Länge 64 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung



158 Niederlande, 1. Hälfte 17. Jh., Putto mit Urne, Marmor, 24×26 cm.
Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung



159 Niederlande, 1. Hälfte 17. Jh., Prometheus, 33×51 cm. Staatliche Museen zu Berlin,
Skulpturensammlung, Aufnahme vor 1910

mit der linken Hand unter dem Haupt» (Abb. 158, Tieck 1846 Nr. 720).⁶⁸⁹ Das aus der Kunstkammer ins Museum gelangte Relief »des an den Felsen geschmiedeten Prometheus, welchem der Adler die Leber ausreist«, ist seit 1945 nur noch fragmentarisch erhalten (Abb. 159, Tieck 1846 Nr. 683).⁶⁹⁰ Zu den für das Museum vorgesehenen Werken aus Marmor zählten ebenfalls das von Bartholdy erworbene römische Tabernakel aus S. Maria del Popolo (Abb. 98) und die Darstellung der Muttergottes mit dem Kinde und dem Johannesknaben, die Graf von Ingenheim 1825 in Rom von dem Fälscher Moisè erworben hatte (s. S. 87ff.).

Aus einem Protokoll vom 1. Juni 1831 geht hervor, dass weitere Kunstwerke von der »Commission zur Einrichtung des Königlichen Museums an die Intendantur der Königlichen Museen förmlich übergeben wurden«, für deren Aufstellung »ein kleiner gegen Mittag liegender Saal« vorgesehen war: ein »Altar und zwei andere Werke des Luca della Robbia in gebranntem Thon mit Glasur«.⁶⁹¹ Bei dem Altar handelte es sich um den aus dem Nachlass von Bartholdy stammenden Auferstehungsaltar (Abb. 105), der lange als ein Original von Luca della Robbia galt. Waagen bezeichnete ihn als »ungleich geistreicher als die in der Akademie zu Florenz befindliche Behandlung desselben Gegenstandes von Luca della Robbia, wovon Cicognara eine Abbildung gegeben hat«.⁶⁹² Später erkannte man in dem Altar ein Produkt der Werkstatt des Andrea della Robbia.⁶⁹³ Seit 1904 gehört er zur Ausstattung der Basilika des Kaiser-Friedrich- beziehungsweise Bode-Museums. Durch Tieck ist überliefert, dass es sich dabei um ein Geschenk der Erben Bartholdy handelte.⁶⁹⁴

Ebenfalls aus dem Besitz von Bartholdy stammt die Tieck übergebene Lünette mit der Verkündigung. Im *Verzeichniss* wurde sie als »aelteres Werk der della Robbia« bezeichnet, während Waagen sie folgendermaßen beschrieb: »Die Verkündigung Mariä in einem Halbrund, weiße Figuren auf blauem Grunde, edle Gestalten von sehr sprechenden und schönen Motiven, möchte ebenfalls dem Luca della Robbia selbst beizumessen seyn« (Abb. 160, Tieck 1846 Nr. 620).⁶⁹⁵ Bode/Tschudi bezeichneten das Werk als eine »tüchtige Arbeit aus der

Werkstatt des Andrea [della Robbia]« und erwähnten den damals noch vorhandenen Rahmen »mit den Cherubim«, eine »moderne Kopie« des Rahmens der *Maria mit dem Kinde* (Abb. 73).⁶⁹⁶

Die Lünette ist eine in Anlehnung an ein Werk von Andrea della Robbia im Ospedale degli Innocenti in Florenz entstandene Nachahmung. Das Berliner Relief unterscheidet sich davon nicht allein durch eine Reduzierung der Details, sondern auch durch eine kleine Ungeschicklichkeit in der Komposition, wie die Haltung des linken Armes des Engels, der beim Vorbild auf dem linken Oberschenkel liegt. Im Kaiser-Friedrich-Museum erhielt das Relief nicht nur einen schlichteren Rahmen, sondern auch die wenig klangvolle Beschriftung als »in der Art des Andrea della Robbia«. In dem zuvor genannten Übergabeprotokoll wird auch das »Kristallgefäß von Valerio Belli mit goldener Fassung von Benvenuto Cellini« erwähnt, sowie die aus Bartholdys Nachlass stammende »Sammlung von Majolica, die sich auf 476 Stück beläuft« und die »hölzerne Truhe mit daran ausgeschnittenen Reliefs«.⁶⁹⁷

689 GStA PK, Nr. 2710, fol. 178, Nr. 13; Vöge 1910, S. 185, Nr. 402.

690 »Eine Figur in weiß Alabaster, welche den Prometheus den Sohn des Japeti und Asia repräsentirt, wie Ihm ein Adler auf dem Berg Caucaso, wohin er von Jove verbannet gewesen, seine Leber aufgefressen« (GStA PK, I HA, Rep. 36, Nr. 2710, fol. 178, Nr. 11); Wilhelm Vöge, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen. Die deutschen Bildwerke und die der anderen cisalpinen Länder, Bd. 4, Berlin 1910, S. 170f., Nr. 366 (Inv. 525), als »Deutsch. Ende des 16. Jahrhunderts«.

691 GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, II D Nr. 6 Bd. 3, fol. 63 (unterzeichnet von Tieck).

692 Waagen 1846, S. 245; Cicognara 1823–25, Taf. XXII.; Vasari 1567 (Ausz. Schorn 1837), Bd. II/1, S. 79.

693 Bode/Tschudi 1888, S. 43, Nr. 130 (als »Werkstatt der Robbia im 16. Jh.«); Schottmüller 1933, S. 76ff., Nr. 162 (als »Werkstatt des Andrea della Robbia«).

694 Tieck 1835, S. 6: A.

695 Tieck 1846, S. 85, Nr. 620; Waagen 1846, S. 245; Vasari 1567 (Ausz. Schorn), Bd. II/1, S. 79.

696 Bode/Tschudi 1888, S. 40f., Nr. 123; Schottmüller 1933, S. 78, Nr. 154.

697 GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, II D Nr. 6 Bd. 3, fol. 63.



160 Andrea della Robbia (Werkstatt), Die Verkündigung, um 1500, gebrannter Ton glasiert, 59 × 117 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

Konzeptionelle Dissonanzen

Während die Installierung der plastischen Werke, der Majoliken aus der Sammlung Bartholdy sowie der Glasmalereien aus der Sammlung Derschau in dem einen der beiden *Neben-Säle der Sculpturen-Gallerie* unproblematisch verlief, war die Einrichtung des entsprechenden Saales am östlichen Hof, dem späteren Etruskischen Kabinett, von Kontroversen begleitet. Vorgesehen war hier ebenfalls die Unterbringung der Majoliken und Glasmalereien, doch versuchte die Kommission nach wie vor, dort auch die plastischen Werke aus der Sammlung Nagler zu installieren. Tieck hatte, kurz nachdem er über seine Bestellung als Direktor der Skulpturensammlung informiert worden war, die Nachricht erhalten, dass auch die Münzen aus neuerer Zeit in diesem Saal Platz gefunden hatten, »als der Befehl bereits ausgeführt war«. Ursprünglich war deren Unterbringung zusammen mit den antiken Münzen im Antiquarium vorgesehen gewesen. Auch mit Schinkel war die Maßnahme nicht abgesprochen worden. Tieck wandte sich deshalb an den Minister und brachte auch noch einmal die Einfügung der Sammlung Nagler zur Sprache. In seinem Schreiben an Altenstein heißt es:

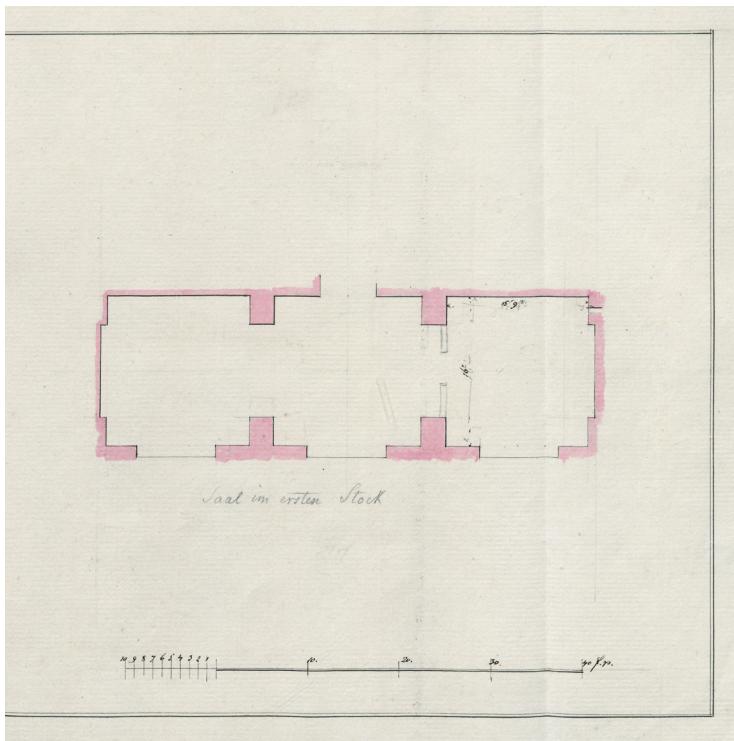
»(...) Da aber die von Nagler'sche Sammlung, außer den Kupferstichen und Handzeichnungen, welche mit der Königlichen Sammlung vereinigt werden aus einem Theil Schnitzarbeiten und kleine Skulpturen, aus Holz, Elfenbein und Bronze u.s.w. bestehen, so kam man überein, diese füglich den Antiken Gallerien anzuschliessen, welchen schon die Arbeiten aus gebrannter Erde der della Robbia, und die Majoliken überwiesen sind, wozu man noch einige Marmorarbeiten der Königlichen Kunstsammlung beigefügt. Diese Sachen füllen einen der kleineren Säle, deren Eingang durch die Antiken Gallerien ist, und man ist jetzt mit der Aufstellung derselben beschäftigt. Der zweite Saal von gleicher Größe, in welchem jetzt vorläufig die Münzsammlung neuerer Münzen niedergelegt, sollte nun vorerwähnte Kunstsachen der von Naglerschen Sammlung aufnehmen, als Gegensatz der andern Sammlung, womit noch fünf oder sechs

Stücke, ähnlicher Art, welche *Kunstwerth* haben, der Königlichen Kunstkammer zu vereinigen wären.«

Die von höchster Stelle befohlene Umplanung hätte die Aufteilung der Sammlung der Münzen nach sich gezogen. Der Teil mit den Münzen aus neuerer Zeit war in einem recht großen Raum eingerichtet, obwohl die Exponate »auch nur eines mäßigen Raumes [bedürfen], und nicht eines Saals von beinahe sechzig Fuß Länge, und unverhältnismäßiger Breite«. Tieck plädierte deshalb dafür, »daß Hochdieselben geneigt sein möchten noch einmal eine Kommission zu ernennen, wozu Herr Ober Bau Direktor Schinkel und ich gerufen würden, um die in Rede stehenden Räume noch einmal zu untersuchen, und nach Befinden zu berichten, um die Sammlung neuer Münzen im jetzigen Lokal zu lassen, oder solche den untern Räumen wieder zuzuweisen. (...) Da ich bei meinem unterthänigen Gesuche nur den Vortheil des Museums im Auge habe, und kein persönliches Interesse, indem mir nur Mühe daraus erwachsen kann, darf ich mit Zuversicht Euer Excellenz, sowie die gnädige Gewährung meiner gehorsamsten Bitte entgegensehen.«⁶⁹⁸

Während der erste *Neben-Saal* 1833 der Öffentlichkeit präsentiert wurde, zog sich die Einrichtung des anderen Ausstellungssaals noch eine Weile hin. Außer dem Problem mit den Münzen war noch ein weiteres hinzugekommen, das mit der Neuanstellung von Prof. Eduard Gerhard, der 1833 »als Archäolog« bei den Königlichen Museen mit seiner Tätigkeit begann, zusammenhing (1855 wurde er als Nachfolger von Theodor Panofka, der von 1851 bis 1855 die Skulpturensammlung leitete, Direktor der Sammlung der »Skulpturen und Gipsabdrücke«). Für ihn wurde nämlich ein heller Arbeitsplatz benötigt, »um die feinen

698 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Sammlung Darmstaedter, 2 o 1819, Friedrich Tieck, fol. 1-2 (7. Okt. 1831); ursprünglich: GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve Sekt. 15 Abt. I Nr. 4 Bd. 12, ohne Foliierung (dort spätere Abschrift). Hervorhebung im Original.



161 Königliches Museum (Altes Museum), »Saal im ersten Stock« (Grundriss), Bleistift, Feder, laviert, Blatthöhe 24 cm. Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz

Durchzeichnungen und die kleinen antiken Monamente gehörig sehen zu können.« Zugleich wurde Platz für den »archäologischen Apparat« notwendig. Der General-Intendant Brühl hatte daher die Idee, dass dafür der Raum des Antiquariums geeignet sei. Dies hätte zu Folge gehabt, dass die neueren Münzen weiterhin in dem Saal der »Sculpturen-Gallerie« geblieben wären. Nachdem der Staatsminister diesem Wunsch bereits zugestimmt hatte, »so wünschte derselbe doch«, wie aus einem Schreiben von Brühl hervorgeht, dass auch noch »die artistische Commission sich mit dieser Wahl einverstanden [zeigen] möge.« Aus diesem Grund fand eine Konferenz statt, der ein ausführliches Schreiben von Brühl an die Kommission folgte. Der General-Intendant plädierte darin eindringlich für die Beibehaltung des aktuellen Standorts für die neueren Münzen und begründete dies nicht nur mit dem Arbeitsplatz für Gerhard, sondern auch im Hinblick auf eine der Bedeutung der Sammlung angemesseneren Präsentation. Aus seinem Schreiben geht auch hervor, dass der Saal bei der alleinigen Nutzung durch die »Sculpturen-Gallerie«, die sich – mit Ausnahme des Kristallgefäßes – auf die an Wänden präsentierten Majoliken und der Glasmalereien an den Fenstern beschränkte, in seinen Augen einen leeren Eindruck hinterlassen würde. Die Unterbringung der neueren Münzen im Hauptgeschoss »nur nach dem Hofe, wohin bei Abend kein Fremder mehr hinkommen kann« war, wie Brühl formulierte, aber auch aus Sicherheitsgründen wünschenswert:

»Gewaltsamer Einbruch und Diebstahl ist daher in gewisser Hinsicht unmöglich wenn man nicht den eigenen Haushütern mißtrauen wollte, und auch in diesem Falle würde ein gewaltsamer Diebstahl immer noch schwer genug geschehen können, weil Fenster und Thüren mit Eisen beschlagen werden sollen. Sollte aber – wofür uns der Himmel zwar bewah-

ren wolle, – was aber doch in unsren Augen nicht im Reiche der Unmöglichkeit liegt, während der Abwesenheit des Militärs irgend ein heftiger Volks-Aufstand entstehen, so würde auf jeden Fall das Münz-Cabinet die Raubgier am ersten zeigen, und auch in einem solchen unglücklichen Falle würde dasselbe im obfern Saale weit unbemerkt und somit sicherer sein als unten. – Die antiken Münzen blieben zwar von der Hand im Erdgeschoß und folglich den eben erwähnten Gefahren ausgesetzt, doch sind dieselben an Metallwerth – wodurch Diebe und aufrührisches Raubgesindel am meisten angelockt werden – geringer; und wenn ein Theil der Sammlung in Gefahr kommen sollte, so ist es schon glücklich gering, den andern Theil erhalten zu können.«⁶⁹⁹

Im Abstand von fast zwei Jahrhunderten sind die Äußerungen des General-Intendanten zur Sicherung des Sammlungsbestands aktueller denn je, denn sie rufen den spektakulärsten Einbruch auf der Berliner Museumsinsel seit dem Zweiten Weltkrieg in Erinnerung, den Raub der 100 Kilogramm schweren Goldmünze *Big Maple Leaf* aus dem Bode-Museum in der Nacht zum 27. März 2017, bei dem in der Tat der »Metallwerth« für die Räuber von zentraler Bedeutung war.⁷⁰⁰

Brühl versuchte die Kommission für seine Pläne zu gewinnen und machte deutlich, wie er sich die Präsentation der neueren Münzen – und der Objekte aus der Sammlung Nagler – vorstellte:

»Ein fernerer sehr wichtiger Grund ist die größere Räumlichkeit des Saales, welcher eine anständige und würdige Aufstellung erlaubt, und noch Platz genug gewährte, nach dem Ankauf der v. Naglerschen Sammlung die kleineren Sculpturen derselben zugleich mit aufzustellen, (...) und zwar könnte es in diesem Falle wohl möglich sein – wenn es für gut gefunden würde, – durch eine leichte Wand den Saal zu diesem Zweck in 2 Theile zu theilen.«

Beigefügt war eine Zeichnung mit Maßangaben, in der die vorgesehene Wand skizziert war (Abb. 161). Brühl hoffte allerdings, noch andernorts Platz zu finden, sodass die Unterbringung der Münzen in den Sälen der »Sculpturen-Gallerie« nur interimistisch gewesen wäre und man »bei der nächsten Ausmittelung irgend eines *schicklichen* Raumes darauf zurückkommen würde, den Saal wieder räumen zu lassen (...). Ihn mit Sculpturen *würdig* ausgefüllt zu sehen, dürfte wohl keiner von uns erleben können!!«⁷⁰¹

Nachdem sich zuerst Waagen schriftlich geäußert hatte und erneut sein Interesse an den plastischen Werken aus der Sammlung Nagler zum Ausdruck brachte, nahmen auch die anderen Herren der Kommission dazu Stellung.⁷⁰² Ohne Umschweife war das Votum von Schinkel: »Bei diesem Gegenstande kann ich nur auf mein früheres Gutachten, welches mit Zeichnungen und Bemerkungen begleitet war, zurückkommen, um so mehr als damals die Einrichtung von Probe-

699 GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 7, fol. 56–60 (28. Jun. 1833).

700 Weltweit wurde darüber berichtet; vgl. Bernhard Weisser, Diebe und Verluste, in: Weisser 2020, S. 301ff.

701 GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 7, fol. 56–60 (28. Jun. 1833). Hervorhebung im Original.

702 Auf das Schreiben von Waagen mit seinem Votum wird im Brief von Brühl Bezug genommen.

schränken und der Aufstellung nach dem Plan im Antiquario schon beschlossen war, Ausführung aber bis jetzt noch unterblieben ist.«⁷⁰³

Auch das Votum von Karl Wilhelm Wach und Christian Daniel Rauch bezog sich auf die ursprünglich verabschiedete Konzeption und verwarf die Idee der »Zerstückelung« des Saales. Begründet wurde der Platzbedarf aber auch mit zukünftigen Erwerbungen:

»Der Übelstand daß die verschiedenen Kunstgegenstände aus welchen das Königl. Museum zusammengesetzt ist, sich in Rücksicht der für sie ursprünglich bestimmten Lokale in ungleichen Verhältnissen zu demselben vorfinden, sollte nach unserer Ansicht in der von Seiner Majestät genehmigten großen Plane zur Einrichtung und Aufstellung derselben, als durch die Zeit sich ausgleichend angesehen werden, da die Allerhöchstverordnete Commission nach ihrer Instruktion immer darauf bedacht seyn muß, diesen Zustand durch Ankäufe und Erwerbungen zu begegnen. Rücksichtlich dieses Planes, müßten also nach unserer Ansicht, jede interimistische Benutzung der Lokale zu anderen Zwecken, als welche die ursprüngliche Entscheidung vorschreibt auf das Allernothwendigste beschränkt bleiben. (...) Von dieser Ansicht ausgehend würde daher jede Schmälerung der Räume welche diesen großen Plan zerstückelt, und nur ueberliegendes Zweckess betrifft, als höchst sekundär betrachtet werden müssen und kommen wir daher, in Beziehung der Aufstellung der modernen Münzen nach wiederholter reichlicher Überlegung, auf unser früher gegebenes Votum zurück, dieselben in den unteren Räumen bald möglichst aufzustellen, damit der obere Saal seiner früheren Bestimmung gemäß künftig benutzt werden könne, und erklären uns demnach in den übrigen Details des Votums des Herrn Professor Tieck einverstanden.«⁷⁰⁴

Auch Johann Jacob Schlesinger, der Restaurator der Gemäldegalerie, erstellte ein Votum, in dem er auf die Gestalt der Schränke für die Münzen aufmerksam machte, die den Raumeindruck beeinträchtigt hätten.⁷⁰⁵ In Anbetracht dieser Voten musste sich der General-Intendant schließlich der Kommission beugen und notierte auf dem Schreiben der Kommission: »Ad acta da Vorurtheile stärker sind als alle Gründe. Brühl.« Am 1. Oktober 1833 ordnete Altenstein an, dass die neueren Münzen wieder ins Antiquarium zurückgeführt werden.⁷⁰⁶

Zwei Jahre später waren die plastischen Werke aus der Sammlung Nagler immer noch Wunschobjekte der Kommission. In einem Schreiben vom 3. Juni 1835 an den Minister versuchte Tieck erneut, diese Objekte in der »Skulpturen-Gallerie« zu integrieren: »Da die Arbeiten der della Robbia und einige andere Bildhauerwerke in Marmor und Alabaster in dem Zimmer, in welchem die Majolika Geschirre enthalten, aufgestellt sind, so würde es sehr zweckgemäß sein, in dem andren, Zimmer die emaillierten Geschirre, die Elfenbein- und Holz Sculpturen und andere Kunstgegenstände der von Nagler'schen Sammlungen aufzustellen.«

Besonderen Wert legte Tieck auf »die in Holz und und in Speckstein geschnittenen Modelle zu Medaillen und Münzen, welche ein wahrer Schatz der Kunst sind.« Eindringlich und durchaus plausibel stellte er heraus, dass »die auf ihnen vorkommenden Bildnisse (...) von einer solchen Schönheit der Sculptur [sind], daß nichts ähnliches der Art, in keinem Zeitalter der Kunst, zu finden ist. Zweckmäßig aufgestellt müssen diese Miniatur Bildwerke eine Quelle des Studiums, nicht nur für Stempelschneider, sondern für alle Künstler werden, und öff-



162 Peter Vischer d. J., *Orpheus und Eurydike*, um 1516 (Modell), Bronze, 16 × 11 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

nen dem größeren Publikum den Anblick nie zuvor gesehener Kunstwerke, da solche in den ausgeführten Münzen in Gold und Silber niemals demselben können so zugänglich gemacht werden als diese Modelle aus einem wertlosen Material.«⁷⁰⁷

Ein Objekt der Begierde, sowohl für die Präsentation in der »Skulpturen-Gallerie« als auch der Kunstkammer, das man bei den Diskussionen um die Standortfrage sicherlich im Auge hatte, war gewiss das aus der Sammlung Nagler stammende »in Bronze gegossene Relief von Peter Vischer«, welches Kugler zufolge »als eine der schönsten und seltensten Zierden der Kunstkammer hervorgehoben muß. Es stellt Orpheus und Eurydice, auf ihrem Wege aus der Unterwelt, dar« (Abb. 162).⁷⁰⁸ Geradezu euphorisch widmete sich der kenntnisreiche Gelehrte, seit 1835 ordentlicher Professor für Kunstgeschichte an der Berliner Akademie der Künste, diesem von Schöpfungen Dürers inspirierten Werk in seiner »Beschreibung« der Kunstkammer. Er bemerkte zwar, dass »der Guß dieser Platte nicht in vollständiger Reinheit ausgefallen [ist]; an dem linken Beine des Orpheus namentlich scheint an einigen kleinen Stellen die Form nicht ganz glücklich ausgefüllt worden zu sein,

703 GStA Pk, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 7, fol. 61 (29. Jun. 1833).
704 Ebd. (2. Juli 1833).

705 »Auch ich komme in dieser Angelegenheit auf mein früheres Votum zurück und erwarte von der Aufstellung und Einrichtung der Probe-Schränke in wie fern der ehemalige Beschuß der Commission einer Verbesserung bedarf oder nicht. Zur Herbeischaffung eines Zimmers für H. Prof. Gerhard und dessen archäologischen Apparat weiß ich keinen Platz, wenn das von H. Prof. Tieck in Vorschlag gebrachte Zimmer nicht geeignet seyn sollte.«, Ebd.

706 SMB-ZA, I/MK 1 (ohne Foliierung).

707 Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Sammlung Darmstaedter, 2 o 1819, Friedrich Tieck, f. 4–6; ursprünglich: GStA PK, I. HA Rep.

76 Kultusministerium Ve, Sekt. 15 Abt. I Nr. 4 Bd. XV (dort jetzt spätere Abschrift).

708 Kugler 1838, S. 107.

was sodann (vielleicht später) zu einer oberflächlichen Ciselirung geführt hat«, doch waren diese »Mißstände glücklicher Weise nicht so bedeutend, daß sie die eigenthümliche Schönheit dieses merkwürdigen Werkes in der Hauptsache und im Wesentlichen beeinträchtigen könnten. (...) In der That ist hier die Poesie des Gedankens, sowie das harmonische Linienspiel der Composition und Schönheit der Formen an sich, auf eine Weise durchgebildet und ineinander verschmolzen, wie die deutsche Kunst nur wenig ähnliche Arbeit aufzuweisen haben dürfte. (...) Und doch, mit welchem Adel, mit welcher Anmuth sind diese Formen gereinigt und durchgebildet, so, wie sie vielleicht nie auf den Gemälden und Zeichnungen gleichzeitiger deutscher Künstler erscheinen!«⁷⁰⁹

Nach Auflösung der Kunstkammer 1875 gelangte das Relief von Peter Vischer d. J. schließlich doch noch in die Skulpturensammlung. Dessen Wertschätzung korrespondierte mit dem heutzutage weitgehend in Vergessenheit geratenen hohen Ansehen, das Peter Vischer d. Ä. wie auch seinem Sohn im 19. Jahrhundert entgegengebracht wurde. Man verehrte sie als die Schöpfer des bronzenen Sebaldusgrabes in Nürnberg. So schrieb Johann Wolfgang von Goethe im März 1813 nach dem Erhalt von Abgüssten nach den Aposteln und Propheten »vom Grabe Sebaldi« an Karl Ludwig von Knebel: »Eine Wallfahrt zu diesen müßte wohl erbaulich seyn.«⁷¹⁰ Der Verehrung der großen italienischen Künstler der Renaissance stand die Wertschätzung von Vischer kaum nach. Ein Zeugnis dessen ist nach wie vor in Berlins Mitte präsent, denn Schinkel griff im Rahmen der Umgestaltung des alten Berliner Domes zwischen 1819 und 1822 auf die Darstellungen der zwölf Apostel vom Sebaldusgrab zurück. Sie dienten als Vorbilder für den figürlichen Schmuck der Chorschanke, der nach Abgüssten unter Leitung von Rauch in Bronze gegossen wurde.⁷¹¹ In dem Ende des 19. Jahrhunderts nach Entwürfen von Julius Carl Raschdorff erbauten Dom am Lustgarten wurde dieses Ensemble integriert und hat sich dort erhalten.

Doch nicht allein die aus der Sammlung von Nagler stammenden Objekte betrachtete Tieck als wünschenswert für die Abteilung der neuzeitlichen Skulpturen, sondern auch weitere plastische Werke, die zum alten Bestand der Kunstkammer gehörten:

»Zweckmäßig und wünschenswerth wäre es wenn auch die, aus früheren Zeiten schon in der Kunstkammer vorhandenen Bildhauer Arbeiten aus Elfenbein, zugleich mit der von Naglerschen Sammlung dem Museum überwiesen würden, und so alle jene Gegenstände, welche Kunstwerth haben, im Museum vereinigt würden. Die Kunstkammer würde dann das was sie einzig sein kann, eine ethnographisch-historische Sammlung. Sie behielte von Kunstsachen jene historisch auf die Königliche Familie bezughabenden, die Bernstein Sachen, da diese besonders als Landes Produkte nur Seltenheiten Werth haben, alle künstlichen Drechselarbeiten aus Elfenbein und anderen Material, kurz alles was Seltenheiten und sogenannte Kuriositäten sind.«

Tieck machte auch geltend, dass »neben der zweckmäßigen Aufstellung«, zu welcher er »diesen Kunstwerken zu geben im Stande« sei, auch »dadurch eine Größere Publicität erreicht wird, indem mit diesen Kunstschatzen die gleichen Einrichtungen wie bei dem Majolika-Zimmer getroffen werden könnten.« Letzteres war zwar nur an zwei Tagen in der Woche für das Publikum offen und wurde »an den vier andern Tagen jedem anfordernden ohne Widerrede geöffnet.« Nach den Vor-

stellungen von Tieck sollte dies dann auch in dem zweiten »Zimmer« geschehen, »da die Glasmalereien mit denen im andern Zimmer eine fortlaufende Serie bilden.«

Schließlich brachte Tieck auch noch zum Ausdruck, wie er die Skulpturensammlung im Gegensatz zur Kunstkammer einschätzte:

»Selbst auf den wünschenswerthen Fall daß Seine Majestät der König geneigt wären, noch ein bedeutendes Grundstück in der Nähe des Museums anzukaufen, um dort alle jene Gegenstände der Kunstkammer, so wie die Kupferstich Sammlung zweckmäßiger unterzubringen, so würde über Wahl des Grundstücks, Kauf und Ausbau eine Reihe von Jahren hingehen, ehe die Uebersetzung dahin möglich wäre, und dennoch würden diese Sculptur-Gegenstände dort nicht so zweckmäßig bewahrt werden können, da solche unstreitig in der Obhut eines Bildhauers unter besserer Aufsicht sind, und im Museum selbst in näherer Verbindung mit den Gegenständen, von welchem sie einen Theil ausmachen, nämlich rein der Künste angehörig.«⁷¹²

Auch Tiecks im März 1836 verfasster »Bericht über den neuen Zuwachs der Antiken Gallerie des Königlichen Museums und den Veränderungen in der Aufstellung im Jahre 1835« zeugt von entsprechenden Vorstellungen, denn dort heißt es: »Sehr wünschenswerth wäre es, wenn Eure Excellenz [Brühl] geruhen wollten, nun auch die Befehle zu geben, daß die Bildhauerwerke in Elfenbein, die Emaille Arbeiten, und die in Holz geschnitzten Medaillen dem Museum von der Kunstkammer überliefert würden.«⁷¹³ Tieck erinnerte erneut an die ersten Ideen der Planungen für die »Neben-Säle«, denn er bemerkte: »Man hat noch einige andere Gegenstände hinzugefügt, um ein Ganzes zu bilden. Hat man aber einmal diese Base eingeschlagen, so glaube ich, muß man auch weiter gehen. Die Skulpturen in Elfenbein sind ein Gegenstück der Arbeiten der Della Robbia, und aus ihnen lässt sich eine Geschichte der Bildhauerei unserer Jahrhunderte entwickeln.« Tieck betonte auch, dass ihm »die im Majolika Kabinett aufgestellten Arbeiten (...) höheren Orts zugewiesen« wurden, und fügte hinzu: »Allerdings scheint es, daß ein so wichtiger Kunstzweig, wie die Werke der Della Robbia sich einer Sculpturen Gallerie ganz natürlich anschließen; überdem, da kein Ort da ist, wo dergleichen aufgestellt werden kann.«⁷¹⁴

709 Ebd. Die Gussmängel erklären sich wohl dadurch, dass es sich bei dem Berliner Exemplar um einen Nachguss oder eine Kopie handelt, was ein Vergleich mit dem qualitätvolleren Exemplar im Museum für Kunst Gewerbe in Hamburg nahe legt (Kat. Berlin 1995, S. 242f., Nr. 50, Frank Matthias Kammel).

710 Website Zeno.org (aufgerufen am 16. Jan. 2021); vgl. Dorothea Diemer, Handwerksgeschichte der Vischer-Werkstatt. Eine neue Quelle zur Entstehung des Sebaldusgrabes in Nürnberg, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 47, 1996, S. 24ff.

711 Kat. Berlin 1980, S. 275ff.; Simson 1996, S. 184f.; vgl. Frank Matthias Kammel, Doppelgänger der Goethe-Zeit. Die ältesten Kopien der Apostel vom Sebaldusgrab, in: Germanisches Nationalmuseum, Monatsanzeiger, 257, 2002, S. 4ff.

712 Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Sammlung Darmstaedter, 2 o 1819, Friedrich Tieck, fol. 4–6 (an Altenstein).

713 GSTA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve Sekt. 15 Abt. 1 Nr. 15 Bd. 1, fol. 37v (3. März 1836).

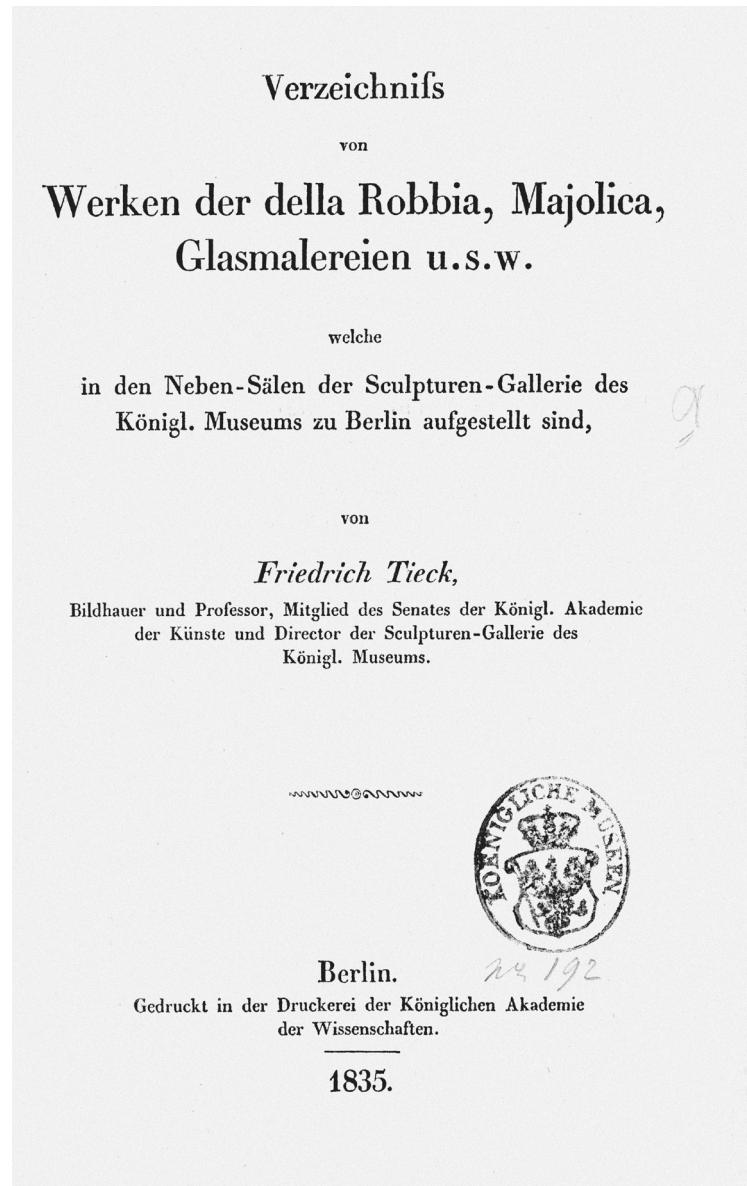
714 Ebd., fol. 37v, 38r; auch Ledebur betonte, dass die »Thonarbeiten der Florentiner Künstler-Familie della Robbia (...) sich mehr den Werken der höheren Plastik« anschließen, weshalb sie in den Nebensälen des Museums gezeigt wurden und sich in der Kunstkammer lediglich ein Werk dieser Art befand (1844, S. 32).

Tiecks Engagement blieb diesmal allerdings erfolglos. In seiner Erwiderung machte Brühl deutlich, dass es nicht richtig sei, außer den »wenigen noch auf der Kunstkammer befindlichen eigentlichen Bildhauer-Arbeiten in Bronze oder Marmor« auch »andere ganze Abtheilungen von Kunstwerken« der Kunstkammer zu entziehen und verwies auf deren zukünftige Unterbringung im Neuen Museum.⁷¹⁵ Die Kontroversen belegen, dass die ›Geburt‹ der Berliner Skulpturensammlung durchaus ein schwieriger Prozess war und die Entscheidungen betreffend die Abgrenzung zur Kunstkammer, zur Antikensammlung und zu einem zukünftigen Kunstgewerbemuseum nicht leicht zu fällen waren.

Die Präsentation in den »Neben-Sälen«

1835 erschien der erste Katalog der Skulpturensammlung, ein von Friedrich Tieck – »Bildhauer und Professor, Mitglied des Senates der Königl. Akademie der Künste und Director der Sculpturen-Gallerie des Königl. Museums« – verfasstes »Verzeichniß von Werken der della Robbia, Majolika, Glasmalereien u. s. w. welche in den Neben-Sälen der Sculpturen-Gallerie des Königl. Museums zu Berlin aufgestellt sind« (Abb. 163). Brühl ließ die Publikation dem König mit folgenden Worten zukommen: »Eurer Königlichen Majestät unterfange ich mich in tiefster Ehrfurcht das Verzeichniß von Werken der della Robbia, Majoliken, Glasmalereien des Museums anliegend allerunterthänigst zu überreichen.«⁷¹⁶ Zum überwiegenden Teil enthält der Katalog Werke mit Bartholdy-Provenienz. Tieck versäumte es daher nicht, den »Preußischen General-Consul« im Vorwort zu würdigen, jenen »Mann, welcher mit Einsicht und Kunstliebe die Gabe, zweckmäßig zu sammeln, verband«. Bartholdys regem »Kunstsinn« war »namentlich eine Reihe von Arbeiten der Familie della Robbia« zu verdanken. Tieck betonte zugleich, dass »je seltener nun Sammlungen solcher Arbeiten in gebranntem Thon sind, desto mehr verdient die Bartholdische geschätzt zu werden, und desto erfreulicher ist es, daß unser Museum in den Besitz so bedeutender Denkmale der Kunstindustrie einer talentreichen Familie gelangt.« Die Worte des Sammlungsdirektors belegen die hohe Wertschätzung, die man damals Luca della Robbia entgegenbrachte, denn weiterhin heißt es: »Selbst von den Marmor- und Bronze-Arbeiten des Luca della Robbia sind nur wenige durch Gipsabgüsse allgemein bekannt geworden, wenn gleich die Kunstwerke selbst von allen [!] Künstlern und Kunstreunden sehr hochgeachtet sind, und sein Name den berühmtesten zugezählt wird.«⁷¹⁷

Im *Kunstblatt* wurde über die Neuerscheinung berichtet und bemerkt, dass die Majoliken auf zahlreichen »Consoltischen« Aufstellung fanden: »Der Director der Sculpturengalerie, Hr. Prof. Tieck, hat ein von einem belehrenden Vorworte begleitetes Verzeichniß der in den Nebensälen des Museums ausgestellten besonderen Gattungen von Kunstschatzen herausgegeben. Unter diesen verdienstliche Aufmerksamkeit die Werke der Künstlerfamilie della Robbia (gesammelt von Bartholdy), die Majolikensammlung (von Bartholdy und von Nagler zusammengebracht), welche nicht weniger als 112 Consoltische bedeckt, und die Glasmalereien, die in der Schweiz von dem 1824 verstorbenen Hauptmann v. Derschau und Hrn. v. Nagler, so wie vom Letztern in Franken und Schwaben gesammelt wurden. Der der Glasmalerei gewidmete Theil des Katalogs zählt 85 Nummern, jedoch weit mehr einzelne Stücke.«⁷¹⁸



163 Frontispiz von Tieck 1835

Die Angaben von Tieck zu den Standorten der Objekte im Museum sind zwar sehr kurz, doch ausreichend, um sich zumindest eine vage Vorstellung von der Anordnung der plastischen Werke zu verschaffen. Die zum Teil sehr kräftige Farbigkeit der Exponate sowie die Vergoldung einzelner Objekte und einiger Rahmen lassen annehmen, dass

⁷¹⁵ GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve Sekt. 15 Abt. I Nr. 15, Bd. I, fol. 14, 15 (6. Juni 1836, Brühl an Altenstein).

⁷¹⁶ GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20453, fol. 37 (12. Dez. 1835). In seinem Verwaltungsbericht für das Jahr 1835 erwähnte Tieck: »Der Katalog der Werke der Della Robbia, der Majoliken und Glasmalereien, ist nach den letzten Einrichtungen gedruckt, hat aber im Ganzen noch wenigen Absatz gefunden« (GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve Sekt. 15 Abt. I Nr. 15 Bd. 1, fol. 37v, 3. März 1836). So blieb es dann wohl auch, denn die Publikation ist heutzutage sehr rar.

⁷¹⁷ Tieck 1835, S. IIIff.

⁷¹⁸ Kunstd-Blatt, 5, 19. Januar 1836, S. 20.



164 Königliches Museum (Altes Museum), Rekonstruktion der Präsentation im westlichen »Neben-Saal«, Stirnwand (Richtung Westen), 1835 (Fotomontage Wolfgang GÜLCKER)

die Wände in den Nebensälen intensiver in der Farbgebung waren als die Säle mit den antiken Bildwerken aus Marmor. Eine wandbezogene Präsentation charakterisierte den mit den Fenstern nach Süden ausgerichteten westlichen Saal, das »Haupt-Zimmer«, der heutzutage als Ort für die Schatzkammer der Antikensammlung dient und seine ursprüngliche Gestalt kaum mehr erahnen lässt. Zentral wurde dort das von Rumohr erworbene Kristallgefäß (Abb. 136) präsentiert, »auf einem Piedestal, aus dem Stumpf einer Säule von orientalischem Porphyrl gebildet.«, auf dem später die antike Bronzestatue der *Viktoria von Cavalto* Aufstellung fand.⁷¹⁹ Auf zahlreichen Konsolen fanden die Majoliken Aufstellung, während die Glasmalereien in beiden Sälen in der Nähe der Fenster präsentiert wurden.

Die Hauptwerke der Della Robbia, der Altar mit der *Auferstehung Christi* (Abb. 105) und die Lünette mit der *Muttergottes und dem Kind* (Abb. 73), befanden sich gegenüberliegend an den Stirnwänden im nach Süden gelegenen Raum, wo sie ideales Seitenlicht erhielten (Abb. 164). Im »Piedestal« des Auferstehungs-Altars waren drei Reliefs eingelassen: In der Mitte das Madonnenrelief nach Rossellino (Abb. 70), das von glasierten Werken gleicher Thematik (Abb. 165, 75) flankiert wurde. »In einer runden flachen Nische« oberhalb des Altars war das Tondo mit der *Madonna della porta* eingelassen, dessen Inschrift den Monat Mai 1524 als »Zeit der Vollendung« nennt (Abb. 76). Flankiert wurde dieses Ensemble von zwei glasierten Tonfiguren, Johannes d. Täufer und David darstellend (Abb. 79, 80), die jeweils »am Bogen der Nische auf einem Consol« angebracht waren. Sämtliche Objekte dieser Wand stammten aus der Sammlung Bartholdy. Unbekannt ist, wann die im »Piedestal« angebrachte Wiederholung eines Reliefs aus der Sockelzone von Andrea della Robbins Kreuzigungs-Altar im Dom von Arezzo nach Berlin gelangte (Abb. 165). Sie gehörte nicht zu den in der Liste von 1823 aufgeführten Werken, doch ist durch Friedrich Wilhelm III. überliefert, dass das von Hirt und Rauch erstellte Verzeichnis nicht vollständig war (s. S. 157 ff.). Schottmüller bemerkte, dass die »etwas jüngere und zu große Fruchtgarde (...) nachträglich um das Relief gelegt« wurde.⁷²⁰

An der Wand daneben (Abb. 166), dem Fenster gegenüber, wurde das Verkündigungsrelief der Della Robbia-Werkstatt (Abb. 160) präsentiert, oberhalb der *Niobidentruhe* (Abb. 137), die zugleich als Postament für die aus der Kunstkammer stammende, in der Bode-Ära abgegebene Marmorfigur der »Venus schlafend, nackte Figur, von einem Florentiner Meister« diente (Abb. 154). Flankiert wurde dieses Ensemble von dem Tondo mit der *Anbetung Christi* (Abb. 68) und dem damals noch vergoldeten Relief der *Muttergottes mit dem lesenden Kind* in gebranntem Ton von Francesco da Sangallo (Abb. 66).⁷²¹

An der Stirnwand »am andern Ende des Zimmers« wurde Andrea della Robbins Lünette mit der Madonna und Engeln zentral präsentiert (Abb. 73). Darüber befand sich ein weiteres Werk aus glasiertem Ton: »Eine kleine Gruppe, Maria mit dem Kinde, auf dem Schosse der heiligen Anna sitzend« (Tieck 1846 Nr. 628). Auf Konsolen oder direkt an der Wand waren die Marmorarbeiten angebracht: die Madonna auf dem Thron mit dem Kinde (Abb. 78), der aus S. Maria del Popolo stammende »Altar« (Abb. 98), der »heilige Hieronymus in der Einsamkeit« (Abb. 155) und das Relief »Loth und seine Töchter« (Abb. 156) auf der einen Seite, während auf der anderen Seite der »Amor, welcher einen Bogen schnitzt« von François Duquesnoy (Abb. 151), dessen Kopie von Johann Michael Döbel (Abb. 152), »ein liegender Knabe, den Finger auf



165 Andrea della Robbia (Werkstatt), »Madonna von Arezzo«, um 1470/80 (Modell), gebrannter Ton glasiert, Durchmesser 37 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

dem Mund haltend« (Abb. 157) und das Relief »Christus am Ölberge und die schlafenden Jünger« (Abb. 77) sowie der »St. Sebastian, kleine Statue aus gebranntem Thon, dem sechszehnten Jahrhundert angehörig« (Abb. 83) Aufstellung fanden.

Auf der Wand dem Fenster gegenüber dominierte ebenfalls ein Relief der Della Robbia, und zwar das Tondo mit der »Mutter Maria, das Kind anbetend, welches von einem Engel unterstützt wird« (Abb. 74), um das sich kleinformatige Reliefs gruppierten. »Ein schlafendes Kind, hohes Relief nach François Duquesnoy, genannt Fiamingo, in Marmor« befand sich an anderer Stelle bei den Majoliken.⁷²² Es handelte sich dabei um das im Kunstkammer-Inventar von 1694 zusammen mit dem *Putto mit Urne* verzeichnete Werk, in der Liste von 1831 bezeichnet als »ein auf einem Kreuze schlafender Knabe« (S. 134, Nr. 13), das nicht erhalten ist.

Die leider nicht bildlich überlieferte Aufstellung war sicherlich eindrucksvoll und im Hinblick auf spätere Erwerbungen und wohl auch für Präsentationsformen wegweisend, obwohl sie lediglich ein Jahrzehnt erhalten blieb. Nahezu ein halbes Jahrhundert nach Fertigstellung

719 Tieck 1835, S. 87f.; Kat. St. Petersburg 2019–20, S. 31 Abb. 2, 32 Abb. 3.

720 Bode/Tschudi 1888, S. 41, Nr. 124; Schottmüller 1933, S. 75f., Nr. 155. Die Komposition ist in mehreren Exemplaren überliefert, auch in rechteckiger Form (Kat. I Della Robbia e l'arte nuova della scultura inventriata, Ausst. in der Basilica di Sant'Alessandro in Fiesole, Hg. Giancarlo Gentilini, Florenz 1998, S. 198f.; Aukt. Kat. Maîtres anciens et du XIXe siècle: Peintures, dessins, sculptures, Christie's Paris, 18. Mai 2022, lot 108, ehemals Slg. É. Gavet, als 19. Jahrhundert).

721 Alle Zitate aus Tieck 1835, S. 6ff.

722 Tieck 1835, S. 52, Nr. 56.



166 Königliches Museum (Altes Museum), Rekonstruktion der Präsentation im westlichen »Neben-Saal«, Wand gegenüber dem Fenster (Richtung Westen), 1835
(Fotomontage Wolfgang Gölcker)

dieses Saales bemerkte Bode zu den dort ausgestellten Werken: »Solche Sachen waren geeignet, daran den Sinn für die Schöpfung einer Sammlung italienischer Renaissancebildwerke auszubilden.«⁷²³ Das Ensemble, das wahrscheinlich nach Vorstellungen von Schinkel und Tieck komponiert wurde, war ein Markstein in der Museumsgeschichte, denn die öffentliche Präsentation einer Sammlung von Werken, die größtenteils aus der italienischen Renaissance stammten, stellte etwas Neuartiges

dar. Es war das früheste museale Ensemble dieser Art. In London wurden für museale Zwecke erst seit den frühen 1850er Jahren italienische Skulpturen erworben, die dann im 1857 eröffneten South Kensington Museum Aufstellung fanden, und auch in Italien gab es wohl nichts

723 Bode 1880, S. 117.

Vergleichbares. In Florenz gelangten die aus den Uffizien und anderen Sammlungen stammenden Skulpturen in das Museo Nazionale del Bargello, das seit 1865 der Öffentlichkeit zugänglich ist.⁷²⁴

Nicht die Art der Präsentation, sondern die Einbeziehung von Objekten, die traditionell in der Kunstkammer aufbewahrt wurden, rief Kritik hervor. In seiner nur wenige Jahre nach Fertigstellung der Säle erschienenen Publikation über die Kunstkammer äußerte sich dazu Franz Kugler.⁷²⁵ Konkret wurde er bei zwei Werken:

»Außer den Majoliken und Glasmalereien sind sodann ein Paar einzelne, in denselben Räumen des Museums aufgestellte Werke zu nennen, die nicht minder der Richtung der in der Kunstkammer bewahrten Sammlung angehören. Das eine von ihnen ist eine mit Schnitzwerken verzierte hölzerne Truhe, eine italienische Arbeit, welche für die Art und Weise italienischer Prachtgeräthe ein merkwürdiges Beispiel gewährt und mit den in der Kunstkammer vorhandenen deutschen ‚Kunstschränken‘ interessante Vergleichspunkte darbietet; das andre ist ein geschliffenes, dem Valerio Vicentino zugeschriebenes Krystall-Gefäß, welches den ähnlichen Arbeiten der Kunstkammer angereiht werden muß. Beide Stücke finden zugleich in anderweitigen, der italienischen Plastik angehörenden Arbeiten, die sich auf der Kunstkammer befinden, mannigfache Berührungspunkte.«⁷²⁶

Kuglers Einwände waren zwar nicht unbegründet, doch war ihm wohl unbekannt, dass die Präsentation der Majoliken und Glasmalereien in den Neben-Sälen weniger auf ein Ausstellungskonzept als auf Platzmangel zurückzuführen war. Aus einem Schreiben des General-Intendanten Brühl an den Direktor der Kunstkammer vom April 1835 geht dies hervor: »(...) bei Auffindung eines neuen, besseren und zweckmäßigen Lokals für die Kunstkammer und die ethnographische Sammlung wird (...) sich manche nützliche Veränderung herbeiführen lassen, da auch die Majoliken Sammlung keineswegs zu den Sculpturen gehört, und nur aus Mangel an Raum, von der Kunstkammer weggekommen ist.« Brühl brachte in diesem Zusammenhang ebenfalls zum Ausdruck, dass auch die Kristallvase im Kontext der Skulpturensammlung deplatziert sei, »da sie, nach meiner Überzeugung auf die Kunstkammer gehört«.⁷²⁷

Konzeptionelle Gründe, Neuerwerbungen und die vorgesehene Neuauflistung der neuzeitlichen Skulpturen im Südwestsaal führten schließlich dazu, dass die Majoliken und Glasgemälde dann doch an die Kunstkammer abgegeben wurden. 1844 gelangte auch das Kristallgefäß dorthin, während die *Niobidentruhe* noch einige Zeit in der Skulpturensammlung verblieb, bevor sie ins Kunstgewerbemuseum kam.

Weitere Erwerbungen

Der sogenannte Meister von Altichiero

Die Prognosen der Artistischen Kommission im Hinblick auf weitere Erwerbungen erwiesen sich als realistisch, denn schon bald nach der Einrichtung der *Neben-Säle* konnte die Sammlung bereichert werden. Kurze Zeit nachdem der in Carrara weilende junge Berliner Bildhauer August Wredow vom König mit der Ausführung der Marmorfigur ei-

nes *Paris* beauftragt worden war, erhielt er auch den »so ehrenvollen Auftrag, die Absendung der in Livorno gekauften aegyptischen Alterthümer« zu besorgen. Allerdings hatte sich Christian Carl Josias von Bunsen bereits der Sache angenommen.⁷²⁸ Wredow konnte dem General-Intendanten am 12. August 1837 aber von drei interessanten Marmorreliefs berichten, die zum Verkauf standen. In seinem Brief heißt es:

»In der Voraussetzung daß Eure Excellenz auch auf den Ankauf mittelalterlicher Sculpturen reflektieren, erlaube ich mir demselben den Ankauf dreier Bassorilieve italienisch = mittelalterlicher Kunst in Marmor vorzuschlagen, welche nach der Angabe des Eigenthümers die Brüstung eines Altares der Kirche S. Trovoso in Venedig zierten; ich habe dieselben bei dem Bildhauer Fracaroli in Mailand gesehen, bei welchem sie sich zum Verkauf aufgestellt befinden« (Abb. 167–169, Tieck 1846 Nr. 612).⁷²⁹

Ausführlich und kenntnisreich hatte Wredow auf Abbildungen des Altares von S. Trovoso in der maßgeblichen Publikation zur nachantiken italienischen Skulptur von Leopoldo Cicognara verwiesen, mit denen er die Reliefs verglich: »In dem Werke: Opera della scultura del Conte Cicognara Tav. XXXIV sind drei, diesen ganz ähnliche, mit denselben Darstellungen und aus der selben Kirche entnommen, gestochen und so weit sich dies aus diesen Kupfern beurteilen lässt, nach demselben Meister« (s. Anhang S. 315).⁷³⁰ Cicognara erwähnte auch die von Wredow entdeckten Reliefs, die sich Ende des 18. Jahrhunderts in der nahe Padua gelegenen Landvilla Altichiero des Angelo Querini nachweisen lassen; in der 1787 erschienenen Publikation über diesen Ort sind sie abgebildet (Abb. 170).⁷³¹ Damals zierten sie zusammen mit einer nicht erhaltenen Inschrifttafel ein als Pasticcio gestaltetes frei stehendes Grabmal im Garten der Villa.

Die Erhaltung der Reliefs sei, so Wredow, von »einigen kleinen Ledierungen abgesehen sehr gut und es scheinen diese Werke ihrem Äußeren nach, erst kürzlich fertig geworden zu sein. Die einfachen Ornamente der Pilaster sind mehr leicht als besonders vollendet gearbei-

724 Bereits Vogtherr hatte dies beobachtet (Vogtherr 1997, S. 248). Zur Sammlungsgeschichte des Museo Nazionale del Bargello s. Beatrice Paolozzi Strozzi (Hg.), La storia del Bargello. 100 capolavori da scoprire, Mailand 2004; Ilaria Ciseri/Marino Marini, I 150 anni del Museo Nazionale del Bargello. Una storia per immagini, Florenz 2015; zur Genese der Sammlung in London: John Pope-Hennessy, Learning to look. An Autobiography, London 1991, S. 92ff.

725 Kugler 1838, S. XIIIIf.

726 Ebd., S. XIVf.

727 SMB-ZA KKM/02, Nro. 814 (3. April 1835, Brühl an Ledebur). Dass für die Majoliken schon vor ihrer Ankunft in Berlin die Kunstkammer als der geeignete Ort angesehen wurde, geht aus einem Schreiben von Altenstein an Jean Henry hervor: »Das Ministerium beauftragt Sie, die auf Befehl Seiner Majestät des Königs aus der Hinterlassenschaft des in Rom verstorbenen Geheimen Legationsraths Bartholdy angekaufte Majolika-Sammlung, welche nächstens hier eintreffen wird, zu empfangen und solche in dem Saale der Königlichen Kunstkammer aufzustellen« (Antikensammlung SMB PK, Inventar 7, fol. 137, 28. Nov. 1827).

728 GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 20, fol. 57. Zum *Paris*: GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20030, fol. 92 (Wredow erhielt einen Vorschuss von 1.800 Talern für die Ausführung in Marmor, die 5.500 Taler kostete).

729 GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 20, fol. 57r.

730 Ebd.

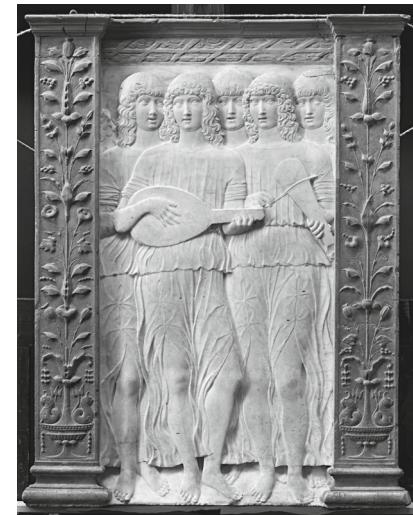
731 Cicognara 1823–25, Bd. 4, S. 278; Justine von Rosenberg-Orsini, Altichiero, Padua 1787, S. 62, Taf. 27, 28; zur Provenienz: Stefano Zaggia, »Une retraite modeste«: la collezione di Angelo Querini nella villa da Altichiero (Tesi di Laurea), Università degli Studi di Udine 2002/2003, S. 127ff.



167 Wie Abb. 168, Musizierende Engel, 70×56 cm, Aufnahme um 1970



168 Meister von Altichiero, Engel mit Passionswerkzeugen, um 1480, Marmor, 64×72 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, mittlere Tafel, Aufnahme um 1910



169 Wie Abb. 168, Musizierende Engel, 70×56 cm, Aufnahme um 1970

tet.« Der in der Marmorbearbeitung erfahrene Künstler bemerkte allerdings, dass er schon »geistreichere Arbeiten der Bildhauerei jener Zeit in Italien gesehen« habe.⁷³² Wredow führte schließlich Bunsen zu dem Mailänder Kunsthändler und Bildhauer Innocenzo Fraccaroli in Mailand, in dessen Atelier sich die »wunderschönen Basreliefs aus dem Ende des 15ten Jahrh. mit einer kleinen Statue« befanden.⁷³³ Wredow hatte erreicht, dass der ursprüngliche Preis von 80 auf 60 Louisdor reduziert worden war, obwohl dieser Preis sowohl von Bunsen als auch dem Verkäufer eigentlich zu gering eingeschätzt worden war, da Bunsen »die Kunstwerke sehr vorzüglich fand.«⁷³⁴

In der Artistischen Kommission wurde der Erwerbungsvorschlag angenommen.⁷³⁵ Aus einer Notiz ist zu entnehmen, dass das Konvolut außer den drei Reliefs noch zwei weitere Gegenstände umfasste, die Büste eines Satyrs und eine etwa zwei Fuß hohe, angeblich antike Marmorfigur eines jungen Cäsar (Abb. 171).⁷³⁶ Letzterer bekrönte im 18. Jahrhundert das Grabmal im Garten der Villa Altichiero. Alle Skulpturen stammten aus dem renommierten Museo Querini.⁷³⁷

Seit 1838 wurden die Reliefs im Museum präsentiert, jedoch nicht der von Olfers als Engel bezeichnete Cäsar, der erst im *Verzeichniss* von 1846 als »Johannes der Evangelist« identifiziert wurde.⁷³⁸ Im Generalbericht von Olfers heißt es:

»Zu der einstweilen in den Räumen der Galerie aufgestellten Sammlung der mittelalterlichen Sculpturen, der Werke der della Robbia, den Majoliken und Glasmalereien sind im Jahre 1838 hinzugekommen: 1. von dem vorerwähnten Fracaroli angekauft ein Relief in drei Tafeln Engel darstellend, wovon einige die Marter-Instrumente Christi tragen, andere musizierend ihm zur Seite stehen (...). Ein Engel zur Gruppe der Verkündigung gehörend, ungefähr 3 Fuß groß, sehr mittelmäßige Arbeit, aus demselben Ankaufe herrührend, wurde einstweilen ins Magazin gestellt.«⁷³⁹

Wredows Empfehlung, die Marmorreliefs für das Berliner Museum zu erwerben, erwies sich als Glücksfall, denn mit ihnen wurde ein Grundstein für die nur wenige Jahre später fundamental vermehrte Sammlung

venezianischer Skulpturen der Renaissance gelegt. Waagen erwähnte die Reliefs in seinem Artikel von 1846, doch beurteilte er ihren eigenständlichen Stil recht kritisch: »Ein Flachrelief, Altaraufsatz, oder Brüstung einer Kanzel in weißem Marmor, zeigt in dem mittleren Theile Kinderengel mit den Passionswerkzeugen von etwas einförmiger Art in den Motiven, wie in den Formen, zu den Seiten musicierende Jünglings-

732 GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 20, fol. 58r und v.

733 Ebd., fol. 59 (31. Aug. 1837, Bunsen an Brühl).

734 Ebd., fol. 59. Hervorhebung im Original. Angefügt war ein Brief von Fraccaroli vom 3. Aug. 1837, aus dem hervorgeht, dass zwar auch er den Preis von 60 Louisdor (300 Taler) als sehr niedrig ansah, doch ungetacht dessen der Eigentümer damit einverstanden sei. Der Bildhauer, der die Werke in Kommission hatte, wartete nun auf die Zusage aus Berlin, um Verpackung und Transport der Werke zu veranlassen (ebd., fol. 60).

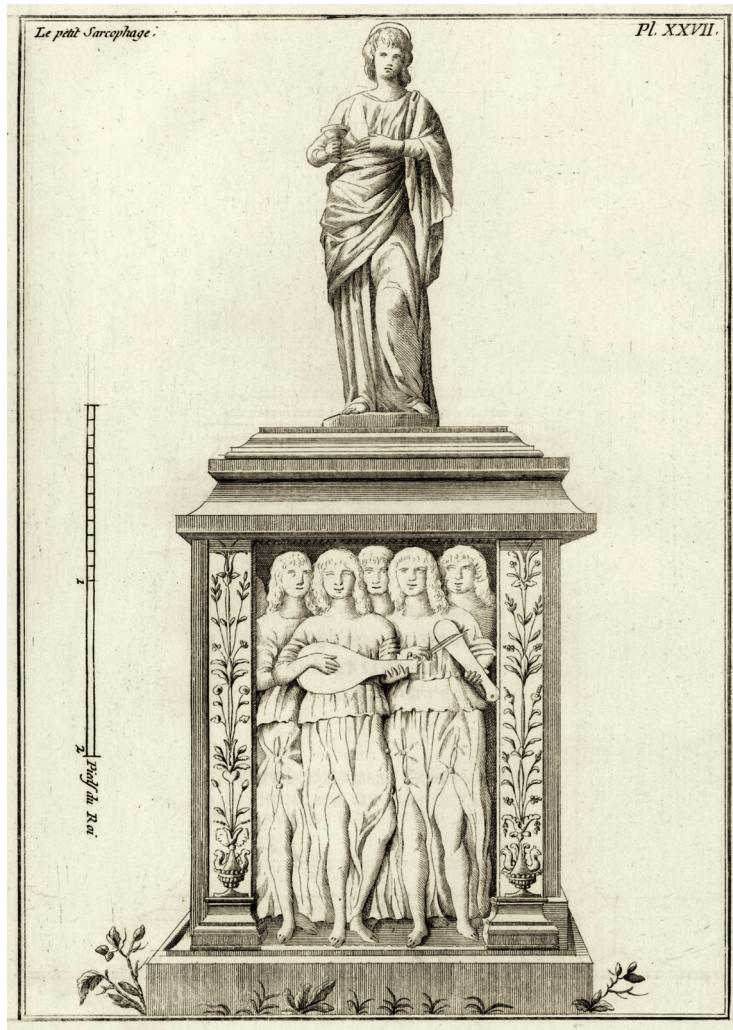
735 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve Sekt. 15 Abt. VI Nr. 2 Bd. 1, fol. 47ff, 63, 64 (Brief der Artistischen Kommission an Bunsen vom 29. Sept. 1837). Nachdem ein Schreiben des Conte Giorgio Giusti del giardino di Verona vom 16. Oktober 1837 an Bunsen, in dem es um die Bezahlung ging, ohne Resonanz geblieben war, wandte sich der Eigentümer am 22. Dez. 1837 direkt an den König. Giusti bemerkte, dass Bunsen diese Objekte (»tre superbi bassi rilievi in marmo di Carrara, onore del risorgimento delle belle arti, non che un busto di Marzia Greco, ed una statuina antichissima alta due piedi circa conservatissima di un giovane Cesare in Pretesta di marmo pario di eccellente scarpetto del bel tempo«) für 60 Louisdor erworben habe, sie dem Verkäufer aber mehr gekostet hatten. Er wollte jedoch dem angesehenen Königlichen Hofe einen Dienst erweisen (GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20453, fol. 113–116). Die Verzögerung der Bezahlung konnte geklärt werden, sodass der Kaufpreis in voller Höhe überwiesen wurde (ebd., fol. 112, 26. Jan. 1838, Altenstein an den König).

736 »3 Basreliefs cinquecento, 1 kleine Statue, 1 antiker Satyr oder Centaurenkopf zus. 60 Carolinen« (GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 20, fol. 69, 70, 14. Okt. 1837, Dielitz an Altenstein).

737 »(...) posseduti non guari nel rinomatissimo Museo Querini Lustro della Città di Venezia, onorato ed encomiato dai primi Sovrani (...)« (GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20453, fol. 113–116).

738 Tieck 1846, Nr. 654; Schottmüller bezeichnete die um 1500 in Venedig entstandene Figur als in der »Art des Pietro Lombardi« (Schottmüller 1933, S. 116, Nr. 221).

739 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve Sekt. 15, Abt. I Nr. 15, Bd. 1, fol. 112 (29. Dez. 1840, an Eichhorn).



170 Giovanni de Pian, Grabmal im Garten der Villa Altichiero bei Padua, Kupferstich, 24×17 cm (aus Rosenberg-Orsini 1787)



171 Venedig, um 1480, Johannes der Evangelist, Marmor, Höhe 84 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme vor 1913

engel, von vieler Grazie und mit fein motivierten Gewändern.«⁷⁴⁰ In ähnlichem Tenor beurteilte Schottmüller die Reliefs im Vergleich mit den Werken des Trovaso-Meisters, da sie »glatter und nüchtern in der Formung, aber auch ohne den malerischen Schwung des Vorbilds« seien.⁷⁴¹

In Unkenntnis des Namens ihres Schöpfers werden die durch Wredow erworbenen Reliefs noch heutzutage nach ihrem ehemaligen Standort als Werke des *Meister von Altichiero* bezeichnet.⁷⁴² Weniger rätselhaft ist hingegen die Autorschaft der drei in San Troaso als Schmuck einer Altarmensa dienenden Reliefs, die für die Berliner Reliefs vorbildlich waren (Abb. 172). Pietro Paoletti brachte sie im Vergleich mit den nach 1486 von Antonio Rizzo ausgeführten Reliefs für die Scala dei Giganti im Palazzo Ducale in Venedig überzeugend mit diesem Hauptmeister der venezianischen Renaissanceskulptur in Verbindung.⁷⁴³

In der Ära Bode dienten die Berliner Reliefs in einem Oberlichtsaal des Kaiser-Friedrich-Museums nur geringfügig über dem Parkettboden positioniert als Predella einer Altartafel.⁷⁴⁴ Bei dem Mittelteil der Berliner Reliefs, das Schottmüller zufolge stärker verwittert war und 1945 durch Brand stark beschädigt wurde, fehlt seitdem der obere Strei-

fen. Die vor 1945 entstandene Aufnahme zeigt, dass es hier offenbar eine alte Bruchstelle gab. Die oberen Abschlüsse der Seitenreliefs fehlten bereits im 18. Jahrhundert, wie die Graphik deutlich macht, sie wurden in Gips ergänzt.

740 »Ein ganz ähnlich komponirtes Relief gibt Cicognara als in einer Kirche zu Venedig befindlich. Die freieren Motive, die größere Ausbildung in allen Theilen lassen indeß vermuten, daß es einer späteren Zeit angehört« (Waagen 1846, S. 254).

741 Schottmüller 1933, S. 118, Nr. 218 (abgebildet sind Gipsabgüsse).

742 Ebenso wie die Figur des Johannes wurde sie Giovanni Buora zugeschrieben (Objektbeschriftung im Bode-Museum von Michael Knuth 2006).

743 Pietro Paoletti, L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia: ricerche storico-artistiche, Venedig 1893, S. 159; in diesem Tenor beurteilte auch Wolfgang Wolters diese Werke (Norbert Huse/Wolfgang Wolters, Venedig: die Kunst der Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei 1460–1590, München 1986, S. 161).

744 Iris Wenderholm, »Davon vielleicht einmal mündlich«. Bodes »malerische« Anordnung und die Präsentation des Kaiser-Friedrich-Museums, in: Lindemann 2010, S. 91, Abb. 5. In den Sammlungskatalogen beziehungsweise Publikationen zur venezianischen Renaissance-Skulptur galten bislang sowohl die Reliefs mit den Engeln als auch die Figur des Hl. Johannes als Erwerbungen von dem venezianischen Kunsthändler Pajaro aus dem Jahr 1841, da dies so im Inventar angegeben ist.



172 Meister von San Trovaso, Engel mit den Passionswerkzeugen und musizierende Engel, um 1480, Marmor. Venedig, S. Trovaso, Aufnahme um 1900

Eine Entdeckung von Ernst Förster: Die »Madonnen Statuette von Nino Pisano«

Aus den Dokumenten geht die Provenienz eines weiteren Werks hervor, die der Forschung bislang unbekannt war. Der renommierte Kunsthistoriker Ernst Förster (Abb. 173), der Schwiegersohn des Dichters Jean Paul, hatte in Pisa eine künstlerisch bedeutende Kleinplastik aus dem Mittelalter entdeckt, die er den Königlichen Museen zum Kauf anbot:

»Übersende beifolgend eine Alabaster-Statuette, Madonna mit Kind, von Nino Pisano, dem bekannten Nachfolger Andrea's, in welchem der Ruhm der Pisaner Bildhauerschule um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts seinen Höhepunkt erreichte. Ich habe die Statuette in Pisa acquirirt und sie dort mit den großen Werken des genannten Meisters in S. Maria della Spina und in S. Caterina verglichen und als unzweifelhaft ächt erkannt. Ich biete sie den Sammlungen des K. Museums zum Ankauf an, um die Summe von zwanzig Friedrichs d'ors, und ersuche Ew. Hochwohlgeborenen, dieses mein Anerbieten der hochehrlichen Commission für Anschaffung von Kunstwerken gefälligst mitteilen zu wollen.«⁷⁴⁵

Nachdem sich die Artistische Kommission für die Erwerbung ausgesprochen hatte, dankte Ignaz Maria von Olfers, der erst im Jahr zuvor als Nachfolger des General-Intendanten Carl von Brühl berufen worden

war, für »das gefällige Anerbieten der Madonnen Statuette von Nino Pisano«, die er als »eine angemessene Erwerbung für die betreffende Abtheilung« bezeichnete, und stimmte dem Ankauf zu (Abb. 174).⁷⁴⁶

Die kunstgeschichtliche Bestimmung der Statuette durch Förster basierte auf dessen Kenntnis auf dem Gebiet der mittelalterlichen Skulptur. Im Vorfeld seiner 1835 publizierten Abhandlung *Ueber das Leben und die Werke des alten toscanischen Bildhauers Nichola Pisano*, seiner ersten kunstgeschichtlichen Veröffentlichung, hatte sich Förster acht Monate in Pisa, Lucca, Florenz und Siena aufgehalten, um dort im Auftrag des bayerischen Kronprinzen Maximilian Zeichnungen nach

745 GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I 20, fol. 254 (Berlin, 18. Dez. 1840). Hervorhebung im Original.

746 Ebd., fol. 255 (30. Dez. 1840, Olfers an Förster, Entwurf); SMB-ZA I/GG 46 fol. 10v, Nr. 24a (12. Febr. 1842 mit Verweis auf die vorherige Sitzung); GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium Ve Sekt. 15 Abt. I Nr. 3 Bd. 10, fol. 188 (2. März 1841, Olfers an Eichhorn, Abschrift). Von Tieck wurde diese Erwerbung am 11. Mai 1841 ins Inventar eingetragen: »Eine kleine Gruppe aus Alabaster Madonna mit dem Christuskinde, angeblich von Nicolo Pisano der Sammlungs-Gallerie des Königl. Museums übergeben worden, und in das Inventarium pag 142 unter Nro. 49 eingetragen worden« (GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I 20, fol. 256).

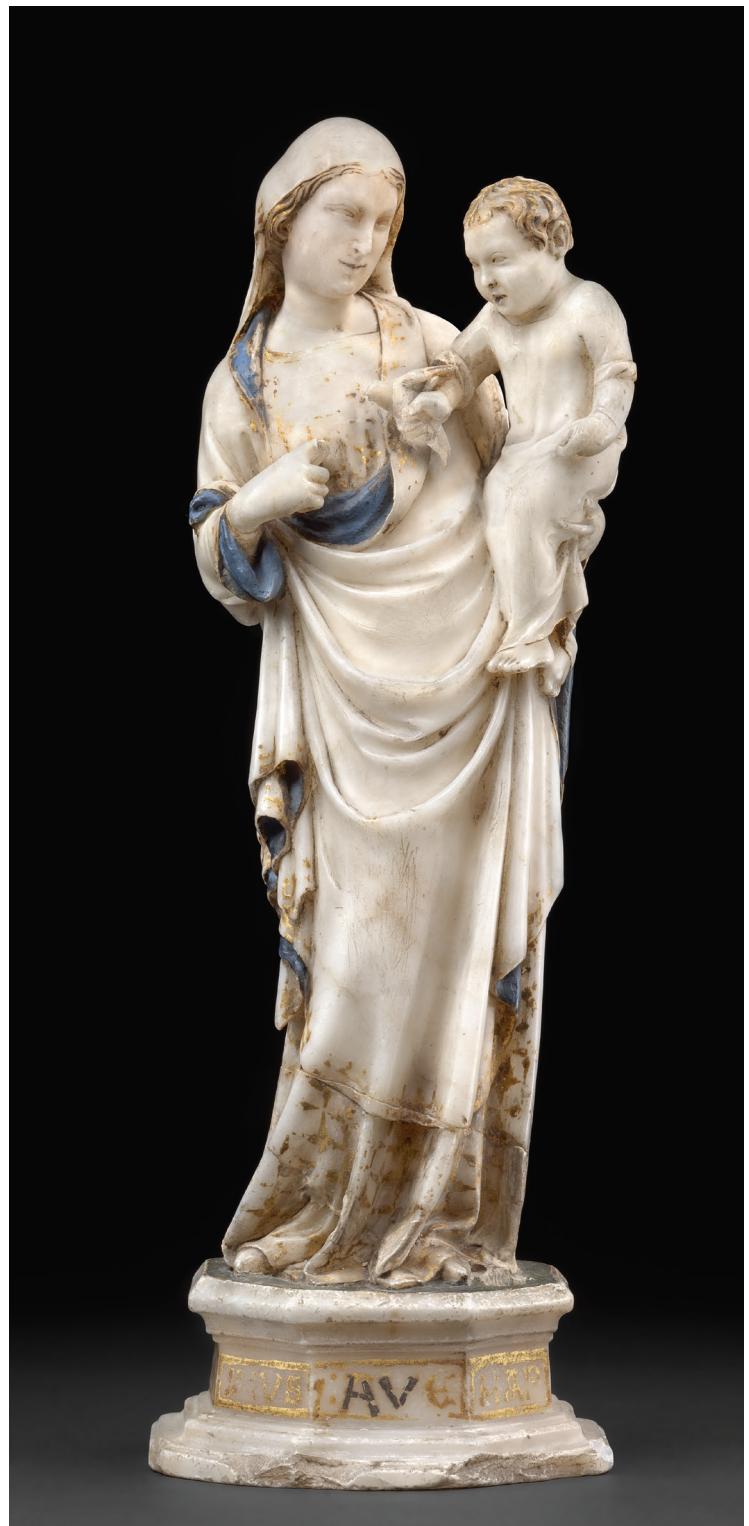
747 Erschienen in: Ernst Förster, Beiträge zur neuern Kunstgeschichte, Leipzig 1835, S. 1ff.; Förster 1889, S. 66.



173 Carl Christian Vogel von Vogelstein, Ernst Förster, 1856, schwarze Kreide, 39,1 × 28,6 cm (Blatt). Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett

»altitalienischen Meistern« anzufertigen.⁷⁴⁷ Vielleicht hatte er die Madonnenfigur damals erworben. Förster, der bis 1840 als Maler tätig war, gehörte nicht nur zu den besten Kennern der italienischen Kunstgeschichte, nicht weniger gut informiert war er über Land und Leute. Letzteres bezeugt sein immer noch lesenswertes *Handbuch für Reisende in Italien*. Verdienstvoll für den italienisch-deutschen Kulturtransfer ist aber vor allem seine Tätigkeit als Herausgeber der deutschen Übersetzung von Vasaris Künstler-Viten, nachdem Ludwig von Schorn, der Initiator dieses ambitionierten Projekts, verstorben war.

Es ist aufschlussreich, dass der in München ansässige Förster das in Pisa entdeckte Kleinod in Berlin platzieren wollte. Offenbar schien ihm das Museum am Lustgarten der geeignete Ort für ein solches Werk. Der Verkauf war sicherlich ein materieller Erfolg, doch Förster, den Worten eines Zeitgenossen zufolge keineswegs »der häufig nach vorconstruierten Theorien räsonnirende stubengelehrte Tintenfisch«, konnte auf diese Weise vor allem seine Kennerschaft unter Beweis stellen.⁷⁴⁸ Aus einer Notiz im *Kunstblatt* geht hervor, dass er bereits am 6. Juli 1836 beim Wissenschaftlichen Kunstverein in Berlin einen Vortrag gehalten hatte, bei dem er eine Anzahl der zuvor genannten »Zeichnungen nach älteren Sculpturen in Pisa aus dem zwölften Jahrhundert«, sowie der »beglaubigen Werke des Niccolo Pisano aus dem dreizehnten Jahrhundert« und nach Malereien des 14. und 15. Jahrhunderts zeigte. »Allgemein war die Zustimmung zur Auswahl und Ausführung die-



174 Nino Pisano, Madonna mit Kind, um 1345/47, Alabaster, Höhe 35 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

748 »Ueberall führt dem Autor (Förster) der Maler die Feder, der doch mit hellerem und unbefangenerem Auge sieht (...).« (Hyacinth Holland in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 48, 1904, S. 659); s. auch Michael Will, Kein »Stubengelehrter Tintenfisch« – Ernst Förster (1800–1885): Schwiegersohn, Herausgeber und Porträtmaler Jean Pauls, in: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft, 39, 2004, S. 165ff.

749 Kunst-Blatt, 66, 18. August 1836, S. 276.



175 Gottfried Schadow, Anbetung der Könige (nach Nicola Pisano), schwarze und braune Kreide, 21,7 × 25 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

ser Werke, wodurch man ein unverfälschtes Bild einer der reichsten Epochen der Kunstartentwicklung erhalten würde«, hieß es in der Notiz dazu.⁷⁴⁹ In Berlin war Förster also kein Unbekannter. Auch zum preußischen Kronprinzen stand er in Kontakt, denn in dessen Auftrag entstanden 1837 während seiner vierten Italienreise Zeichnungen in Ravenna.⁷⁵⁰ Durch Försters Sohn Brix ist überliefert, dass sein Vater in Berlin »besondere Beachtung erfuhr (...), sowohl im Gelehrtenkreise, als auch bei Hof. König Friedrich Wilhelm IV. war zur Regierung gelangt und nahm Förster, als er zu Besuch im Spätherbst 1840 nach Berlin kam, auf das Huldvollste auf.«⁷⁵¹ Die *Madonna* hatte er damals vermutlich im Reisegepäck.

Aus dem Jahresbericht für 1841 geht hervor, dass die »Maria mit dem Kinde, bemalte Alabaster-Statuette von Nino Pisano (...) in der bisher mit der Skulpturen-Galerie verbundenen Sammlung der Majoliken und Skulptur-Werke des Mittelalters« Aufstellung fand.⁷⁵² In den späteren Verzeichnissen und dem Artikel von Waagen von 1846 ist das Werk allerdings nicht aufgeführt, was annehmen lässt, dass es bei der Neuaufstellung von 1845 nicht berücksichtigt wurde. Bode/Tschudi betrachteten es als eigenhändiges Werk von Nino Pisano, während Volbach es aufgrund »ihrer starken französischen Beeinflussung« eher als Werk eines »späteren Nachfolger Ninos« bezeichnete. Gert Kreytenburg hingegen sah in dem Werk sogar ein Original von Andrea Pisano und datierte es um 1345/47, worin ihm erst kürzlich Luca Palozzi folgte.⁷⁵³ Von der ursprünglichen Fassung der Statuette sind lediglich Reste erhalten, auf dem Sockel befinden sich in goldenen Lettern die ersten Worte des englischen Grußes: AVE MARIA GRATIA PLENAM DOMINUS.

Die *Madonna* gelangte zu einem Zeitpunkt nach Berlin, als der Skulptur der Gotik zunehmend Aufmerksamkeit entgegengebracht wurde. Gottfried Schadow war in dieser Hinsicht ein Vorreiter. In seinem Schreibkalender notierte er am 22. August 1828, dass er Vasaris Text zur Vita des Andrea Pisano exzerpiert hatte. Einen Tag später hielt er einen Vortrag bei der Gesellschaft der Freunde der Humanität, in dem er sich Andreas Bronzetür vom Florentiner Baptisterium

widmete.⁷⁵⁴ Es folgte am 5. April 1830 ein Vortrag beim Wissenschaftlichen Kunstverein über Madonnendarstellungen des Trecento, dessen Manuskript erhalten ist.⁷⁵⁵ Als Abbildungen standen ihm Illustrationen aus Cicognaras Kompendium zur nachantiken Skulptur zur Verfügung, die der Maler Karl Burggraf für ihn kopierte. Im Zentrum von Schadows Interesse stand die »Imitation«. Die in der Werkstatt des Nicola Pisano entstandene *Madonna* vom Grabmal des Hl. Dominikus in der Kirche des Namenspatrons in Bologna war für Schadow ein Schlüsselwerk, da sie seiner Meinung nach als »Muster« diente und bei nachfolgenden Bildhauern als Vorbild benutzt wurde. Seinen Vortrag beendete der Berliner Bildhauer mit folgenden Worten: »Was von diesen Künstlern sonst beizubringen wären, an größeren Werken als Grabmäler Kanzeln und Springbrunnen, habe alles müssen vorbeigehen, und geflissentlich weglassen, und war mein Zweck die Darstellung der Mutter Gottes Bilder betreffenden zusammen zu ziehen; indem ich Vergleichungen von Kunstarbeiten, für Künstler und Kunstliebende der mir besonders aus der Kunstgeschichte entnommenen für lehrreich und nützlich halte.«⁷⁵⁶ Spätestens 1836 beschäftigte sich Schadow erneut mit dieser Materie, vermutlich in Zusammenhang mit einem umfangreicheren Projekt. Dies dokumentiert seine Zeichnung nach dem Relief mit der *Anbetung der Könige* von Nicola Pisano an der Kanzel im Baptisterium in Pisa, die Schadow nach einer Illustration aus Cicognara anfertigte, wobei er das Vorbild variierte (Abb. 175).⁷⁵⁷

Mit der Erwerbung der *Madonna* aus dem Besitz von Ernst Förster fanden Theorie und Praxis daher eine Symbiose. Nicht allein in Anbetracht der Graphiken in Cicognaras Tafelband, sondern auch in dreidimensionaler Form, wenn auch nur in kleinem Format, konnte man sich nun in Berlin eine Vorstellung von toskanischer Skulptur der Gotik verschaffen. Gut ein Jahrzehnt später gelang es Gustav Friedrich Waagen, in Italien auch ein künstlerisch bedeutendes großformatiges Original aus dieser Epoche zu erwerben (s. S. 244 f.). Wie sehr man im klassischen Berlin die Bildhauer und Baumeister dieser Zeit verehrte, zeigt sich auch darin, dass eine der beiden 1832 nach Entwürfen Schinkels geschaffenen eisernen Türen der ehemaligen Bauakademie mit einem in der Art einer Medaille geschaffenen Bildnis von Nicola Pisano geschmückt wurde, neben Bildnissen von Arnolfo di Cambio, Brunel-

750 Förster 1889, S. 89 (21. März 1837, Brief von Emma Förster an ihre Mutter).

751 Ebd., S. 110.

752 GStA PK I. HA Rep. 76, Ve Sekt. 15 Abt. 1 Nr. 15 Bd. 1, fol. 163 (6. Juli 1842, Olfers an Eichhorn).

753 Bode/Tschudi 1888, S. 11, Nr. 26; Volbach 1930, S. 91, Nr. 34; Gert Kreytenberg, Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts, München 1984, S. 125f., 189, Abb. 187, 188; Luca Palozzi, Contextualising English Alabasters in the material culture of the medieval Mediterranean, in: English Alabaster carvings and their cultural contexts (Hg. Zuleika Murat), Woodbridge 2019, S. 85f., Taf. VI.

754 SMB-ZA NL Schadow 33 (22. und 23. Aug. 1828); Badstübner-Gröger/Czok/Simson 2006, S. 729f., Nr. 1927 (Czok); bereits im Febr. 1815 beschäftigte er sich mit dieser Thematik (SMB-ZA NL Schadow 20, 1. Feb. 1815).

755 Allerdings nicht vollständig (SMB-ZA NL Schadow 120); erhalten ist auch das Manuskript für einen Vortrag im Wissenschaftlichen Kunstverein: »Über ein Basrelief von Matteo da Campione am Portal des Domes von Monza« (SMB-ZA NL Schadow 119).

756 SMB-ZA NL Schadow 120.

757 Badstübner-Gröger/Czok/Simson 2006, S. 729f., Nr. 1927 (Czok).



176 Karl Friedrich Schinkel (Entwurf), August Kiss (Ausführung), Detail vom rechten Portal der Bauakademie mit dem Bildnis von Nicola Pisano, um 1833, Eisen. Berlin, Werdersche Rosenstraße, Schinkelklause

leschi, Alberti, Benedetto da Maiano, Bramante, Leonardo, Peruzzi, Raffael, Michelangelo und Palladio (Abb. 176). Die Tür mit dem Pisano-Bildnis ist heutzutage in der »Schinkelklause« zwischen Kronprinzenpalais und Friedrichswerderscher Kirche integriert.⁷⁵⁸

Der Maler und Kunstvermittler Cesare Mussini

Über einen langen Zeitraum, von 1839 bis 1865, besaßen die Berliner Museen in dem Florentiner Maler Cesare Mussini einen engagierten Vermittler, der dem preußischen Königshaus nicht nur einige Kunstwerke schenkte, sondern den König beziehungsweise den Generaldirektor über interessante käufliche Kunstwerke in Florenz informierte (Abb. 177). Er war 1804 in Berlin als Sohn des Kapellmeisters Natale Mussini und dessen Gattin Giuliana Sarti geboren, verließ 1820 seine Geburtsstadt und ging mit der Familie nach Florenz. Ebenso wie sein etwas jüngerer und berühmterer Bruder Luigi wurde er Maler. In seinem Werk dominieren Porträts, mythologische, aber auch historisierende Themen, wie das Gemälde mit der *Verschwörung der Pazzi*, das 1835 in der Florentiner Akademie mit großem Erfolg ausgestellt war (Verbleib unbekannt). Seit 1834 lehrte er als Professor an der Akademie der bildenden Künste in Florenz. In seiner Autobiographie kommt er wiederholt auf sein Verhältnis zu seiner Geburtsstadt zu sprechen. Gottfried Schadow berichtete 1836 von dem Besuch des Malers in Berlin:

»Mussini hatte von Italien eine Anzahl Gemälde mitgebracht, bei denen von großen Dimensionen man viele Schwächen und bei den kleineren so

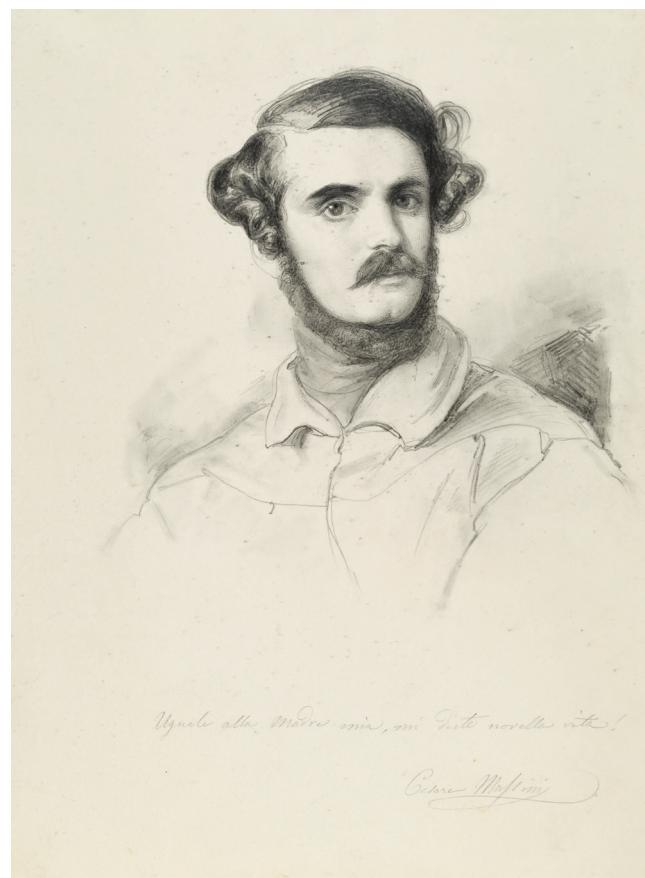
758 Wie sehr Schinkel die Werke der Pisani schätzte, geht auch aus den Einträgen im Tagebuch seiner Italienreise von 1824 hervor (Koch 2006, S. 241f., 597).

759 Schadow 1849 (1987), Bd. 1, S. 193.

760 Das 1876/77 verfasste Manuskript (»La vita di Cesare Mussini pittore di storia«) wird in der Biblioteca Comunale degli Intronati in Siena aufbewahrt (Fondo Mussini).

viel gutes wahrnahm, daß es zweifelhaft war, ob alle von derselben Hand angefertigt waren. Er zeigte eine Anzahl großer Preismedaillen, ihm zuerkannt von den Kunstabakademien zu Florenz und Mailand, wobei er äußerte, beide hohe Schulen seien in Verlegenheit über Auszeichnungen, die ihm noch gebührten und zukommen sollten. Eines der besten Bilder kaufte der König.«⁷⁵⁹

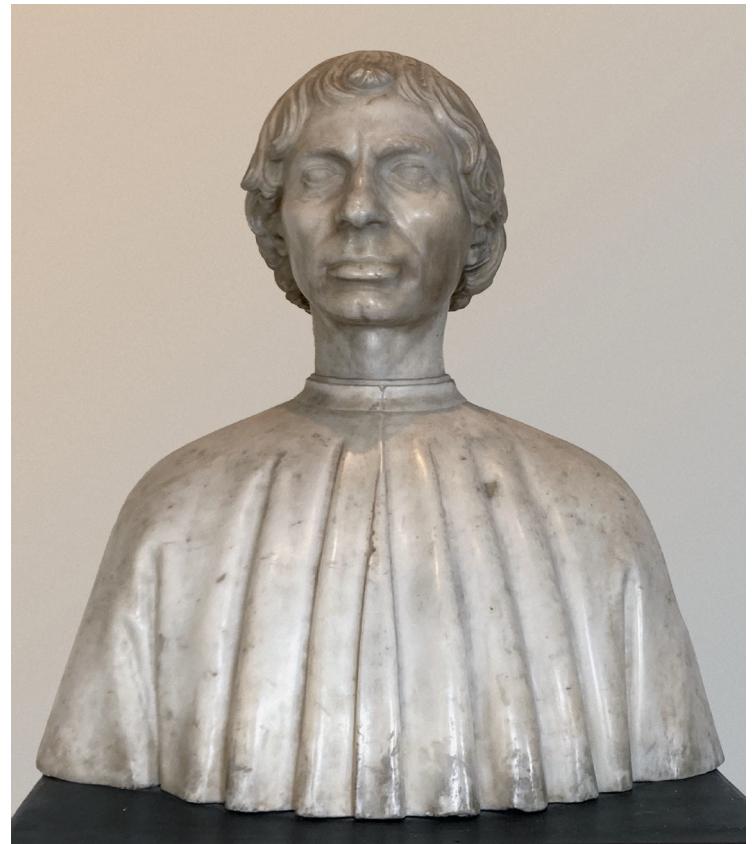
In Berlin wurden seine Bilder in einer Ausstellung gezeigt. Dabei kam es, wie Mussini erzählte, zu einer Zusammenkunft mit Friedrich Wilhelm III., der das Gemälde des Ganymed auswählte und den Maler mit einer mit Brillanten geschmückten Tabatiere belohnte. Zugleich erhielt er vom König den Auftrag, nach seiner Rückkehr nach Italien, für das Königliche Museum Kunstwerke zu erwerben, wenn er solche zum Verkauf stehende finden würde. Mussini erwähnte in seiner Autobiographie seinen mehrmonatigen Aufenthalt in Berlin im Jahre 1843 währenddessen er mit vielen Aufmerksamkeiten des Königshauses geehrt wurde. Dazu gehörten Einladungen zum Mittagessen, sowohl in der Stadt als auch in Potsdam. In Berlin lernte Mussini etliche bedeutende Personen kennen. Er hatte unter anderem das Glück, wie er schrieb, Alexander von Humboldt und anderen Wissenschaftlern zu begegnen. Auch machte er die Bekanntschaft mit dem Bildhauer Christian Daniel Rauch und besuchte das Atelier des Malers Peter von Cornelius, der gerade die Kartons der Gemälde für den geplanten *Campo Santo* neben dem Dom anfertigte, der für die königliche Familie reserviert sein sollte.⁷⁶⁰ Aus der Autobiographie von Mussini geht ebenfalls hervor, dass er



177 Wilhelm Hensel, Cesare Mussini, 1839, Bleistift, weiß gehöht, 28,8 × 20 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett



178 Florenz, Anfang 16. Jahrhundert, Lorenzo de' Medici, gen. il Magnifico, gebrannter Ton, Höhe 65,8 cm. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection (nach der Restaurierung)



179 Florenz, 1495 (?), Bildnis eines Unbekannten, Marmor, Höhe 55 cm. Florenz, Museo Nazionale del Bargello

nach seiner Ankunft in Rom 1830 Felix Mendelssohn kennenlernte, mit dem er daraufhin freundschaftlich verbunden war.⁷⁶¹ Auf eine Anfrage des Königs teilte Olfers dem Regenten am 18. August 1841 mit, dass Mussini, »so viel mir bekannt ist, in seinem Wohnorte Florenz alle Achtung« genießt. Weiterhin heißt es: »Von seinem Vater her ist er mit dankbarer Liebe an Preußen ergeben, und neuerdings sind diese Bande durch die Verheiratung mit der Tochter des Major Blesson noch enger gezogen worden.«⁷⁶²

Lorenzo il Magnifico, Machiavelli und Galilei

Mussinis Aktivitäten als Förderer der Königlichen Museen begannen mit einem Geschenk, das er dem preußischen König am 25. Juni 1839 offerierte. Es handelte sich um angeblich alte Abgüsse nach einer heute in der National Gallery of Art in Washington aufbewahrten etwas überlebensgroßen Büste des Lorenzo il Magnifico, Mussini zufolge ein Werk von Michelangelo (Abb. 178), und einer im 19. und frühen 20. Jahrhundert als Porträt des Macchiavelli angesehenen Marmorbüste im Bargello in Florenz (Abb. 179), deren Schöpfer Mussini unbekannt war (Abb. 180, 181, Tieck 1846 Nr. 674, 675). Hinzu kam noch ein Abguss der Totenmaske von Galileo Galilei.⁷⁶³ Ein solches Angebot war deshalb verlockend, weil Bildnisse in der Renaissance zu den künstlerischen Hauptaufgaben zählten und es im Berliner Museum in plastischer Form bislang lediglich die seltsame Büste des Ser Ceccone aus der Sammlung

Bartholdy gab (Abb. 82). Das ausgeprägte Interesse an Porträts dieser Epoche spiegelt sich auch in dem Faktum für die Berliner Sammlungen wider, dass ein Jahrzehnt zuvor in Rom ein Konvolut an Medaillen erworben worden war. Minister Altenstein hatte damals Daniel Ludwig Albrecht, den Kabinettsrat von Friedrich Wilhelm III., informiert, dass

»eine dort befindliche interessante Sammlung alt-florentinischer Medaillons aus dem sechszehnten Jahrhundert zum Ankauf empfohlen worden [sei], deren Schönheit und gute Erhaltung überdem durch ein schriftliches Zeugnis des Bildhauer Thorwaldsen bescheinigt wird. Sie enthält drei und sechzig große Medaillen, mit den Bildnissen von Fürsten und Fürstinnen der Familie de' Medici, sieben und dreißig ähnliche Denkmünzen auf berühmte Männer damaliger Zeit, und fünfzehn kleinere Denkmünzen auf ähnliche Gegenstände. Die Florentiner-Medaillen jenes Jahrhunderts sind für die politische und Gelehrten-Geschichte nicht minder, als für die Geschichte der Kunst, von großem seltenem Werth.«⁷⁶⁴

761 Ebd., S. 19.

762 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20453, fol. 310 (Abschrift, Olfers bezieht sich auf ein Schreiben von Mussini an den König vom 24. Juli 1841, ebd., fol. 311, 312).

763 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium Ve Sect. 15 Abt. I Nr. 3 Bd. 10, fol. 104; Brief an Staatsminister von Altenstein zur Berichterstattung vom 8. Juli 1839: GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 20, fol. 128 (Abschrift).

764 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20451, fol. 63 (18. Mai. 1829, mit Notiz von Albrecht, der für den Ankauf plädierte).



180 Florenz, 1837/39, Bildnis des Lorenzo de' Medici, gen. il Magnifico, Stuck, Höhe 61 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme vor 1913



181 Florenz, 1837/39, Bildnis eines Unbekannten, Stuck, Höhe 55 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme vor 1913

Mussinis Offerte wurde der Artistischen Kommission vorgelegt, die zur beabsichtigten Schenkung Stellung nehmen sollte.⁷⁶⁵ Als Direktor der Skulpturensammlung äußerte sich zuerst Christian Friedrich Tieck. »Obgleich das Museum keine Gypsabgüsse annehmen will« und »sich dennoch solche unter dem Mitteltheil ein paar Reliefs eingeschlichen [haben], namentlich auch ein bemaltes«, plädierte er für eine Annahme der Offerte, »da nun die Köpfe interessante geistreiche Personen sind« und »das Museum nicht dafür bezahlen« muss.⁷⁶⁶ Zugleich gab er zu verstehen, dass mögliche »Pläne« Mussinis »uns nichts an[gehen]«. In seinem Votum schrieb Tieck, dass dem Ministerium zu antworten wäre, »dass die Bildnisse allerdings interessant wären, besonders wenn die Bemalung aus früherer Zeit, d. h. aus der Zeit der Personen selbst herühre«, und fügte hinzu: »von Lorenzo Magnifico besäße man in Berlin seit geraumer Zeit die Maske, d. h. das Untertheil eines modulirten Kopfes. Was Macchiavelli anbeträfe, so wäre er umso interessanter wenn derselbe ächt ist.« Zugleich gab Tieck aber zu bedenken, »die Sachen kommen zu lassen, da Emballungs Kosten, und Transport sehr leicht den Werth solcher Gipsarbeiten bei weitem übersteigen können«.⁷⁶⁷ Die Frage der Echtheit der Werke spielte auch im Votum von Rauch eine zentrale Rolle: »Wenn die drei Büsten *keine* modernen Massenkopien« wären, würde er »dafür stimmen«, sie »hierher kommen zu lassen.« Allerdings plädierte Rauch dafür, sie erst in Florenz »von einem dortigen Kunstverständigen« begutachten zu lassen.⁷⁶⁸ Schließlich teilte Tieck dem Ministerium folgendes mit:

»Seinem hohen Ministerium der geistlichen Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten beeht sich die unterzeichnete Commission (...) gehorsamst zu berichten, wie die Seiner Majestät dem Könige von dem Professor Mussini zu Florenz zum Geschenk für das Königliche Museum angebotenen zwei Büsten Lorenz von Medicis und Macchiavellis, falls sie in der That von der Hand gleichzeitiger Künstler modellirt und bemalt worden, – worüber eventuell der bei der Königlichen Gesandtschaft am Großherzoglich toskanischen Hofe angestellte Dr. Reumont die beste Auskunft zu geben im Stande sein dürfte, – für die betreffende Abteilung der Sculpturen-Gallerie erwünschte Acquisitionen sein, die Todten-Maske Galilei's aber unter ähnlichen Gegenständen einen schicklichen Platz auf der Königlichen Kunstkammer finden würde.«⁷⁶⁹

Die Stellungnahme der Artistischen Kommission zeigt, dass die Bildnisse der berühmten Persönlichkeiten aus der Renaissance grundsätzlich von Interesse waren. Besonders für die beiden Bildhauer, Tieck und Rauch, selber Schöpfer zahlreicher Porträts, muss das Angebot von

765 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve Sekt. 15 Abt. I Nr. 3 Bd. 10, fol. 93 (29. Juli 1839).

766 GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 20, fol. 129r (30. Juli 1839).

767 Ebd., fol. 129r.

768 Ebd., fol. 129v (2. Aug. 1839). Hervorhebung im Original.

769 Ebd., fol. 130 (Entwurf); GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve Sekt. 15 Abt. I Nr. 3 Bd. 10, fol. 96 (2. Aug. 1839 Tieck).

Mussini willkommen gewesen sein. Wie sehr Rauch das Bildnis des Lorenzo Magnifico interessiert haben muss, lässt sich auch daraus erschließen, dass er den von Tieck erwähnten Abguss nach der heutztage im Palazzo Pitti in Florenz aufbewahrten Totenmaske (Abb. 189) besaß, der als Leihgabe in der Akademie der Künste aufbewahrt wurde.⁷⁷⁰ Deutlich wird in den Voten, wie wichtig damals die Frage der Echtheit bei Erwerbungen war. Nicht zuletzt ist bemerkenswert, dass Tieck bereits ahnte, dass Mussini auch eigene Interessen verfolgte.

Am 23. August 1839 informierte Altenstein den König über das Gutachten der Kommission und bat um Erlaubnis zum Vollzug der nächsten Schritte.⁷⁷¹ Durch »Allerhöchste Kabinetts-Ordre« wurde der Minister daraufhin autorisiert, »die Prüfung des Werths der von demselben [Mussini] offerierten Büsten und eventualiter deren Einsendung an das hiesige Museum durch Vermittlung des Ministeriums des Auswärtigen zu veranlassen.«⁷⁷² Altenstein informierte daraufhin den Freiherrn von Werther, Minister der auswärtigen Angelegenheiten, »durch Vermittlung der Königlichen Gesandtschaft zu Florenz (...) prüfen zu lassen und, wenn sie als Werke gleichzeitiger Künstler und daher der Aufnahme in das hiesige Königliche Museum werth erkannt werden, die Königliche Gesandtschaft genehmigt zu beauftragen, das Geschenk für des Königs Majestät zu empfangen und die Verpackung und Versendung der beiden Büsten und der Todten-Maske für das Königliche Museum zu veranlassen.«⁷⁷³

Dies wurde dann dem königlichen Gesandten Graf von Waldburg-Truchsess in Turin mitgeteilt, der dem Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten am 25. Oktober 1839 antwortete, dass er veranlassen werde, »die von Professor Mussini dem Königlichen Museum offerierten Kunstgegenstände (...) durch Dr. Reumont in Augenschein nehmen zu lassen und über das gefällte Urtheil ihrer größeren oder geringeren Vorzüglichkeit zu berichten.«⁷⁷⁴ Nicht der preußische Diplomat und Historiker Alfred Reumont, sondern der Bildhauer Aristodemo Costoli fungierte dann allerdings als Sachverständiger. Aus Florenz konnte Graf von Waldburg-Truchsess am 12. März 1840 folgendes berichten:

»In Folge des Zeugnisses des bei der Großherzoglichen Akademie als Lehrer angestellten Professor Costoli (der zu den ausgezeichnetesten Bildhauern und Kunstverständigen Toscana's gehört) sind die beiden von Mussini angetragenen Büsten, Lorenzo Medici's und Macchiavelli's, ohne allen Zweifel Werke des 15ten Jahrhunderts, jedoch zeichnet sich die erste derselben durch ihre zarte und vollkommen gelungene Ausführung sehr vortheilhaft vor der andern aus; dennoch tragen, dem Urtheile Costoli's gemäß, beide Büsten das Gepräge der größten Aehnlichkeit mit jenen berühmten Männern.«⁷⁷⁵

Graf Waldburg-Truchsess erwähnte auch, Costoli wäre der Meinung, »daß Lorenzo's Büste ein eigenhändiges Werk Michel Angelo's seyn dürfte, weil sie ganz in seiner Manier bearbeitet ist, doch will er solches nicht mit Zuverlässigkeit behaupten«. Darüberhinaus enthält das Gutachten auch Angaben zum Material: »Die Masse aus welcher diese Büsten geformt sind, scheint aus Ton, Gips und Wachs zusammengesetzt. Seit dem 15ten Jahrhundert ist in dieser Manier nicht mehr gearbeitet worden, es würde also einer chemischen Untersuchung bedürfen, um die Bestandteile dieser Masse genauer angeben zu können.«

Zur Totenmaske von Galilei wurde bemerkt: »Die Maske Galilei's (in Gips) hat gleichfalls den Vorzug einer sprechenden Aehnlichkeit

mit allen den von diesem gelehrten Manne vorhandenen Portraits, Medaillen und Büsten, die dafür gelten, seine Gesichtszüge auf eine gelungene Weise dazustellen; sie scheint nach dem Gesichte selbst des Galilei gleich nach seinem Ableben genommen zu seyn, ob zwar sie von ungewöhnlicher Größe ist. Galilei soll aber auch von ausgezeichneter körperlicher Größe gewesen seyn.«

Abschließend heißt es dann: »Bei so begründetem Urtheile über den Werth dieser drei Gegenstände habe ich keinen Anstand genommen, sie als Geschenk für des Königs Majestät zu empfangen und werde ich für die sorgfältigste Verpackung und Versendung des Ganzen an das Königliche Museum adressiert, Sorge tragen, die Kosten dafür aber in meiner nächsten Liquidation außerordentlicher amtlicher Auslagen aufnehmen.«⁷⁷⁶

Am 28. März 1840 konnte Waldburg-Truchsess dem Ministerium mitteilen, dass die Büsten

»heute in 2 Kisten gut verpackt, mir überliefert und von mir dem hiesigen Handlungs Hause Gunber, Gonin & Comp. mit dem Auftrage abgegeben worden sind, sie per Frachtwagen an die Adresse des Königlichen Museums gelangen zu lassen. Mussini empfiehlt große Vorsicht beim Auspacken dieser Gegenstände, weil sie sonst leicht beschädigt werden könnten.«⁷⁷⁷

Am 14. April wurde auch Olfers informiert, dass von dem Königlichen Gesandten in Turin der Auftrag erfolgte, die Büsten »per Frachtwagen sicher zu befördern«. Beigefügt waren »fünf an des Königs Majestät adressierte Rollen mit einigen Schriften der Gallerie Pitti«.⁷⁷⁸ Nach ihrer Ankunft in Berlin wurden die Werke von der Artistischen Kommission

770 »Maske Lorenzo Magnifico, in Florenz geformt. Wurde von Prof. Rauch als sein Eigenthum zurückgenommen, aber ein neuer Abguß kam in die Akademie« (Pr AdK 0107a, fol. 46, Nr. 373). In starker Untersicht lässt sich die Maske auch auf der 1872 entstandenen *Atelierwand* von Adolph von Menzel in der Hamburger Kunsthalle erkennen (Jenns E. Howoldt, Adolph Menzel und Lois Renner. Das Künstleratelier, Hamburg 2008, S. 13, Abb. 2).

771 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve Sekt. 15 Abt. I Nr. 3 Bd. 10, fol. 98 (Entwurf, an Kortüm).

772 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 19705, ohne Nr. (13. Sept. 1839, Dr. Müller); GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve Sekt. 15 Abt. I Nr. 3 Bd. 10, fol. 99, fol. 100 (21. Sept. 1839, von Altenstein an Werther, Ministerium des Auswärtigen).

773 GStA PK III. MdA Abt. III Nr. 18426, fol. 221 (21. Sept. 1839).

774 Ebd., fol. 224 (1. Okt. 1839); GStA PK, III. HA Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten, III, Nr. 18427 (ohne Folierung).

775 GStA PK, III. HA Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten, III, Nr. 18427 (ohne Fol.) an Werther; GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 20, fol. 186 (Abschrift); GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve Sekt. 15 Abt. I Nr. 3 Bd. 10, fol. 146 (Abschrift). Hervorhebung im Original.

776 GStA PK, III. HA Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten III Nr. 18427, A. 1056, ohne Folierung.

777 Ebd., ohne Folierung (an Werther).

778 GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 20, fol. 183 (Werther an Olfers, 14. April 1840); GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve Sekt. 15 Abt. I Nr. 3 Bd. 10, fol. 148 (Werther an Altenstein), fol. 149, 150 (Kisten und Frachtkosten). Im Ministerium wurde daraufhin eine Aktennotiz erstellt, aus der hervorgeht, dass man »die Prüfung des Werths der von Professor Mussini zu Florenz für das hiesige Königliche Museum als Geschenk vorgesehenen Werke durch den Grafen Waldburg-Truchsess «mit Instruktion erfahren« habe und es sich gezeigt hat, »daß es nach vorgängiger Prüfung der gedachten Gegenstände kein Bedenken getragen habe, solche als Geschenk zu empfangen« (GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 20, fol. 185, 15. April 1840, Altenstein an Olfers); GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve Sekt. 15 Abt. I Nr. 3 Bd. 10, fol. 147 (an Kortüm).

in Augenschein genommen, wie dies aus dem Protokoll der Sitzung vom 14. Juni 1840 hervorgeht, in dem es heißt:

»Die von dem Prof. Mussini zu Florenz geschenkten Portraitbüsten und sogenannte Totenmaske waren, wiewohl erstere ehemals beschädigt, gleichfalls eingetroffen, und wurden den anwesenden Mitgliedern vorgezeigt.«⁷⁷⁹

Olfers erwähnte die Neuerwerbungen auch im Jahresbericht für 1840:

»Für die bis jetzt im Saale der Sculpturen-Galerie aufgestellte Sammlung der Majoliken und Sculpturwerke des Mittelalters wurden gewonnen: die Büste des Mediceers Lorenzo il Magnifico, aus Formwachsmasse und bemalt; die Büste des Macchiavelli, ebenso, beides Geschenke des Professors Mussini zu Florenz, und bereits aufgestellt. Von demselben ging ein: die Gipsmaske des Galilei, welche zuvor mit einem Fuße ergänzt werden soll.«⁷⁸⁰

Am 2. Februar 1841 wurde Mussini von Olfers mitgeteilt, dass die Büsten eine Bereicherung der Sammlung seien und der König sie bei seinem kürzlichen Besuch des Museums mit Anerkennung wahrgenommen habe.⁷⁸¹ Auch in einem Schreiben an den König vom 18. August 1841 machte Olfers deutlich, dass sie »eine große Zierde der Sammlung mittelalterlicher Denkmäler« darstellen.⁷⁸² Friedrich Wilhelm IV. hatte wohl auch ein persönliches Interesse an der Gestalt des Lorenzo il Magnifico, denn als Kronprinz gab er am 6. März 1834 ein Fest, »bei welchem den Malern das mittelalterliche Kostüm in vollem Glanze zum Studium dienen konnte, genommen aus dem Zeitalter des Lorenzo von Medici«, wie dies durch Schadow überliefert ist.⁷⁸³

Über ein halbes Jahr nach ihrer Ankunft in Berlin äußerte sich Mussini noch zur Provenienz der Büsten. Es ist anzunehmen, dass dieses Thema – das sicherlich von besonderem Interesse war – während seines Aufenthalts in der preußischen Metropole im Sommer 1840 angesprochen wurde. Seinen Worten zufolge wurden die Werke im Landhaus des verstorbenen Advokaten [Bernardo] Vecchietti gefunden, drei Meilen von Florenz entfernt, und von ihm gekauft. Mussini berichtete weiterhin, dass dieses Haus früher dem Bildhauer Giovanni Bologna gehört habe und man zwischen vielen seiner Werke diese Büsten gefunden habe, die jetzt die Berliner Museen besitzen. Weiterhin heißt es, dass nicht bekannt sei, wie diese Büsten in dieses Atelier gelangten. Es sei aber einfach so zu erklären, dass der Bildhauer sie gesammelt hat, sicherlich aus Wertschätzung (»vénération«).⁷⁸⁴ Mussinis Angaben klangen wohl überzeugend, doch sind die Büsten nicht im Inventar von Bernardo Vecchietti nachweisbar, Giambolognas langjährigem Mäzen, der zahlreiche Werke des Bildhauers besass.⁷⁸⁵ Eine solche Provenienz würde auch nicht mit den Lebensdaten von Galilei, der 1642 starb, zu vereinbaren sein.

Als Direktor der Sammlung bescheinigte Tieck erst am 15. März 1841 die Ankunft der Büsten und der Totenmaske in seinem Hause.⁷⁸⁶ Die Büsten fanden im Saal der neuzeitlichen Skulpturen »rechts und links am Eingange« Aufstellung.⁷⁸⁷ Sowohl für Olfers als auch die Artistische Kommission gab es keinerlei Veranlassung, die durch den Grafen Waldburg-Truchsess übermittelten Angaben zu bezweifeln. In Berlin konnte man allerdings nicht ahnen, dass dem königlichen Gesandten wichtige Informationen unbekannt geblieben waren. Unerwähnt blieb

nämlich, dass das der Büste des Lorenzo il Magnifico zugrunde liegende Modell erst kurze Zeit zuvor in Florentiner Privatbesitz entdeckt worden war, und vor allem die Tatsache, dass der als Gutachter dienende Costoli dieses Werk reproduziert hatte.

Die Entdeckung des Modells hatte großes Aufsehen hervorgerufen und sogar nördlich der Alpen wurde darüber berichtet, denn im *Kunstblatt* konnte man dazu lesen:

»Florenz, im Mai 1836: In diesen Tagen ist eine schöne Büste des Lorenzo Magnifico aus gebrannter Erde zum Vorschein gekommen, und durch den Großherzog, welcher sich früher mit entschiedener Vorliebe mit diesem Mediceer beschäftigt hat, angekauft worden. Es steht nach der Liberalität der hiesigen Regierung zu erwarten, daß dieser Schatz den übrigen angereiht und öffentlich ausgestellt werde.«⁷⁸⁸

Ein Ankauf durch den Großherzog war vielleicht beabsichtigt, wurde aber nicht realisiert, denn Waagen sah die Büste im Oktober 1842 in Florenz, als sie ihm zum Kauf angeboten wurde. Dass er daran interessiert war, geht aus einem Schreiben an Olfers hervor:

»Ich bemerke noch, daß das Original des Gypsabgusses, welches man überall von Lorenzo Magnifico sieht, eine terra cotta, die dem Michelangelo beigemessen wird, hier um 75 Francesconi zu haben ist. Ich hätte sie sofort gekauft, doch da wir die schöne Büste von Mussini haben, trug ich Bedenken.«⁷⁸⁹

Nach diesem Werk aus gebranntem Ton, das der Florentiner Maler Carlo Ernesto Liverati (1805–44) in den 1830er Jahren an Rev. John Sandford verkaufte, hatte Costoli Abgüsse aus Gips hergestellt und 1837

779 SMB-ZA I/GG 45, fol. 23v, Nr. 3 (14. Juni 1840).

780 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve Sekt. 15 Abt. 1 Nr. 15 Bd. 1, fol. 141v (30. Dez. 1841, an Eichhorn).

781 GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 20, fol. 251 (2. Feb. 1841, Entwurf).

782 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20453, fol. 310.

783 Schadow 1849 (1987), Bd. 1, S. 186. Anlässlich der silbernen Hochzeit des Kronprinzenpaars, Friedrich Wilhelm und seiner Gemahlin Victoria, folgte im Winter 1882/83 ein ähnliches Ereignis, das »Medicärfest«, von dem Marie von Bunsen berichtet (Marie von Bunsen, Die Welt in der ich lebte. Erinnerungen aus glücklichen Jahren 1860–1912, Leipzig 1929, S. 87ff.). Die Kostümierung des Kronprinzenpaars ist bildlich überliefert (Wikimedia Commons. Archivo: Vitória bzw. Frederico – Medicärfest Kronprinzenpaar.jpg).

784 GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 20, fol. 248 r (7. Nov. 1840): »Je commence donc par les trois bustes. Ils ont été trouvés dans la maison de campagne de feu l'avocat Vecchietti, à 3 milles de Florence, et achetés par moi (...)« (an Olfers). Hervorhebung im Original.

785 Vgl. das 1759 erstellte Inventar in: Francesca Carrara, Il magnifico Bernardo Vecchietti, cortigiano e committente in un inedito epistolario privato, in: Kat. Giambologna gli dei, gli eroi (Ausst. im Museo nazionale del Bargello), Hg. Beatrice Paolozzi Strozzi/Dimitrios Zikos, Florenz 2006, S. 311ff.

786 GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 20, fol. 187.

787 Louis Weyl, Der Führer durch die Kunstsammlungen Berlins. III. Die antiken Bildhauerwerke, Werke der della Robbia, Majolica und Glasmalereien des K. Museums, Berlin 1842, II, S. 30.

788 Kunst-Blatt, Nr. 71, 6. Sept. 1836, S. 296.

789 Einen Funken Hoffnung hatte Waagen allerdings, die Büste vielleicht dennoch für die Berliner Sammlung zu erwerben, denn weiterhin heißt es: »Ein Wort an den Grafen Schaffgotsch würde genügen, um sie zu erhalten« (GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 18 fol. 373v, ohne Datum).



182 G. Gozzini, um 1837, Lorenzo de' Medici, gen. il Magnifico (nach Aristodemo Costoli), Marmor, Zeichnung, Wiltshire, Corsham Court, Sammlung Lord Methuen



183 Adolph von Menzel, Der Büste Machiavellis hält eine Hand Friedrichs »Antimachiavell« entgegen, 1842, Holzschnitt, 8,1 × 5,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett



184 Adolph von Menzel, Schandbild des Nicolo Machiavelli, Holzschnitt zu Friedrich d. Gr., Oeuvres, 9,3 × 6,1 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

für den Besitzer der Tonbüste auch eine mit seinem Namen und dem Entstehungsjahr bezeichnete Marmorkopie mit einem kunstvoll gestalteten Sockel geschaffen, die in die Methuen Collection in Corsham Court gelangte. Am selben Ort befindet sich auch eine Zeichnung der Marmorkopie mit der Aufschrift »Costoli Firenze« (Abb. 182).⁷⁹⁰ Die als das Original anzusehende Büste aus Ton gelangte, kurz nachdem sie Waagen in Florenz gesehen hatte, in den Besitz von Edward Nicholls Dennys und 1943 schließlich als Geschenk der Samuel H. Kress Foundation in die National Gallery of Art in Washington.

Die Zuschreibung der Büste des Lorenzo il Magnifico an Michelangelo überzeugte Waagen nicht, denn in seinem Artikel von 1846 stellte er heraus, dass »die ganze Auffassung (...) so sehr mit der bekannten Medaille des Antonio Pollajuolo, welche auf die Verschwörung der Pazzi gegossen ist« übereinstimmt, »daß, wenn er nicht selbst der Urheber dieser Büste ist, doch wahrscheinlich ein Modell von ihm derselben zum Vorbilde gedient hat«.⁷⁹¹ Waagen äußerte sich auch dezidiert zur Fassung:

»Sowohl das Gesicht, wie das Haar und die Kleider sind hier in den natürlichen Farben bemalt. Da indeß die Formen sehr groß aufgefaßt sind und auch bei der Bemalung nicht wie bei den modernen Wachsbildern auf Illusion hingearbeitet ist, hat die Wirkung für den gebildeten Kunstreund nichts Verletzendes, wenn dasselbe schon dem flachen, modernen Sinne ebenso wenig zusagt, wie jene unschönen, aber eine gewaltige Eigenthümlichkeit höchst lebendig aussprechenden Züge.«⁷⁹²

Im Königlichen Museum fanden die beiden Büsten schon bald nach ihrer Ankunft künstlerische Resonanz. Für Adolph von Menzel lieferte das sogenannte Bildnis des Machiavelli das Vorbild für eine 1842 ent-

standene graphische Darstellung in Franz Kuglers *Geschichte Friedrich des Großen*, bei welcher der auf einem Postament stehenden Büste von einem Unbekannten ein aufgeschlagenes Buch, Friedrichs *Antimachiavell*, überreicht wird (Abb. 183). Für die 1840 erschienene Erstausgabe stand die Büste noch nicht als Vorbild zur Verfügung, sodass Menzel eine Darstellung nach eigener Invention benutzte.⁷⁹³ Erst in der Ausgabe von 1856 konnte die Illustration mit der nach Berlin gelangten Büste mit den markanten Gesichtszügen berücksichtigt werden.⁷⁹⁴ Menzel benutzte das Bildnis auch als Vorlage für ein Schandbild Machiavellis in den *Oeuvres* Friedrichs des Großen (Abb. 184).⁷⁹⁵ Aus der Sicht Kuglers fasste Friedrich den Machiavellismus »als eine Lehre des Despotismus auf; er betrachtete Macchiavelli, der den Fürsten eine solche Lehre hinstellte, geradezu als ihren frevelhaftesten Ratgeber, ja als einen Verleumder ihrer erhabenen Pflicht.« Nach den Vorstellungen von Friedrich sei der Fürst »nämlich nicht als der uneingeschränkte Herr der Völker, die er beherrsche«, als »vielmehr nur als ihr erster Diener zu betrachten«. Kugler nannte Friedrichs *Antimachiavell* »das ausführliche Glaubensbekenntniß, welches der Erbe einer mächtigen Krone

790 Vgl. Langedijk 1981–87, Bd. 2, S. 1161; ebenfalls dort aufbewahrt wird eine Zeichnung der Büste in Washington von G. Gozzini, der wahrscheinlich auch die Zeichnung von der Marmorkopie geschaffen hat (ebd., S. 1162; Foto im Kunsthistorischen Institut Florenz); Pope-Hennessy 1980, S. 261, Abb. 63; vgl. James Methuen-Campbell, Corsham Court (Großbritannien) 2004, S. 20; Website der National Gallery of Art Washington zur Büste des Lorenzo de' Medici, Samuel H. Kress Collection, Inv. 1943.4.92 (aufgerufen am 5. Feb. 2019).

791 Waagen 1846, S. 253.

792 Ebd.

793 Kugler 1840, S. 130; Bock 1923, S. 307, Nr. 523.

794 Bock 1923, S. 308, Nr. 524.

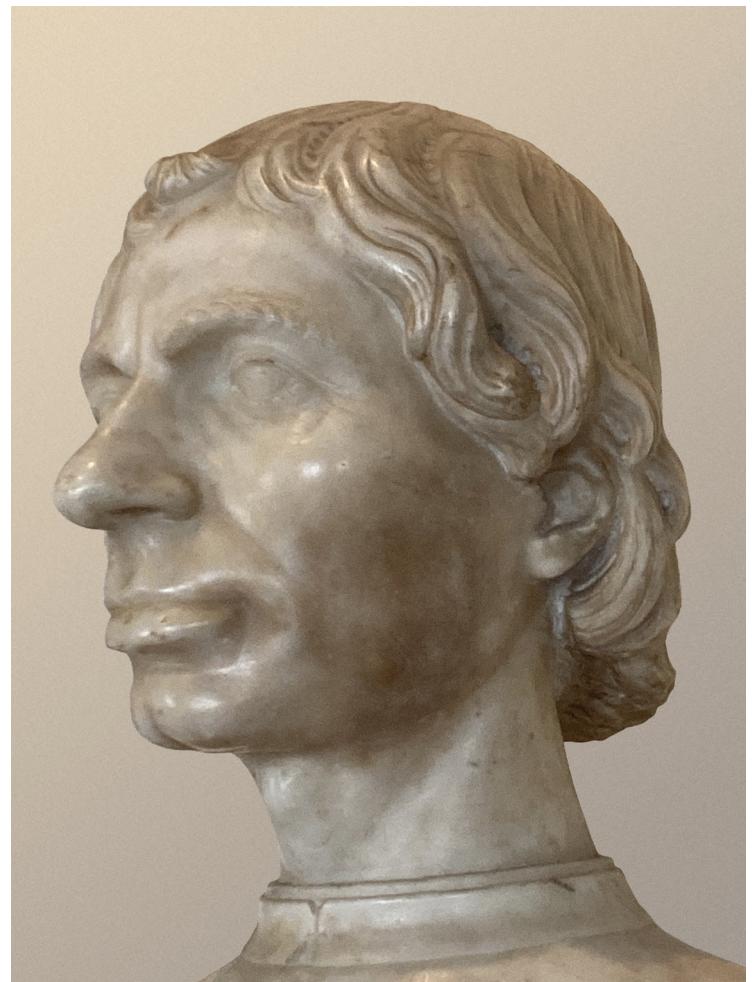
795 Ebd., S. 390, Nr. 890.

ablegte, und zwar zu einer Zeit, in welcher die Übernahme seines Erbes nach menschlicher Berechnung schon nahe bevorstand«.⁷⁹⁶ Ein Jahrhundert später sah man dies dann allerdings deutlich anders, denn Edmond Barincou bemerkte: »Friedrich II. widerlegt ihn [Machiavelli] nach außen hin, richtet sich jedoch insgeheim nach ihm.«⁷⁹⁷

Zwar schätzte Waagen das Bildnis des »Machiavelli«, doch konnte es nach seiner Meinung einem Vergleich mit der Büste des Lorenzo il Magnifico nicht standhalten: »Ungemein bezeichnend für den scharfen, durchdringenden, seiner Ueberlegenheit sich bewußten Weltverstand ist eine Büste des berühmten Machiavelli (Nr. 675) in alter Modellirmasse und ebenfalls bemalt. Die Auffassung der Formen ist hier minder großartig, als an der Büste des Lorenzo il Magnifico, aber von der schlagenden Bestimmtheit und Lebendigkeit.«⁷⁹⁸

Nicht nur für Menzel, sondern auch für Joseph West war die markante Physiognomie des sogenannten Machiavelli ein Studienobjekt. In dem zwischen 1825 und 1834 entstandenen Skizzenbuch des englischen Künstlers finden sich drei mit Machiavellis Namen bezeichnete Zeichnungen nach der Marmorbüste in Florenz.⁷⁹⁹ Dass es sich bei der Büste jedoch nicht um Machiavelli handeln kann, ergibt sich unter anderem aus der in der ausgehöhlten Unterseite eingearbeiteten Jahreszahl 1495, die sich nicht mit dessen Lebensdaten in Einklang bringen lässt (Abb. 185). Der 1469 geborene Machiavelli war zu diesem Zeitpunkt gerade einmal 26 Jahre alt, das Bildnis zeigt jedoch eine deutlich ältere Person. Die Büste gelangte 1824 als Beigabe zu einem Gemälde, einer Schlachtenszene von Jacques Courtois, genannt Borgognone, aus dem Besitz von Giuseppe Stiozzi Ridolfi in die Großherzogliche Sammlung bevor sie in den Bargello kam. Zuvor ist sie nicht dokumentarisch nachweisbar.⁸⁰⁰

Oberhalb der Jahreszahl befand sich eine Inschrift, die seltsamerweise abgearbeitet wurde. Aus den erhaltenen Buchstaben wurde gefolgert, dass dort ursprünglich vielleicht »Nicolaus Macchiavellus« zu lesen war, doch ist dies hypothetisch.⁸⁰¹ Ob die Jahreszahl 1495 den tatsächlichen Zeitpunkt der Entstehung angibt, ist in Anbetracht der vorgenommenen Manipulation fraglich.⁸⁰² Stilistisch befremdend sind die zahlreichen Bohrlöcher zwischen den Haarsträhnen (Abb. 186). Ein



186 Wie Abb. 179, Detail



185 Wie Abb. 179, Ansicht von unten

⁷⁹⁶ Kugler 1840, S. 129; vgl. Matthias Winner, Der Pinsel als »Allégorie réelle« in Menzels Bild »Kronprinz Friedrich besucht Pesne auf dem Malgerüst in Rheinsberg, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 45, 2003, S. 119.

⁷⁹⁷ Niccolò Machiavelli in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, dargestellt von Edmond Barincou, Hamburg 1958, S. 7.

⁷⁹⁸ Waagen 1846, S. 253.

⁷⁹⁹ Website des British Museum, u. a. Inv. Nr. 2009, 7108.1.363

⁸⁰⁰ Erwähnt wird die Büste zuerst am 17. Mai 1824: »Machiavelli (Niccolò) di età virile, in faccia, coi capelli a zazzeria, collo nudo, e vestito di toga. Busto in marmo fino a metà del braccio, vuoto nella parte interna, nella quale trovansi una carteletta, ov'era forse il nome dell'artefice, ed ora non resta che l'anno MCCCLXXXV, in che sembra eseguita l'opera« (Florenz, Uffizien, Inventario 1784, ABU ms. 113, Giornale 218, I.).

⁸⁰¹ Dami 1925/26, S. 559ff. Dami vermutete, dass die Entfernung der Inschrift vor der Abgabe an den Großherzog erfolgt sein könnte.

⁸⁰² Offenbar gab es bereits 1824 Vorbehalte, wie der Formulierung im Inventar zu entnehmen ist. Aber auch die Gestaltung der Buchstaben macht misstrauisch, was zum Beispiel im Vergleich mit der Inschrift am Bildnis des Niccolò Strozzi von Mino da Fiesole deutlich wird (Schottmüller 1933, S. 55, Abb.; Jeanette Kohl, Talking Heads. Reflexionen zu einer Phänomenologie der Büste, in: Kopf / Bild, Hg. Jeanette Kohl/Rebecca Müller, München/Berlin 2007, S. 23, Abb. 7). Eine partielle Abarbeitung der Inschrift weist übrigens auch das dubiose Bildnis des Alessio di Luca Mini auf, bei dem ebenfalls der Bereich oberhalb des Datums entfernt wurde (Schottmüller 1933, S. 56, auf der Abb. allerdings nicht erkennbar), zu letzterem vgl. S. 236, Anm. 1203.



187 Kaiser-Friedrich-Museum (Bode-Museum), Donatello-Saal, Aufnahme um 1904

solcher zwiespältiger Eindruck mag auch erklären, dass die Autorschaft, über die schon Mussini keine Auskunft geben konnte, nach wie vor unbekannt ist.⁸⁰³ Ebenso wie die Büste des Lorenzo il Magnifico wurde auch der »Macchiavelli« im 19. Jahrhundert in Marmor reproduziert.⁸⁰⁴ Seit 1904 wurden die Berliner Büsten, deren Oberflächen 1945 durch Brandeinwirkung stark beschädigt wurden, im Kaiser-Friedrich-Museum prominent als Gegenstücke präsentiert (Abb. 187).⁸⁰⁵

Bereits seit längerer Zeit gab es nicht nur im Kreis der Kuratoren Zweifel an der Authentizität der Berliner Büste des Lorenzo il Magnifico.⁸⁰⁶ Deshalb wurde sie bei der Wiedereröffnung des Bode-Museums 2006 nicht in den Schausälen am Kupfergraben präsentiert. Erst seit kurzem ist aber völlig auszuschließen, dass es sich um ein Werk aus der Renaissance handeln kann. Im Rahmen einer Restaurierung der Terrakotta-Büste in Washington wurde nämlich festgestellt, dass es sich bei dem ohrförmig vorkragenden Teil des Umhangs über der rechten Schulter um eine Ergänzung aus Gips handelt, die in Unkenntnis der ursprünglichen Gestalt der Kleidung entstand und als Teil eines Schals mißverstanden wurde.⁸⁰⁷ Aus einem Vergleich mit einer 1555–65 entstandenen Miniatur von Bronzino in den Uffizien, die in Anlehnung an die Tonbüste des Lorenzo entstanden ist, geht hervor, dass sich an dieser Stelle ursprünglich der sogenannte *becchettino* befand, der von der Kopfbedeckung, dem *mazzocchio*, bis auf die Schulter herunterreichte (Abb. 188).⁸⁰⁸ Dieses für den Gesamteindruck keineswegs unwichtige

Gestaltungselement war zu einem unbekannten Zeitpunkt verloren gegangen, und die Bruchstelle (auf der Schulter) wurde in Gips kaschiert (s. S. 308, Abb. 365).

Die Berliner Büste entspricht in diesem Detail der unkorrekten Ergänzung in Gips, sodass es sich nicht um einen Abguss aus der Entstehungszeit des Originals, sondern eine Version aus späterer Zeit handeln

⁸⁰³ Dami (1925–26) schrieb die Büste Antonio Pollaiuolo zu, doch wies unter anderem Anthony Radcliffe darauf hin, dass von dem Künstler keine Werke aus Marmor bekannt sind und dessen Autorschaft schon allein deshalb auszuschließen ist (Anthony Radcliffe, Portrait-busts in Renaissance Florence: Patterns and meaning, in: Kat. Pollaiolo e Verrocchio? Due ritratti fiorentini del Quattrocento, Ausst. im Museo Nazionale del Bargello, Hg. Maria Grazia Vaccari, Florenz 2001, S. 26ff.).

⁸⁰⁴ Ob es sich bei dem Exemplar der Sammlung Schickler-Pourtalès um eine Nachahmung oder Fälschung handelt, ist fraglich. Im Unterschied zum Exemplar im Bargello ist die Kleidung dort mit floralen Motiven geschmückt (Collection Schickler-Pourtalès: Art et Pouvoir au XIX^e siècle, Sotheby's Paris, 16. Mai 2019, Nr. 13).

⁸⁰⁵ Kat. Berlin 2015, S. 95, Abb. 98 (aktueller Zustand des »Machiavelli«).

⁸⁰⁶ Pope-Hennessy 1980, S. 261; Langedijk 1981–87, Bd. 2, S. 1161f.

⁸⁰⁷ Michael Belman, Alison Luchs, Shelley Sturman, A Renaissance of Color: The Conservation of Lorenzo the Magnificent, in: Facture, 1, Renaissance Masterworks, Hg. Daphne Barbour, E. Melanie Gifford, National Gallery of Art, Washington, 2013, S. 32–57.

⁸⁰⁸ Kat. Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici (Ausst. im Palazzo Strozzi), Florenz 2010, S. 144f., Nr. II.17.



188 Agnolo Bronzino, Lorenzo de' Medici, gen. il Magnifico, um 1565, Öl auf Zinn, 15 × 12 cm. Florenz, Uffizien



189 Totenmaske des Lorenzo Magnifico, Florenz, Società Colombaria, Dauerleihgabe im Palazzo Pitti

muss. Im Rahmen der Restaurierung wurde bei der Büste in Washington die Ergänzung aus Gips entfernt. Auf eine Ergänzung des *beccheto* – die in Anlehnung an Bronzinos Gemälde durchaus möglich gewesen wäre – wurde verzichtet, lediglich in digitaler Form fand eine solche Rekonstruktion statt.⁸⁰⁹ Bei der Büste in Washington wurde der dunkle Firnis abgetragen, sodass sich nun die ursprüngliche, vielfältige farbliche Gestaltung erahnen lässt.

Sehr wahrscheinlich entstand die Berliner Büste erst 1837/39, als auch die anderen Kopien in Marmor bzw. Gips hergestellt wurden, möglicherweise sogar nach denselben Formen wie die zahlreichen Gipsabgüsse. Da das Erscheinungsbild beziehungsweise der Zustand eine frühere Entstehungszeit suggeriert, kann man sie aus heutiger Sicht sogar als Fälschung klassifizieren. Dass Costoli – und vielleicht auch Mussini – in diesen Prozess einbezogen waren, lässt sich vermuten. Zu erwähnen ist, dass Mussini ein anerkannter Fachmann für Farbrezepturen war und die Anfertigung »alter« Fassungen für ihn kein Problem darstellte. Er hatte nämlich »ein spezielles Verfahren zur Herstellung von natürlichen Harzen, ohne Öle und Wachs« entwickelt, das er selbst im Laufe seiner Karriere verwendete.⁸¹⁰ Noch heutzutage ist er Namensgeber für die »feinste Künstler Harz-Ölfarbe« mit »herausragenden Trocknungseigenschaften«, die ein Unternehmen für Künstlerfarben im Angebot hat. Die Firmengründer erwarben Mussinis »Rezepturen altmeisterlicher Harz-Ölfarben«, die »in Vergessenheit

geraten« waren, »da sie – verpackt in Farbbeuteln – nicht für die Malerei im Freien geeignet waren.«⁸¹¹

Nachdem für die Büste des Lorenzo il Magnifico so bedeutende Künstler wie Michelangelo, Pollaiuolo oder aber auch Andrea del Verrocchio als mögliche Schöpfer genannt wurden, ist ihre Autorschaft noch immer ungeklärt. Sehr wahrscheinlich handelt es sich um ein postumes Bildnis aus dem frühen 16. Jahrhundert, bei dem die Totenmaske (Abb. 189) berücksichtigt und vielleicht sogar abgeformt wurde. Diese in Florenz um 1500 nicht ungewöhnliche Herstellungsart von Bildnisbüsten aus Ton erschwert ihre Zuschreibung.⁸¹²

809 Ebda., S. 53, Abb. 22.

810 Wikipedia-Artikel Cesare Mussini (aufgerufen am 22. Feb. 2019); s. auch: trecciani.it: Mussini, Cesare.

811 Website über Cesare Mussini: Schmincke Künstlerfarben (aufgerufen am 14. Feb. 2019).

812 Alison Luchs, Lorenzo from Life? Renaissance Portrait Busts o Lorenzo de' Medici, in: The Sculpture Journal 4 (2000), S. 6ff.; zuletzt: Alison Luchs/Shelley Sturman in: Kat. Verrocchio, sculptor and painter of Renaissance Florence, Washington 2019 (National Gallery of Art), S. 192ff.; vgl. Moritz Siebert, Ist das noch Kunst? Die Totenmaske als Hilfsmittel der Bildhauer, in: Kat. Nah am Leben. 200 Jahre Gipsformerei (Ausst. in der James-Simon-Galerie), München/London/New York 2019, S. 128ff.

»Piero Soderini, der letzte Gonfaliere der Florentiner Republik«

Im Brief vom 7. November 1840, in dem Mussini über die angebliche Provenienz der drei von ihm nach Berlin geschickten Büsten berichtete, teilte er Olfers auch mit, dass der beabsichtigte Kauf einer Büste aus Terrakotta aus dem Besitz der Familie Rucellai leider daran gescheitert sei, da die Besitzer das Werk nun doch nicht veräußern wollen.⁸¹³ Statt dessen offerierte Mussini eine Bildnisbüste aus gleichem Material, die ebenfalls eine berühmte Persönlichkeit darstellen sollte, und zwar Piero Soderini, den letzten Gonfaliere der Florentiner Republik (Abb. 190, Tieck 1846 Nr. 668).⁸¹⁴ Olfers war an der Erwerbung dieses Werks sehr interessiert.⁸¹⁵ Er sah in der Soderini-Büste das ideale Gegenstück zum Bildnis des *Ser Ceccone* (Abb. 82). Dr. Alfred Reumont in Florenz wurde wiederum ein Gutachten ersucht: »Wenn diese Büste gut gearbeitet, und besonders wenn sie *aus der Zeit* des Piero Soderini ist«, so Olfers, »würde ich Sie bitten, den Preis (50 Francesconi) zu bezahlen, und die Verpackung und HierherSendung, am besten wohl zu Wasser« auf den Weg zu bringen.⁸¹⁶

Auch innerhalb der Artistischen Kommission wurde diese Offerte diskutiert. In dem Protokoll vom 12. Februar 1841 heißt es dazu: »Bei der Mäßigkeit des Preises ist diese Büste, wenn sie aus der Zeit des Soderini ist, und Kunstwerth hat, anzukaufen.«⁸¹⁷ In der Sitzung vom 1. August 1841 wurde protokolliert, dass das Werk in beschädigtem Zustand in Berlin angekommen war: »Sie ist an dem unteren und hinteren Theil des Gewandes beschädigt, und wird auch außerdem in der Malerei eine Retouche bedürfen, da die Farben durch einen dicken Überzug von Unreinigkeit fast unkenntlich geworden sind.«⁸¹⁸ Trotzdem wurde die Neuerwerbung als positiv gewertet.⁸¹⁹



190 Florenz, 16. Jh. (?), Bildnis des »Pier Soderini«, gebrannter Ton, Höhe 63 cm.
Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme um 1910

Die Identifikation des Dargestellten wurde allerdings schon bald in Zweifel gezogen und auch die kunsthistorische Einordnung war vage, sodass Bode/Tschudi die Büste als Arbeit eines Florentiner Meisters um 1500 katalogisierten.⁸²⁰ Außer in den Publikationen der Berliner Sammlung fand sie so gut wie keine Resonanz. Dies deutet darauf hin, dass das Werk angezweifelt wurde. In der Tat werfen die teigige Modellierung, die barocke Gestalt des Backenbarts und auch die Art der Be- malung, die den Büsten des Lorenzo il Magnifico und des sogenannten Machiavelli nicht unähnlich ist, Fragen auf.

»Luca della Robbia«

Gleichzeitig mit der angeblichen Büste des Piero Soderini berichtete Mussini über andere zum Verkauf stehende Objekte: drei als Arbeiten des Luca della Robbia angesehene Werke aus glasierter Ton, die sich in Besitz des Florentiner Händlers Giovanni Freppa befanden. Es handelte sich dabei um einen Altar mit der *Himmelfahrt Mariae*, der aus der Kapelle der Villa di Poggio Imperiale stammte, die ehemals in Besitz der Herzöge der Toscana war, bevor sie von der Familie Canigiani erworben wurde.⁸²¹ Den Worten von Mussini zufolge war das Werk »superb«. An zwei Stellen zeigte der Altar Spuren von Restaurierungen, und zwei Engel besaßen moderne Köpfe. Der Preis war mit 75 Louis d'or veranschlagt. Eine beigelegte Zeichnung lieferte eine Vorstellung vom Aussehen dieses Werks (Abb. 191). Für das zweite zum Verkauf stehende Objekt, eine Darstellung der *Maria mit dem Kind*, die aus Borgo San Sepolcro, einem kleinen Ort in der Provinz, stammte, wurden 50 Louis d'or verlangt. 40 Louis d'or sollte das dritte Werk kosten, *Maria mit dem Kinde und Johannes* darstellend, in Form eines Tondos, das aus dem Besitz der Familie des Marquis Incontri stammte. Auch von diesen Werken waren Zeichnungen mit Angaben der Maße beigelegt.⁸²²

813 GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 20, fol. 248v (7. Nov. 1840, Mussini an Olfers).

814 »L'autre buste dont je Vous ai ansi parlé pour Berlin, est le portrait, également en terre cuite, représentant Piero Soderini dernier *Confaloniere* de la république Florentine. Le prix qu'on en demande est de 50 Francesconi.« (ebd.). Hervorhebungen im Original.

815 Ebd., fol. 251 (2. Feb. 1841, Olfers an Mussini, Entwurf).

816 Ebd., fol. 271 (3. Feb. 1841, Entwurf); Universitäts- und Landesbibliothek Bonn, S 1064 (NL Reumont). Hervorhebungen im Original.

817 SMB-ZA I/GG 46, fol. 10, Nr. 20 (12. Feb. 1841).

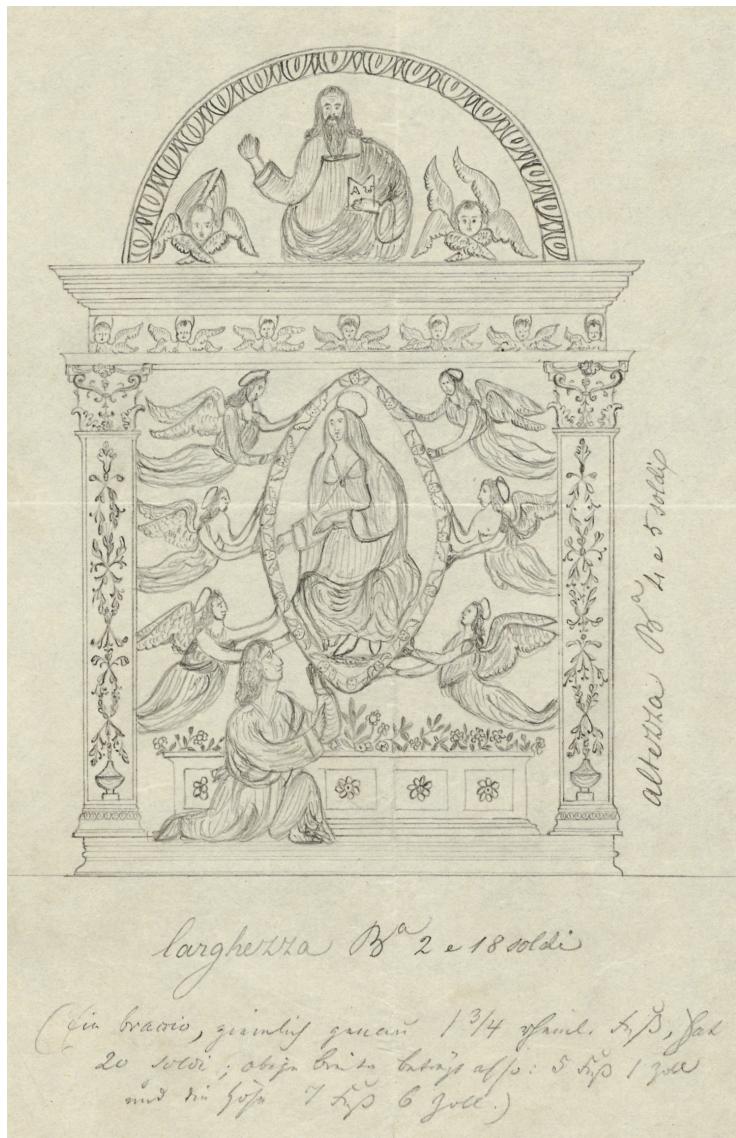
818 Ebd., 1. Aug. 1841, fol. 25.

819 Am 18. August 1841 bedankte sich Olfers bei Mussini mit höflichen Worten (Brief im Archivio Cesare Mussini in der Biblioteca comunale degli Intronati in Siena). Auch in einem Brief an den König kam Olfers auf die Büste zu sprechen: »Neuerdings verdanke ich seinen (Mussinis) Bemühungen die Erwerbung der Thonbüste des Gonfaloniere perpetuo Piero Soderini /für 50 Scudi!/, welche Eure Königliche Majestät bei AllerhöchstIhrer letzten Anwesenheit im Museum, wie ich glauben darf, nicht ohne Beifall gesehen haben« (GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20453, fol. 310, 18. Aug. 1841). Auch in seinem Bericht über die Erwerbungen der Königlichen Museen vom 23. Oktober 1841 erwähnte Olfers die Büste (GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve Sekt. 15, Abt. I, Nr. 15, Bd. 1, fol. 163); Waagen 1846, S. 253; Grimm 1879, Bd. 1, S. 398.

820 Bode/Tschudi 1888, S. 46, Nr. 142.

821 GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 20, fol. 248, 249 (7. Nov. 1840).

822 Ebd. (Die Reliefs werden noch einmal erwähnt in einem Brief von Mussini vom 28. Jan. 1841, ebd., fol. 273).



191 Unbekannter Zeichner, um 1840, Altar mit der Himmelfahrt Mariä von Andrea della Robbia, Bleistift, 24,5×18,5 cm (Blattgröße). Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz

Wiederum bat Olfers Alfred Reumont um Unterstützung, der sich diese »drei Werke von Luca della Robbia bei dem dortigen Kunsthändler Freppa« anschauen sollte, da »die beigefügten Skizzen (...) kein Urtheil über die Vollendung der Arbeit, so wie über die frühere oder spätere Zeit in welcher sie gefertigt worden«, gestatteten.⁸²³ Die Artistische Kommission widmete sich diesem Angebot am 12. Februar 1841. In dem Protokoll heißt es:

»Der Chevalier Mussini zu Florenz, welchem die Königlichen Museen die Büste Lorenzo's v. Medicis und Macchiavelli's verdanken, hatte drei Werke des Luca della Robbia, im Besitz eines Kaufmanns Freppa, zur Erwerbung angefragt. Bei den sehr hohen Preisen von 75, 50 und 40 Louisdor scheint es zwar unschicklich auf die Sache für jetzt näher einzugehen. Der Gen. Direktor hat indessen den Dr. Reumont ersucht, die Gegenstände in Augenschein zu nehmen, und über dessen Urtheil zu berichten.«⁸²⁴

Offenbar wurden die Preise als sehr hoch angesehen, so dass ein Ankauf nicht zustande kam. Die Tatsache, dass es in der Sammlung der »mittelalterlichen Skulpturen« bereits einen beachtlichen Bestand von Arbeiten aus glasiertem Ton gab und vielleicht auch Platzprobleme in den Nebensälen spielten dabei eine Rolle.

Freppa hatte übrigens den Altar noch viele Jahre im Angebot: Der Engländer Charles Eastlake erwähnte ihn noch 1856 in seinem *Taccuino* unter den damals auf dem Markt präsenten Kunstwerken. 1859/60 wurde er für das wenige Jahre zuvor gegründete Victoria and Albert Museum in London erworben.⁸²⁵ Werke der Della Robbia waren damals und in der Folgezeit in England außerordentlich beliebt. Von Charles Robinson, dem damaligen Kurator der Londoner Sammlung, wurde der Altar als Werk des Andrea della Robbia angesehen, weil in dessen Werkstatt mehrere Versionen ähnlicher Art entstanden waren.⁸²⁶ Auch bei dem zweiten Relief aus glasiertem Ton, das Mussini den Berliner Museen angeboten hatte, war die Zuschreibung an Luca della Robbia zu optimistisch. Über den Pariser Handel gelangte das Tondo mit der *Anbetung des Kindes* 1847 in die Sammlung des Louvre als eine der frühesten Erwerbungen italienischer Renaissance-Skulptur für die Pariser Sammlung. Es gilt inzwischen als Werkstattarbeit des Andrea oder Giovanni della Robbia.⁸²⁷

Die Korrespondenz mit Mussini liefert bislang unbekannte Hinweise zur Provenienz dieser Werke. Die von Berlin verlangten Preise dokumentieren ihre damalige Wertschätzung, zu einem Zeitpunkt, als der Markt für italienische Renaissance-Skulpturen noch wenig entwickelt war. Erkennbar wird darüberhinaus, dass die Berliner Sammlung beim Aufbau einer Abteilung mit Renaissance-Skulptur in Europa der Vorreiter war.

Ein Madonnenrelief von »Donatello«

Noch bevor Mussini eine Antwort auf sein Angebot mit den Werken aus glasiertem Ton erhalten hatte, wandte er sich am 28. Januar 1841 erneut an Olfers. Geradezu leidenschaftlich offerierte er dem Generaldirektor ein lebensgroßes Madonnenrelief mit zwei Engeln aus Marmor, das von Donatello stammen sollte:

»(...) un bas relief en marbre de la plus haute importance. C'est une vierge de grandeur naturelle avec l'enfant et deux anges de la plus grande beauté, et du plus merveilleux fini que l'on ayez jamais vu en sculpture. Vous savez en outre qu'il y a une grande difficulté de trouver présent en

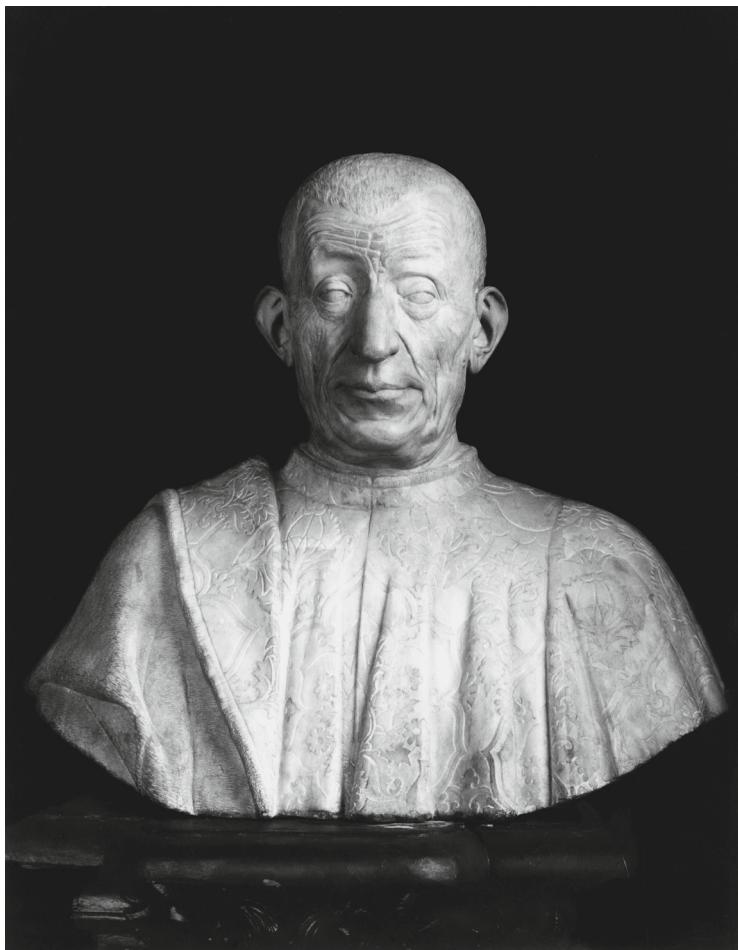
823 Ebd., fol. 271 (3. Feb. 1841, Entwurf); Universitäts- und Landesbibliothek Bonn, S 1064 (NL Reumont).

824 SMB-ZA I/46, fol. 9, 10, Nr. 19 (12. Feb. 1841); bereits am 2. Februar 1841 hatte Olfers Mussini mitgeteilt, dass sie nicht die erste Wahl für Berlin seien (GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 20, fol. 251).

825 Pope-Hennessy 1964, S. 218ff., Nr. 207; Donata Levi in: Kat. I Della Robbia (Hg. Giancarlo Gentilini), Fiesole 1998, S. 119ff.

826 Robinson 1862, S. 66; Marquand bezeichnete ihn allerdings als ein recht grobes Werkstattprodukt (Allan Marquand, Andrea della Robbia and his Atelier, Princeton 1922, S. 205, Nr. 357).

827 Kat. Les Della Robbia, Nizza/Sèvres 2002/2003, S. 27, Abb. 2; Geneviève Bresc-Bautier (Hg.), Les sculptures européennes du musée du Louvre, Paris 2006, S. 122.



192 Benedetto da Maiano, Bildnis des Pietro Mellini, 1474, Marmor, Höhe 53 cm. Florenz, Museo Nazionale del Bargello, Aufnahme um 1900

commerce de la sculpture ancienne Italienne, et sur tout de la main de Donatello. Ce bas relief est de ce *grand Maître*.⁸²⁸

Das Werk befand sich damals auf dem Landsitz eines Herrn De Libri. Sehr wahrscheinlich war dem Brief auch eine Zeichnung beigefügt. Obwohl der Preis mit 2.000 Francesconi beziehungsweise 3.000 Talern hoch angesetzt war, zeigte Olfers Interesse, denn unverzüglich berichtete er davon dem König:

»Der Chevalier César de Mussini zu Florenz, welchen einer Aeußerung in seinem Schreiben vom 28ten v. M. zufolge Eure Königliche Majestät zu beauftragen geruhet haben, Kunstgegenstände aller Art, die sich für die Königlichen Museen eignen, aufzusuchen, und sich wegen deren Erwerbung mit mir zu verständigen, gibt mir in dem erwähnten Schreiben Nachricht von einem *Marmor-Basrelief* des *Donatello* ›Maria mit dem Jesuskinde und zwei Engeln in Lebensgröße, von größter Schönheit und wunderbarer Vollendung‹, welches sich auf dem Landhause eines Hrn. Libri findet, und für 2.000 Francesconi oder 3.000 rt Preuß. zu haben ist.«⁸²⁹

Olfers bemerkte auch, dass Mussini zufolge »der König von Sardinien und mehrere andere Souveräns in Italien (...) schon Auftrag gegeben

[hätten], es zu kaufen, und empfieilt deshalb Eile.«⁸³⁰ Da Olfers zu dieser Zeit auch ein bedeutendes antikes Bildwerk, eine lebensgroße Statue des Meleager, erwerben wollte, waren ihm finanziell die Hände gebunden. Aus diesem Grund bat er den König, »in die Sache weiter einzugehen« und, wenn möglich, ein Angebot zu machen, da ihm der Ankauf »dieses *Basrelief* des *Donatello* so wünschenswerth« war, »die Ächttheit [!] vorausgesetzt.«⁸³¹

Auch der König wollte von dem Ankauf des Marmor-Reliefs von Donatello »Abstand nehmen.« Bei der Zusammenkunft der Artistischen Kommission am 13. Juni 1841 kam das Relief allerdings noch einmal Sprache, es wurde protokolliert, dass »das *Relief* von *Donatello* (...) laut einer Anzeige des Prof. Mussini anderweitig verkauft, und zwar für 2.500 scudi, also noch um 500 scudi theurer, als wofür der letztere es zu erhalten gehofft hatte«.⁸³² Da die mitgesandte Zeichnung nicht erhalten ist, lässt sich leider nicht klären, um welches Relief es sich gehandelt hat. Ebenso wie bei den Della-Robbia-Werken war der Preis der Grund für die Ablehnung durch die Artistische Kommission. Dies erstaunt aus heutiger Sicht, denn immerhin handelte es sich um ein angebliches Werk von Donatello, der in der Berliner Sammlung, abgesehen von dem schon damals als dubios angesehenen Relief aus dem Besitz des Grafen von Ingenheim (s. S. 87 ff.), noch nicht vertreten war. Offenbar besaß der Name Donatellos schon damals einen Stellenwert wie heute. Bemerkenswert in dem Brief von Olfers an den König ist die Erwähnung zur »Ächttheit«, was auch in diesem Fall darauf schließen lässt, dass dieser Aspekt eine zentrale Rolle spielte. Vielleicht hatte diese Bemerkung den König irritiert und von seinem Engagement abgehalten, denn bei der Vorliebe von Friedrich Wilhelm IV. für Darstellungen religiöser Thematik hätte ihn ein solches Werk durchaus interessieren können.

Benedetto da Maiano

Da Mussini mit Porträts in Berlin reüssieren konnte, offerierte er dem König am 24. Juli 1841 ein weiteres markantes Bildnis als Geschenk. Es handelte sich um einen angeblich alten Gipsabguss nach einem Bildnis des Bankiers Pietro Mellini, »un buste en plâtre, modelé en 1474 par Benedetto da Majano représentant Pietro Mellini Senator de la République Florentine« – also einen Abguss nach der 1474 entstandene Marmorbüste von Benedetto da Maiano im Museo Nazionale del Bargello in Florenz, die 1825 für die *Galleria delle Statue* in den Uffizien erworben worden war (Abb. 192). Als Zugabe sollten die Museen auch ein Bildnis

828 GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 20, fol. 273r. Hervorhebung im Original.

829 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20453, fol. 234 (9. Feb. 1841). Hervorhebungen im Original.

830 Ebd.

831 Ebd., Hervorhebung im Original; am 12. Februar 1841 wurde das Angebot der Artistischen Kommission vorgestellt, doch wurde es als zu teuer angesehen, denn im Protokoll heißt es: »In einem späteren Schreiben (vom 28. v. M.) macht der gg. Mussini auf ein *Relief* des *Donatello* aufmerksam, daß der Besitzer wohl für 2.000 Francesconi (3.000 rt.) verkaufen würde. Dieser Preis ist indessen zu hoch, als daß auf den Ankauf eingegangen werden könnte. S. M. der König, Allerhöchstdemselben der Gen. Director darüber Bericht erstattet, haben auch nicht geruhet, dessen Erwerbung in Erwägung zu nehmen« (SMB-ZA I/GG 46, fol. 10, Nr. 21), Hervorhebung im Original.

832 Ebd., fol. 16, 17, Nr. 10. Hervorhebungen im Original.

des Diogenes von dem Maler Salvator Rosa erhalten.⁸³³ Am 18. August 1841 berichtete Olfers dem König, dass dies »ansehbare Sachen« seien und fügte hinzu:

»Sollte der g[enannte] Mussini sich auch späterhin auf eine Allerhöchste Anerkennung irgend einer Art Hoffnung machen, so sind sie doch wohl nicht zunächst von ihm bezeckt. Ich möchte daher allerunterthänigst der unmaßgeblichen Meinung sein, Euere Königliche Majestät wollen geruhet, dem g. Mussini die Einsendung der beiden genannten Kunstwerke für Allerhöchste Museen allernädigst zu gestatten.«⁸³⁴

Der König stimmte zu und der Gipsabguss gelangte nach Berlin und wurde im Kontext der Originalskulpturen ausgestellt.⁸³⁵ Im *Verzeichniss* ist das Bildnis des »florentinischen Senators« mit klangvoller Provenienz als »alter Gips-Abguss einer Büste in gebranntem Thon [!], früher im Garten des Hauses der Familie Strozzi zu Florenz« aufgeführt (Tieck 1846 Nr. 680), allerdings fand es in Waagens Artikel von 1846 keine Berücksichtigung.⁸³⁶ Auch in den Katalogen von Bode/Tschudi beziehungsweise Schottmüller ist es nicht aufgeführt, was annehmen lässt, dass Zweifel an der Entstehungszeit aufgekommen waren und die Büste deshalb abgegeben wurde.⁸³⁷

Die angebliche Provenienz des Abgusses klingt aus heutiger Sicht kaum weniger märchenhaft als die der Büsten des Lorenzo il Magnifico und des sogenannten Machiavelli. Das Vorbild aus Marmor in Florenz gilt heute als »Höhepunkt des veristischen Stils in der Porträtplastik des 15. Jahrhunderts« und verkörpert einen Porträtypus, »der (...) nicht nur nach virtuos dargestellter Naturähnlichkeit, sondern auch nach geistiger Befindlichkeit, nach Gedanklichkeit und Gemütsregungen strebte«.⁸³⁸ Ein solches Werk entsprach nicht nur dem Geschmack seines Florentiner Auftraggebers, sondern ebenso dem des kunstinteressierten Publikums im 19. Jahrhundert, sodass es zahlreich in Gips reproduziert wurde.

Eine »Capelle des Brunelleschi«

Als Erwerbung für die Berliner Museen war von Mussini auch ein Werk ganz anderer Art vorgesehen: die *Kapelle der Hl. Chiara* aus dem ehemaligen Florentiner Klarissenkloster gleichen Namens, wo sie als Chorkapelle diente (Abb. 193). 1860 wurde sie vom Victoria and Albert Museum erworben, wo sie heute zu den markantesten und bedeutendsten Exponaten zählt. Während der Zeit Napoleons war das Kloster aufgehoben worden. Die als Stiftung des Kaufmanns Jacopo Borgianni entstandene Kapelle gilt als einzigartiges Beispiel italienischer Renaissancearchitektur außerhalb Italiens. Geschaffen wurde sie unter dem Einfluss von Filippo Brunelleschi im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts, sie wird Giuliano da Sangallo zugeschrieben. Innerhalb der Architektur aus Pietra serena vereinte die Kapelle ursprünglich Kunstwerke verschiedener Gattungen: gemalte Altäre, glasierte Tonreliefs und Marmorarbeiten. Das Zentrum bildet noch heute der 1497 vollendete *Altar der Hl. Chiara* mit einem aus den 1460er Jahren stammendem Sakramentstabernakel. Der plastische Schmuck besteht aus Marmorskulpturen der Werkstatt des Benedetto da Maiano beziehungsweise Leonardo del Tasso: vier Engeln als Reliefs und zwei Nischenfiguren, dem Hl. Franziskus und der Hl. Klara.⁸³⁹ Die aus der Kapelle stammenden Gemälde der Be-



193 Altarraum der Kapelle von Santa Chiara, Florenz, um 1493–1500. London, Victoria and Albert Museum

weinung Christi von Pietro Perugino und eine *Anbetung der Hirten* von Lorenzo de Credi gelangten in den Palazzo Pitti beziehungsweise die Uffizien. Die beiden über den Altarbildern angebrachten Lünettenreliefs aus der Werkstatt des Andrea della Robbia – *Auferstehung Christi* und die *Gürtelspende der Madonna* – wurden ebenfalls entfernt und erhielten einen neuen Standort in der Loggia der Florentiner Akademie.

Nachdem die Kirche anfangs noch teilweise als Oratorium in Benutzung blieb, wurde sie 1842 von dem Bildhauer Pio Fedi erworben, der dort sein Atelier einrichtete, während die Architekturelemente der Kapelle an einen unbekannten Besitzer veräußert wurden. Nachdem ein öffentlicher Aufruf zur Erwerbung der Kapelle durch die Stadt Flo-

833 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20453, fol. 311r und v.

834 Ebd., fol. 310.

835 Am 2. September 1841 wurde Olfers informiert, dass der König »dem H. Professor de Mussini die Einsendung der Büste von Benedetto da Majano und des Kopfes von Salvator Rosa (...) zu gestatten geneigt haben« (ebd., fol. 313).

836 Tieck 1846, S. 95, wohl aufgrund eines Schreibfehlers heißt es dort: »Strozzini«.

837 Die Büste wurde inventarisiert als »Alte Wiederholung der im Museo Nazionale befindl. Marmorbüste« (Inv. Nr. 103).

838 Carl 2006, S. 150f.; s. auch Barocchi/Gaeta Bertelà 1985, S. 79.

839 Carl 2006, S. 449ff.; Alfredo Bellandi, Leonardo del Tasso, Paris 2016, S. 41ff., 245.

renz keine Resonanz fand und sich auch der Verkauf einzelner Bestandteile nicht realisieren ließ, wurde die gesamte Kapelle für das Victoria and Albert Museum erworben.⁸⁴⁰ Schon bald wurde diese Erwerbung von John Charles Robinson, dem damaligen Kurator des Museums, publiziert.⁸⁴¹ Sie war Gegenstand zahlreicher weiterer Publikationen, in denen man sich der Architektur beziehungsweise den mit ihr verbundenen Kunstwerken widmete.⁸⁴² Bislang unbekannt geblieben waren allerdings, dass dieses Ensemble etwa zwei Jahrzehnte vor der Erwerbung für das Londoner Museum den Königlichen Museen beziehungsweise dem preußischen König angeboten worden war. Die damalige Beurteilung dieses Werks liefert ein interessantes und in dieser Form einzigartiges Zeugnis der Wertschätzung Florentiner Renaissanceskulptur bzw. -architektur in Preußens Hauptstadt.

Gustav Friedrich Waagen erwähnte in seinem Schreiben an den Generaldirektor Ignaz von Olfers vom 22. Dezember 1842, dass er während seines Aufenthalts in Florenz von Mussini auf den Altar aufmerksam gemacht wurde, der zum Verkauf stand. Ausführlich äußerte sich Waagen sowohl zum Altar als auch zur Kapelle, die er in Augenschein genommen hatte. Um dem König eine genauere Vorstellung zu geben, hatte er bei Mussini Zeichnungen nach diesem Werk in Auftrag gegeben, die erst nach Waagens Rückkehr aus Italien in Berlin eintrafen, sodass er erst dann offiziell in dieser Angelegenheit an Olfers beziehungsweise den König herantreten konnte:

»Heute Hochwohlgeboren beehe ich mich ganz gehorsamst zu berichten, daß ich während meines diesjährigen Aufenthalts in Florenz von dem Professor Mussini daselbst auf einen Altar in einer Kapelle des vormaligen Klosters Annalena aufmerksam gemacht wurde, welcher, nachdem die sämtlichen Beweglichkeiten des Klosters in die Hände eines Juden übergegangen, Gegenstand des Handels geworden ist. Als ich die Kapelle betrat, wurde ich von der großen Schönheit und Eleganz ihrer Verhältnisse, welche, so wie die Ausführung der Ornamente, die Kunstweise des Filippo Brunelleschi verrathen, von dem dann auch wirklich die Kapelle herrührt, angenehm überrascht, und gerieth sogleich auf den Gedanken lieber die ganze Kapelle als den Altar allein in Vorschlag zu bringen, an welchem zwar die Eintheilung hübsch, die marmornen Skulpturen aber sehr mittelmäßig sind. Auf meine Veranlassung wurden daher durch den Professor Mussini die kürzlich angefertigten Zeichnungen gemacht, um Seiner Majestät eine deutliche Vorstellung zu gewähren. In Betreff der architektonischen Zeichnung erlaube ich mir folgende Bemerkungen. An dem Altar sind die sämtlichen weiß gehaltenen Pfeiler aus carrarschem, die röthlichen aus rothem Marmor. Der schwarze Grund aber besteht aus so gefärbten Ziegelsteinen. Die Pilaster, Gesimse und sonstige architektonischen Glieder sind von schwärzlichem Kalkstein ausgeführt, welcher in Florenz so häufig in Anwendung gekommen. Diese Theile sind sicher durchgängig viel zu kalt gehalten, und machen in der Relieflichkeit einen minder gefälligen Eindruck. Der Fries mit den Cherubim ist eine zierliche Arbeit in unglasiertem Thon von Luca della Robbia und ungleich ausdrucks voller als die Skulpturen des Altares. Zwei Sculpturen in Lünetten der Seitenwände, größere Arbeiten des L. della Robbia, sind leider schon früher nach der Akademie der Künste in Florenz versetzt worden. Dagegen findet sich von demselben eine nicht in den Zeichnungen vorhandene, indeß auch mindere Sculptur an den Taufsteine. Die zwei gekalkten Flächen sind gewöhnliches, in Ziegeln ausgeführtes Mauerwerk. Im Falle eines Ankaufs würden daher nur die

Theile in Marmor, Kalkstein und Terrakotta herauszubrechen, und hier in Berlin mit den verbindenden Marmorpeilern wieder zusammen zu setzen sein. Da nun sowohl dieses als das Herausbrechen und der Transport einen bedeutenden Geldaufwand erfordern würde, glaube ich zu dem Ankauf dieser Kapelle nur ratzen zu können, in so fern der Kaufpreis 1.000 oder höchstens 1.200 Francesconi nicht übersteigt, und dafür falls Seine Majestät, der König überhaupt geneigt sein sollte, auf die Sache einzugehen, dem Juden das in der obigen Weise motivirte Geboth durch den Professor Mussini machen zu lassen. Immer möchte sich mit diesem Ankaufspreise der Gesamtaufwand nicht unter 1.000 Friedrichsdor zu bewegen.«⁸⁴³

Die wichtigsten Fakten notierte Olfers am Rand des Briefes: »Mittlere Sculpturen des Altars aus weißem Carr[arrischem]. Marmor auf roth. Pilaster Gesimse u. architektonische Glieder schwarzer Kalkstein. Fries von Luca della Robbia.« Bemerkenswert ist Waagens kritische und noch heute nachvollziehbare Beurteilung der Figuren vom Hauptaltar, die seine Korrektheit und Offenheit gegenüber Olfers bezeugt, sich aber im Endeffekt negativ ausgewirkt haben könnte.⁸⁴⁴ Waagens Äußerungen machen zugleich deutlich, wie er als erfahrener Museumsmann kunsthistorische Bewertung mit praktischen Überlegungen zu verbinden wusste, denn er versäumte es nicht, Folgekosten zu berücksichtigen. Aber auch bezüglich eines angemessenen Ankaufspreises hatte er dezidierte Vorstellungen, obwohl er sich nicht an Preisen vergleichbarer Objekte orientieren konnte. Mussini hatte sich in dieser Angelegenheit auch direkt an Olfers gewandt und ihm die Zeichnungen der Kapelle geschickt.«⁸⁴⁵ Mussini machte einen ungewöhnlichen Vorschlag hinsichtlich der fehlenden Lünetten, die schon vorher in die Florentiner Akademie gelangt waren. Er erwähnte in seinem Brief, dass die Lünetten jetzt in der Porzellanfabrik von Carlo Ginori, die unter dem Namen Doccia bekannt ist, auf wunderbare Weise nachbildet werden: »das bedeutet, dass man die Originale des Meisters abformt und sie in einer Art und Weise reproduziert, die täuschend ist.« Mussini riet Olfers eindringlich zum Erwerb solcher Reproduktionen, um die Kapelle »zu vervollständigen«.⁸⁴⁶

Mit seiner Lobeshymne auf die Manufaktur hatte Mussini keineswegs übertrieben, denn deren Produkte fanden damals auch an öffentlichen Orten in Florenz Aufstellung. Die vier 1842/43 von Ginori hergestellten Kopien der *Wickelkinder* des Andrea della Robbia vom Findelhaus neben SS. Annunziata, die jeweils als Paar als Ergänzung zu

840 Der Verkauf war mit öffentlichen Protesten in Florenz verbunden, in denen man sich gegen eine Ausfuhr aussprach, doch konnte dies letztlich nicht verhindert werden (G. Boschi, Capella maggiore della soppressa chiesa del convento di Annalena in Firenze: opera del 1450, in: L'Arte, 10, Nr. 52, 1860).

841 Robinson 1862, S. 733ff.

842 V&A Online Journal, 5, Herbst 2013 (aufgerufen am 20. Feb. 2019), mit Angaben zur Literatur.

843 GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 77 Bd. 3, fol. 154 (22. Dez. 1842).

844 Zu Zuschreibungsfragen s. Carl 2006, S. 449ff.

845 GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 77 Bd. 3, fol. 141, 142 (24. Nov. 1842).

846 GStA PK, Nr. 15 (No. 221.43, 4. Feb. 1843, an Olfers).

den zehn vorhandenen Originale an den seitlichen Bögen angebracht wurden, sind in ihrer Herstellung so perfekt, dass sie von namhaften Kunsthistorikern als Originale publiziert wurden.⁸⁴⁷ Mussinis Idee einer ›Vervollständigung‹ der Kapelle mit neuzeitlichen Kopien dokumentiert allerdings auch seinen aus heutiger Sicht nicht unproblematischen Umgang mit historischer Substanz.

Der Erwerbungsvorschlag der »Capelle von Brunelleschi« wurde in Berlin nicht weiter verfolgt, denn der König entschied sich gegen einen Ankauf, wie aus seinem Schreiben an Olfers vom 18. März 1843 zu entnehmen ist.⁸⁴⁸ Mussini teilte man mit, dass keine Räumlichkeiten für eine solche Architektur zur Verfügung ständen. Die Kosten für die Zeichnungen sollten Mussini aber erstattet werden.⁸⁴⁹

Das Angebot war zu einem denkbar ungünstigen Zeitpunkt nach Berlin gelangt. Kurze Zeit später wäre vielleicht eine andere Entscheidung gefallen, denn Friedrich Wilhelm IV. plante damals, eine Kapelle über dem Eosanderportal des Berliner Schlosses einzurichten, die bestimmt einen attraktiven Ort für das Renaissanceensemble hätte bieten können. 1844 wurde übrigens erwogen, dort die in London erworbene Folge von Tapisserien nach Raffael unterzubringen, was allerdings unterblieb.⁸⁵⁰ Auf jeden Fall wäre die »Capelle« in der Ära Bode für das als Renaissance-Museum konzipierte Kaiser-Friedrich-Museum, in dem ursprünglich sogar die Integration von Grabmälern vorgesehen war, ein ideales Exponat gewesen. Das Engagement von Waagen, aber auch von Olfers, belegt, dass es in Berlin schon über ein halbes Jahrhundert

vor den Planungen von Bode ein ernsthaftes Interesse an Objekten dieser Art gab.

Für seine Schenkungen, Empfehlungen und Beratung erhielt Mussini schließlich den Roten Adlerorden dritter Klasse, nachdem man in Berlin ausgiebig darüber diskutiert hatte, welcher Rang angemessen wäre.⁸⁵¹

847 Gentilini 1988, S. 41f., Abb. 8 (erwähnt werden Cavalucci, Molinier, Bode und Venturi).

848 »Eure Hochwohlgeborenen benachrichtige ich ganz vornehmst in Folge unserer mündlichen Besprechung, daß Seine Majestät der König auf den Ankauf der in Florenz befindlichen Kapelle von Brunelleschi nicht eingehen wollen. Die mir uebersandten Zeichnungen erfolgen in der Anlage zurück« (GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 77, Bd. 3, fol. 354, Harlem an Olfers).

849 Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, Fondo Mussini (24. März 1843, Olfers an Mussini); GStA PK I. HA Rep. 137, I Nr. 77 Bd. 3, fol. 331 (Entwurf).

850 Alexandra Enzensberger, »Apostel in Preußen«. Die Präsentation der Raffael-Tapisserien in der Rotunde des Königlichen Museums Berlin (1844–1904), in: Apostel in Preußen. Die Raffael-Tapisserien des Bode-Museums (Hg. Alexandra Enzensberger), Berlin 2019, S. 76f.

851 GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I. Nr. 77, Bd. 3, fol. 110 (19. Okt. 1842, Eichhorn an Olfers), fol. 111 (9. Jan. 1843, Olfers an Eichhorn); GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 19705, ohne Nr. (2. März 1843, Eichhorn). Es bleibt dahingestellt, ob Mussini von vorn herein eine Ehrung dieser Art anstrebe, doch scheint Tieck dies bereits geahnt zu haben, wie seinem Votum zu den Büsten zu entnehmen ist. Und auch Schadows Bemerkung, dass Mussini bei seinem Besuch 1836 in Berlin seine Preismedaillen aus Florenz und Mailand stolz präsentierte, deutet in diese Richtung.