

## Die Regentschaft von Friedrich Wilhelm IV. und Wilhelm I. (bis 1870)

### Wechsel in der Regentschaft – Friedrich Wilhelm IV.

Als die Büsten von Mussini in Berlin eintrafen, gab es in Preußen einen Wechsel in der Regentschaft. Thronfolger des im Juni 1840 verstorbenen Friedrich Wilhelm III. war dessen gleichnamiger Sohn. Nach wie vor hatte bei Erwerbungen für das Museum der König das letzte Wort, denn er sorgte für die Finanzierung der Kunstwerke. Zwar begleitete Friedrich Wilhelm IV. lebenslang die Sehnsucht nach Italien, dessen landschaftliche Schönheiten ihn seinen Worten zufolge ins »Paradys« versetzten. Ausgeprägt war seine Begeisterung für die Malerei der italienischen Renaissance, doch ein Verhältnis zur Bildhauerei aus dieser Epoche lässt sich nicht nachweisen.<sup>852</sup> Während seines Italien-Aufenthalts als Kronprinz im Herbst 1828 spielte die italienische Skulptur für ihn so gut wie keine Rolle, wie dies aus den Briefen an seine Gemahlin Elisabeth, die zum Teil Tagebuchcharakter haben, hervorgeht. Aus Florenz berichtete er zwar vom »famösen Perseus« von Cellini, doch waren die Werke Donatellos oder Michelangelos für ihn nicht erwähnenswert. Christian von Bunsen, der dem Kronprinzen ebenso wie Rumohr als Cicerone diente und gewiss auf deren sehenswerte Schöpfungen hingewiesen hatte, blieb nach dem gemeinsamen Besuch der Medici-Kapelle das »laute« Schweigen des Kronprinzen in Erinnerung.<sup>853</sup> Deutlich näher als die Bildhauer der Renaissance standen Friedrich Wilhelm hingegen der 1822 verstorbene Canova und Thorwaldsen, deren Ateliers in Rom er am 29. Oktober 1828 aufsuchte. Seiner Gemahlin berichtete er:

»Von da in feu (des seligen) Canova's unermeßliche Werkstätten. *Sehr* viel schoffles Zeug, doppelt schoffel jetzt, da sein wunderkünstlicher Meißel abgeht um den Knochen losen Gestalten das Leben des Fleisches zu geben, worin er unübertroffen bleiben wird. Dann zu Thorwaldsen, wo in 3–4 Werkstätten die Meister Stücke sich so drängen, daß es einem an Augen und am Begreifen des schönen Sinnes seiner Schöpfungen fehlt.«<sup>854</sup>

Im »Pallast Borghese« beeindruckte den Kronprinzen zwar die »Marmor Pracht, daß einem Hören und Sehen vergeht«, doch ist es fraglich, ob er sich auf die dort aufgestellten Skulpturen von Gianlorenzo Bernini bezog. Der zukünftige Regent war nämlich ein Liebhaber von Steinen. Alfred von Reumont, der einige Jahre Privatsekretär des Königs war, überliefert eine Episode, die dies sehr deutlich veranschaulicht:

»Eine Eigenschaft des Königs welche den von ihm unternommenen Werken in hohem Grade zugute gekommen ist, war das was er seine Lithoma-

nie nannte, eine Liebhaberei die er übrigens mit mehren seines Hauses getheilt hat. (...) Der König erzählte mir einmal, wie er als Knabe nach dem Regen zum zweiten Lustgartenportal des Berliner Schlosses hinauszutreten pflegte, um sich die Steine anzusehen aus denen das dortige Pflaster bestand, und unter welchen Stücke von Graniten aller Nuancen glänzten, an denen die märkische Ebene so reich ist, wie die schönen Tischplatten und Gefäße in den Schlössern von Berlin und Strelitz zeigen. Wo immer der König schöne Steingattungen erwerben konnte, in Italien, Griechenland, Aegypten, hat er sie zum Schmuck seiner Bauten verwendet; herrliche Säulen und Vasen sind ihm aus Rußland gesandt worden, und das letzte Geschenk welches ihm meines Wissens die Königin am Weihnachtsabend in Rom machte, war eine prächtige Schaale aus dem köstlichen griechischen Marmor den man Rosso antico zu nennen pflegt. Er ging höchst ungerne daran sich mit dem Stuck zu behelfen, wie sein Schwager König Ludwig; wo es möglich war griff er zu Marmor, Granit, Alabaster. Den schönen Steingattungen zu lieb war er geneigt, selbst Mängel der Bauwerke gelinder zu beurteilen.«<sup>855</sup>

In erster Linie entsprachen frühchristliche und mittelalterliche Arbeiten der Vorliebe von Friedrich Wilhelm IV.<sup>856</sup> Dies geht auch aus einem etliche Jahre später verfassten Brief von Waagen an Olfers hervor, in dem der damalige Galeriedirektor von der »Liebe Sr. Majestät für altchristliche, mittelalterliche und ganz speziell venezianische Denkmale« sprach.<sup>857</sup>

Friedrich Wilhelm IV. war andererseits ein Liebhaber von kleinplastischen Werken unterschiedlicher Epochen, die vor allem im Teesalon seiner Wohnung im Berliner Schloss Aufstellung fanden. Auf einer auf Schinkel zurückgehenden Entwurfszeichnung für die Gestaltung dieses Raumes ist unter anderem eine Bronzegruppe mit *Europa auf*

852 Betthausen 2001, S. 64, 79ff.; vgl. auch Kat. Potsdam 1995; abgesehen von der Verehrung für Werke Raffaels wird auch das Verhältnis von Friedrich Wilhelm IV. zur älteren Malerei ähnlich eingeschätzt, vgl. Helmut Börsch-Supan, Königsphantasien und die Botschaft der Bilder, in: Kat. Potsdam 1995, S. 105ff.; Stockhausen 2000, S. 37ff.

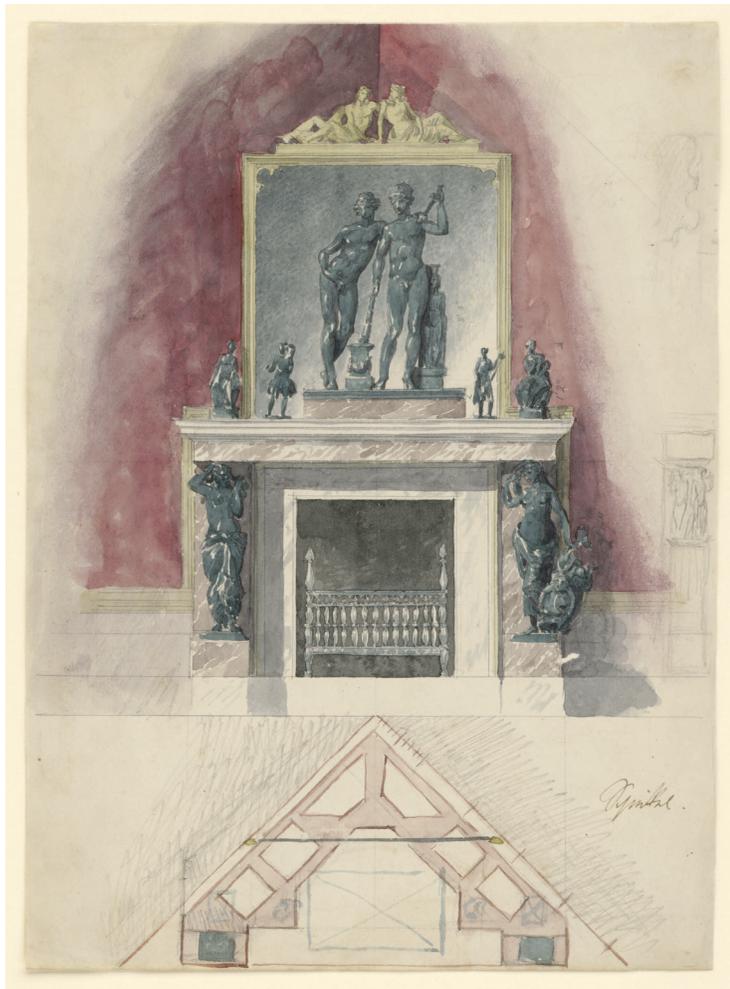
853 Betthausen 2001, S. 80.

854 Ebd., S. 179. Hervorhebung im Original.

855 Alfred von Reumont, Aus König Friedrich Wilhelms IV. gesunden und kranken Tagen, Leipzig 1885, S. 180f.

856 Betthausen 2001, S. 192.

857 Vgl. Saskia Hüneke, Das Verhältnis Friedrich Wilhelms IV. zur Bildhauerkunst am Beispiel des Skulpturenprogramms der Friedenskirche, in: Stiftung Preussische Schlösser und Gärten, Jahrbuch, 1, 1995–96, S. 77ff.



194 Karl Friedrich Schinkel, Entwurf für den Kamin im Speisezimmer der kronprinzlichen Wohnung im Berliner Stadtschloss, 1838, Feder in Schwarz, teilweise aquarelliert, 29,9 × 22 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek

dem Stier zu erkennen (Abb. 55).<sup>858</sup> In Schinkel besaß er einen sensiblen Fachmann für die Inszenierung plastischer Werke. Dies dokumentiert auch ein 1838 entstandener Entwurf für den Kamin im Speisezimmer der kronprinzlichen Wohnung (Abb. 194). Auf einer mit weiblichen Trägerfiguren gebildeten Kamineinfassung dominiert dort eine Bronze nach der antiken Ildefonso-Gruppe, die von Statuetten und kleinformatigen Sitzfiguren flankiert wird. Zudem wird der Spiegel im Hintergrund von Liegefiguren bekrönt.<sup>859</sup> Auch kleinplastische Werke von zeitgenössischen Künstlern gehörten zur Ausstattung der Wohn- und Arbeitsräume. Dies dokumentiert zum Beispiel ein Gemälde von Franz Krüger, das den Monarchen in seinem Wohn- und Arbeitszimmer im Berliner Schloss (der ehemaligen Erasmuskapelle) zeigt, auf dem neben einer kleinformatigen Kopie der antiken Pan-Daphnis-Gruppe die Bronze einer Eule auf einem Jünglingskopf, eine »Schalkhaftigkeit« von Christian Daniel Rauch, vage zu erkennen ist, die in den 1820er Jahren für rege Diskussionen sorgte (Abb. 195).<sup>860</sup>

## Die Italien-Reise von Waagen 1841/42

Als Direktor der Gemäldegalerie sah Gustav Friedrich Waagen (Abb. 196) nach dem Regierungsantritt von Friedrich Wilhelm IV. die Möglichkeit, die Bestände italienischer Gemälde durch Erwerbungen in Italien zu bereichern. Dafür waren jedoch außerordentliche Gelder erforderlich. Tilmann von Stockhausen legte die Voraussetzungen von Waagens Reise und deren Ergebnisse im Hinblick auf die Gemäldeankäufe grundlegend dar.<sup>861</sup> Vorausgegangen war ein im Januar 1841 von Waagen verfasstes Promemoria, in dem er genau darlegte, aus welchen Gründen er eine längere Reise nach Italien beabsichtigte:

»Bei dem sichtbaren Bestreben Sr. Majestät, Kunst und Wissenschaft in jeder Beziehung zu fördern, halte ich es für meine Pflicht, darauf aufmerksam zu machen, daß sich gegenwärtig die Gelegenheit darbiete, durch Ausfüllung der empfindlichen Lücken der Gemäldegalerie Sn. Majestät im Königlichen Museum dieselbe so auszustatten, daß sie sich mit den berühmten Galerien zu Dresden und München gar wohl würde messen können.«<sup>862</sup> Waagen verwies auf das Fehlen bedeutender Bilder »von den Häuptern der venezianischen Schule, Giorgione, Tizian, Moretto, Tintoretto und Paolo Veronese«, und machte deutlich, dass »mit einem Entschlusse nicht mehr zu zögern sein [sollte], indem die Engländer bereits anfangen, ihre Aufmerksamkeit darauf zu richten.«

Weiterhin heißt es:

»mit einem Aufwand von 100.000 Rthr [Reichsthaler] ließe sich jetzt für die Gemäldegalerie sehr Großes, mit der doppelten Summe aber das Außerordentlichste und ungleich mehr erreichen, als in einer Reihe von Jahren durch einzelne Ankäufe bei fehlender Gelegenheit für so wichtige Denkmale möglich sein würde. Diese Summen erscheinen zwar an sich als bedeutend, bedenkt man aber, daß dadurch für den edelsten Genuß, für Bildung des Geschmacks bei Künstlern und Kunstfreunden, für den Ruf der Galerie in ganz Europa mehr geschehen könnte, als durch den Aufwand ungleich größerer Summen von Seiten Sr. Majestät, des hochseligen Königs, geschehen, und so der großartigen Anstalt erst die Krone aufgesetzt, das herrliche Lokal Schinkels erst auf eine durchhin würdige Weise geschmückt werden würde, so dürfte eine solche Ausgabe keineswegs als übertrieben erscheinen.«<sup>863</sup>

858 Jörg Meiner, *Wohnen mit Geschichte. Die Appartements Friedrich Wilhelms IV. von Preußen in historischen Residenzen der Hohenzollern*, Berlin/München 2009, S. 44ff., Taf. V; Kat. Berlin 2012, S. 208f., Nr. 153; Volker Krahn, *Europa auf dem Stier. Das Motiv in der Skulptur der Renaissance und des Barock*, in: Kat. Die Verführung der Europa (Ausst. im Kunstgewerbemuseum), Berlin 1988, S. 105, 239, Abb. 242.

859 Kat. Karl Friedrich Schinkel. *Möbel und Interieur* (Ausst. im Altonaer Museum, Jenisch-Haus), Berlin 2002, S. 77ff., Abb. 4; Börsch-Supan 2011, S. 424f.; Kat. Berlin 2012, S. 210f., Nr. 156.

860 Volker Krahn, *Eine »Schalkhaftigkeit« von Christian Daniel Rauch – Metamorphosen eines »antiken« Käuzchens*, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 42, Heft 2, 1988, S. 82ff.

861 Stockhausen 2000, S. 88ff.

862 Promemoria Gustav Friedrich Waagen an Ignaz von Olfers vom 26. Jan. 1841 (GStA PK Nr. 18, fol. 4).

863 Ebd., fol. 7.



195 Franz Krüger, Friedrich Wilhelm IV. in seinem Arbeitszimmer im Berliner Schloss, um 1846, Öl auf Leinwand, 62 × 40 cm.  
Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg



196 Franz Krüger, Bildnis Gustav Friedrich Waagen, 1837, Bleistift/Aquarell, 19,1 × 13 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

Bis zur Realisierung der Reise sollte es aber noch eine Weile dauern. Rauch hatte Waagen »sehr gewarnt, nicht in der größten Hitze Italien zu betreten, indem man leicht erkranken« und »keineswegs etwas Tüchtiges arbeiten könnte«. <sup>864</sup> Nachdem ein halbes Jahr seit dem Verfassen des Promemoria vergangen war, teilte Olfers (Abb. 197) am 25. Juli 1841 dem König mit, dass er schon vor längerer Zeit Waagen gebeten hatte, »bestimmte Vorschläge nach seiner Kenntnis des mutmaßlich Käuflichen zu machen« und überreichte dem König die zuvor erwähnte »Denkschrift des Direktor Waagen«, in dem die Gemälde aufgeführt waren, mit der Angabe der »mutmaßlich erforderlichen« Ankaufpreise. <sup>865</sup> Olfers schrieb auch, dass sich außer den Gemälden »auch andere Kunstwerke, namentlich Handzeichnungen, Antiken, Kunstgegenstände des Mittelalters u. s. w. gelegentlich für mehr als mäßige Preise erwerben lassen« könnten. Weiterhin heißt es, »Eure Königliche Majestät« könne »in Allerhöchster Weisheit entscheiden, ob sich eine Summe von 100.000 Thalern für den genannten, gewiß sehr edlen und wichtigen Zweck verwenden läßt.« <sup>866</sup>

Olfers würde daher, wie er weiterhin formulierte, »allerunterthänigst vorschlagen, den Direktor Waagen, welcher durch seine umfassenden Kenntnisse ganz dazu geeignet ist, mit dem Auftrage zu Ankäufen in der oben bezeichneten Weise nach und in Italien reisen zu lassen. Es würde, um jedes einzelne Geschäft in der günstigsten Art durchzuführen, und zugleich seine für die Kunstgeschichte fruchtbringenden Studien mit Erfolg fortsetzen zu können, wohl sechs Monat gebrauchen, und hierzu, weil er oft die minder betretenen Straßen zu verfolgen hat (...) die Summe von 1.200 Talern bedürfen, welche aus der zu den Ankäufen zu bestimmenden Hauptsumme zu entnehmen wäre.« <sup>867</sup>

»Wenn das Geschäft gelingen soll«, so wären den Worten von Olfers zufolge aber »zwei Hauptbedingungen (...) unerlässlich«: »1) daß über den Auftrag des Direktor Waagen ferner nichts verlautet« und »2) daß dem Direktor Waagen die zum Ankauf nötigen Gelder an den Orten, wo er derselben bedarf, gleich ausgezahlt werden können (...). Der eigentliche Zweck der Reise sollte also verschleiert werden, denn »indessen läßt sich doch der ganzen Sache der Anschein geben, als sei von beabsichtigten Ankäufen nicht mehr die Rede, indem der Direktor Waagen erst von einer sehr schweren Krankheit genesen, recht gut zur Fortsetzung seiner Studien über die Geschichte der Malerei, besonders der Miniatur-Malerei, aus eigenem Antriebe mit Allergnädigster Unterstützung Eurer Königlichen Majestät eine Reise nach Italien machen kann, ohne daß es gerade im Allerhöchsten Auftrage und für den Ankauf von Gemälden geschehe.« <sup>868</sup> Völlig geheim war die Angelegenheit allerdings doch nicht, denn aus den Aufzeichnungen von Karl August von Varnhagen von Ense vom 5. Mai 1841 geht hervor, dass der in höheren Kreisen bestens vernetzte Chronist schon Monate zuvor über Waagens Reisepläne informiert war. In seinem Tagebuch notierte er: »Direktor Waagen will nach Italien reisen, um dort vier Gemälde zu kaufen, etwa sechzig tausend Thaler werden sie kosten.« <sup>869</sup>

Am 10. August 1841 erfolgte ein Erlass des Königs, dass die »vorgeschlagene Sendung des Direktors Waagen nach Italien behufs der Erwerbung wertvoller Bilder für das Berliner Museum« genehmigt sei. <sup>870</sup> Mit Hilfe des Fonds über 100.000 Taler sollten vor allem die drei dem König bekannten Gemälde, »die Grablegung von Tizian in Venedig, Alexander im Zelte des Darius von Paolo Veronese ebendasselbst und Christus am Kreuz von Raffael aus dem Nachlaß des Kardinals Fesch«, angekauft werden. <sup>871</sup> Der Spielraum für das Procedere bei möglichen Ankäufen war allerdings genau festgelegt, denn weiterhin bestimmte der König: »Ich [Friedrich Wilhelm IV.] muß mir aber die definitive Entscheidung über jeden Zukauf vorbehalten und will daher bei jeder Gelegenheit, die sich zu einer Erwerbung darbietet, Ihren [Olfers] Be-

864 Ebd., fol. 8 (Juni 1841, Waagen an Olfers[?]).

865 Brief von Olfers an Friedrich Wilhelm IV. vom 25. Juli 1841, GStA PK, I. HA. Rep. 89 Geheimes Zivillkabinett, Bd. 20480, fol. 1–6, Abschrift (GStA PK Nr. 18, fol. 9, Entwurf).

866 Ebd., fol. 4v, 5r.

867 Ebd., fol. 5r.

868 Ebd., fol. 5r und v.

869 Tagebücher von Karl August Varnhagen von Ense (Hg. Ludmilla Assing), Bd. 1, Leipzig 1861, S. 297. Bereits Stockhausen vermutete, dass der König außerhalb des offiziellen Dienstweges von den Plänen Waagens erfahren hatte (Stockhausen 2000, S. 88f.).

870 GStA PK, Nr. 18, fol. 7 (Brief an Olfers, Entwurf).

871 Ebd., fol. 7r.



197 Wilhelm Hensel, Ignaz von Olfers, 1826, Bleistift, 17,9×13,5 cm.  
Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

richt erwarten.<sup>872</sup> Die Einbeziehung der Artistischen Kommission war offenbar nicht vorgesehen.

Kurze Zeit später wurden beim Staatsschatz 100.000 Reichstaler für die Italienreise von Waagen disponiert, die sukzessive gegen Quitungen abgerufen werden konnten. Zur Gewährleistung, dass Waagen während seiner Reise stets die notwendigen finanziellen Mittel zur Verfügung stehen würden, waren Empfehlungsschreiben notwendig, die Olfers am 16. August 1841 bei der Seehandlung beantragte. In seinem Antrag heißt es, dass »der Direktor der Gemäldegalerie der K. Museen Dr. Waagen (...) im Begriffe [ist] sowohl zur Herstellung seiner Gesundheit als zur Beförderung seiner kunstgeschichtlichen Studien eine längere Urlaubsreise nach Italien zu machen. (...) Obwohl für jetzt keine größeren Ankäufe beabsichtigt werden (...), so könnte sich aber leicht bei den großen Kenntnissen, welche derselbe [Waagen] in Beziehung auf Kunstgegenstände aller Art besitzt, irgendwo sehr günstige Gelegenheiten zu besonders vorteilhaften Erwerbungen von Antiken und anderen Kunstwerken ergeben«, weshalb Olfers um die Zusendung eines »Kredit und Empfehlungsbrief[es] für den Dr. Waagen auf die Plätze München, Venedig, Mailand, Florenz, Rom und Neapel« bat.<sup>873</sup>

Am Tag vor seiner Abreise nach Italien, am 3. September 1841, teilte Waagen Olfers mit, dass es wünschenswert wäre, »um eins oder das andere zu erlangen«, ihm eine »unbedingte Vollmacht« zu gewähren,

das heißt, dass ihm die Mitglieder der Artistischen Kommission, von denen er bereits mit einigen gesprochen hatte, bei »einem Vorschlage (...) keine Schwierigkeiten entgegen setzen« könnten. Im Hinblick auf eine mögliche Erwerbung aus der Sammlung Manfrin in Venedig machte Waagen deutlich, dass er »außer dem Tizian einige andere Bilder mit hineinziehen könnte« und »dabei (...) natürlich dafür sorgen [würde], daß der ganze Betrag der außerordentlichen Summe würdig angelegt würde«. Abschließend heißt es: »Indem ich Ihnen diese hochwichtige Sache ans Herz lege, bitte ich Sie mich im Allgemeinen bei dieser schwierigen mir gewordenen Aufgabe gütigst nach allen Seiten hin vertreten zu wollen.«<sup>874</sup>

#### Instruktionen von Olfers

Am 8. September 1841 schrieb Olfers dem inzwischen bei seinem Bruder in München weilenden Waagen, dass er ihm »mit aufrichtigem Vergnügen (...) zu der schönen Reise, welche Sie sowohl zur Verfolgung Ihrer Studien als zur Abschließung vorteilhafter Ankäufe für die Galerie der K. Museen antreten, Glück wünsche«.<sup>875</sup> Er nannte auch noch einmal die wichtigsten Bilder und betonte, dass »sich [der König] weitere Bestimmung vorbehalten [habe]«. Olfers schrieb jedoch auch: »kleine Kunstwerke jeder Art, welche nach Ihrer genauen Kenntnis der Richtung und Bestände unserer Sammlung für diese haben können, bitte ich für dieselben anzukaufen, wenn sie für sehr günstige Preise zu haben sind.«<sup>876</sup>

Am 24. September 1841 äußerte sich Olfers noch einmal über die Modalitäten bei eventuellen Ankäufen: »Andere Bedingungen, als die in der Instruktion enthaltenen habe ich für Ihre Reise nicht erlangen können, ohne die ganze Sache zu gefährden, was mir für Sie selbst am meisten leid gewesen wäre. In meinem Berichte hatte ich die Nothwendigkeit eines freien Auftrages innerhalb bestimmter Summen deutlich ausgesprochen, und werde sie auch fernerhin geltend zu machen wissen; allein eine andere Instruktion konnte ich nicht geben, weil es geradezu gegen die bestimmten Befehle des Königs handeln hieße.«<sup>877</sup>

Lediglich bei geringfügigen Beträgen konnte Waagen also frei verfügen, denn das Statut der Museen erlaube keinen »allgemeinen Auftrag«, sodass ein Beschluss »von der artistischen Commission« zu fassen sei. Doch räumte Olfers Waagen zumindest indirekt einen gewissen Spielraum ein, denn die Sache würde sich in anderer Weise darstellen, »wenn in einzelnen Fällen die Erwerbung von Kunstgegenständen besonders Gemälden, welche Hauptlücken der Sammlung füllen, nicht anders in vorteilhafter Weise sich bewirken ließe, als durch einen schnellen Abschluß zu dem bestimmten Preise«. Sollte dies erforderlich sein, so Olfers, würde er es wohl auf sich nehmen, »das bei S. M. und überall zu vertreten«.<sup>878</sup> Darüber hinaus gab Olfers Waagen aber

872 Ebd., fol. 7v.

873 GStA PK, Nr. 18, fol. 15 (16. Aug. 1841, Entwurf).

874 Ebd., fol. 26, 27 (3. Sept. 1841).

875 Ebd., fol. 25.

876 Ebd.

877 Ebd., fol. 28r und v (Entwurf).

878 Ebd.

auch noch einen wichtigen Hinweis. Im Hinblick auf ursprünglich nicht vorgesehene Ankäufe von Antiken und mittelalterlicher Skulpturen teilte der offenbar gut informierte Generaldirektor ihm mit, an wen sich Waagen in Venedig wenden sollte:

»Zu Venedig ist mir für Antiken und Mittelalterliche Sachen ein Signor Pagliaro, Commissionär des russischen Generalconsuls, v[on] Freygang genannt worden; in seinem Magazin in der Giudecca findet sich unter anderem ein Sacristeibrunnen aus dem 16ten Jahrhundert, und ein Heiligenbild (Lebensgröße, S. Girolamo?) mit italienisch-gothischer Verdachung aus dem 15ten Jahrhundert; ein Haufen schöner Capitäle. Vielleicht findet sich unter seinen Sachen einiges brauchbares zu guten Preisen; dann würde es auch zu kaufen sein. Inzwischen werde ich auch wohl Nachricht von Ihnen erhalten, ich wünsche daß es in jeder Hinsicht die besten sein mögen.«<sup>879</sup>

#### Erste Erfolge in Venedig: Erwerbungen beim Kunsthändler Pajaro

Drei Wochen nach seinem Eintreffen in Venedig konnte Waagen zum ersten Mal ausführlich über seine Erfahrungen berichten. Es hatte sich nämlich herausgestellt, dass das berühmte Gemälde von Paolo Veronese – *Alexander der Große und die Familie des Darius* – aus der Sammlung Pisani, an dem König Friedrich Wilhelm IV. besonders interessiert war, zu diesem Zeitpunkt nicht verkäuflich war. Auch bei den anderen vorgesehenen Erwerbungen aus dem Besitz der Pisani und Manfrin hatte Waagen kein Glück. Stattdessen konnte Waagen eine Reihe anderer, aber weniger wichtiger Gemälde (unter anderem das Porträt eines Kardinals von Murillo) für die Berliner Galerie direkt erwerben, ohne dass er auf die Zustimmung von Olfers warten musste. Waagen erklärte: »Für ungleich wichtiger als die (...) von mir erst nach wiederholter Prüfung gekauften Bilder« hielt er folgende Angelegenheit, die er Olfers ausführlich schilderte:

»Sogleich nach Empfang Ihres geehrten Schreibens machte ich mich auf den Hrn. Pajaro, wiewohl vergebens auf der Giudecca aufzusuchen. Ich hatte schon von ihm gehört, hätte ihn aber wohl erst später aufgesucht. Ich war ganz erstaunt, [bei] ihm im Palazzo Duodo eine Reihe meist griechischer Skulpturen aus den Sammlungen Grimani, Nani und Tiepolo, und einen Reichtum aus dem venezianischen Mittelalter zu finden, welche Architektur und Skulptur in vortrefflichen, meist aus hiesigen Kirchen und Palästen stammenden Denkmalen von dem 11ten bis 17ten Jahrhundert zeigen.«<sup>880</sup>

Zu seinem Bedauern wurde Waagen allerdings von Pajaro mitgeteilt, dass »alles dieses für Rußland bestimmt sei!« Bei den Objekten, die Waagen im Palast des Pajaro sah, handelte es sich unter anderem um »Capitelle wie an der Markuskirche, Sculpturen des Tullio Lombardo, des Sansovinos, des Alessandro Vittoria«. In Anbetracht dessen fragte Waagen den Besitzer, »ob er nicht geneigt sei, bei Epochen, wo er sehr viel habe, einzelnes abzulassen« und kaufte schließlich einige kleinere Sachen, unter anderem »das Portrait eines jungen Mädchens, schön in Marmor im Gefühl des Bellin, lebensgroß für 3 runde Napol.« und »eine schöne Terra cotta im Styl des Mantegna aus der Villa Zobenigo bei Padua für 2 Napoleon d'or.«<sup>881</sup>

Aus dem Schreiben an Olfers geht hervor, dass Waagen sich auch nach Handzeichnungen erkundigte und 22 Arbeiten, »darunter ganz sicher eine des Titian«, für einen mäßigen Preis erwerben konnte. Zugleich bedauerte er, dass die anderen Kunstgegenstände nicht zu haben waren, doch vernahm er, dass »die Zahlung ihm [Pajaro] sehr erwünscht schien« und dass es darauf ankäme, »was er [Waagen] auswähle«. Am nächsten Tag suchte Waagen Pajaro erneut auf, »fragte nach vielem und fand die Preise sehr diskret«, sodass er bedauerte, »nicht ein bedeutenderes Geschäft zu machen.« Den Worten Waagens zufolge schüttete Pajaro daraufhin sein Herz aus und betonte, »daß er von Rußland lange vergeblich hingehalten« worden sei, »daß er alles das Seine hineingesteckt auf die wiederholten Versicherungen des Hr. v. Freygang«, der offenbar als Unterhändler aufgetreten war. Da Pajaro aber andeutete, dass er mit Ankäufen von russischer Seite nicht mehr rechne und Waagen ihm bereits am Vortag »aus schwerer Gelegenheit gerettet« habe, sei er nun bereit »auf Alles einzugehen, da er gegen Rußland gar keine Verbindlichkeit eingegangen sei.«<sup>882</sup>

Waagen verbrachte darauf hin den ganzen Tag »von 10–5 mit ihm [Pajaro] zur scharfen Sichtung, Beobachtung und Abschätzung zu und hatte eine wahre Freude seinen Enthusiasmus, seine Einsicht und die erstaunliche Billigkeit so mancher Gegenstände kennen zu lernen«. Da »nun der Pajaro Geld *dringend* brauchte, (...) trug ich [Waagen] kein Bedenken, nachdem ich den folgendes Tag wieder Alles durchgesehen, mit dem Pajaro über 24 Gegenstände antiker Kunst und 57 mittelalterliche abzuschließen und ihm 50 Napoleon d'or als Caparra [Anzahlung] auszuzahlen.«<sup>883</sup>

Der Brief von Waagen an Olfers erwähnte die Hauptwerke: »Unter den mittelalterlichen nenne ich hier nur den großen Sacristeibrunnen aus der Kirche de' Servi in carrarischem Marmor im schönen, breiten Styl des Cinquecento reich geschmückt, etwa 8 Fuß lang 15 Fuß hoch, einen Camin von der Insel Torcello im gothischen Styl, ganz so trefflich gearbeitet wie die Blätter an dem Eingang des Dogenpalastes von Maestro Bartolomeo und wahrscheinlich von demselben, die lebensgroße Statue des S. Hieronymus, aus d. 14ten Jahrh. und wahrscheinlich ebenfalls von Bartolomeo. Alles in Marmor. – Zwei lebensgroße Statuen von Jünglingen von Tullio Lombardo in carrarischem Marmor, vormals Theile des berühmten Denkmahls Vendramin Calergi in S. Giov[anni] e Paolo, zwei sehr reiche Capitelle aus dem 12ten Jahrh., wie die von St. Marco, von der Kirche St. Salvatore auf Murano.«<sup>884</sup>

Einige Tage später folgte ein detailliertes Verzeichnis der angekauften Objekte (s. Anhang, S. 315 f.). Eine keineswegs unwichtige Rolle spielte insgesamt der Preis, denn nicht ohne Stolz erwähnte Waagen, dass er diese Werke sehr günstig erwerben konnte:

879 Ebd., fol. 28r.

880 Ebd., fol. 36r (25. Okt. 1841, Waagen an Olfers).

881 Ebd.

882 Ebd., fol. 36r und v. Basilio Freygang war von 1838 bis 1847 russischer Konsul in der Lombardei und in Venetien (Michela Agazzi, *Il mercato Antiquariale Nella Venezia di Ruskin. L'arte medievale in Germania*, in: John Ruskin's Europe. A Collection of Cross-Cultural Essays, Hg. Emma Sdegno u. a., Venedig 2020, S. 229).

883 GStA PK, Nr. 18, fol. 36v. Hervorhebung im Original.

884 Ebd.

»Für alle 57 Gegenstände habe ich den Preis von 420 Napoleon bewilligt, so daß im Durchschnitt 7 1/2 Napol.[eon d'or] auf den Gegenstand kommt. Für diese mäßige Summe haben wir die erste Sammlung der großen, paduanisch-venezianischen Schule für Sculptur in Europa! Bei dem lebhaften Interesse, welche Sie für diese mittelalterliche Kunst haben, zweifle ich nicht daran, daß Sie diesen Ankauf mit ihrem ganzen Ansehen vertreten und den Betrag recht bald durch die Seehandlung an den Banquier Schielin überweisen werden.«<sup>885</sup>

Mit Pajaro war auch vereinbart worden, dass dieser die Kosten der »Verpackung und Einschiffung der Sachen« übernehmen würde. Am Ende des Briefes erklärte Waagen: »Ich habe die Überzeugung, daß ich durch diesen Ankauf dem Staate den ersten *wichtigen* Dienst geleistet habe und Sie, wie alle, werden mir darin sicher beipflichten, wenn das Schiff nicht zu Grunde geht. Ich darf sagen, daß dasselbe ganz im Geist des seligen Schinkel gemacht ist, der gerade solche Art Denkmale mit mir hier im Jahr 1824 so sehr bewunderte und mit seiner gewohnten Feinheit besprach.«<sup>886</sup>

Waagen hatte auch schon eine Idee, an welcher Stelle des Museums er sich zukünftig die Präsentation der neuerworbenen Skulpturen vorstellte: »Ich möchte dringend rathen den für die hetruischen Kunstwerke bestimmten Saal für diese Denkmale zu reservieren, da er damit auf das reichste geschmückt und angefüllt werden dürfte.«<sup>887</sup>

#### Der Sakristeibrunnen aus Santa Maria de' Servi

Von den 58 im »Verzeichniss der von dem Hrn. Pajaro erkauften mittelalterlichen Gegenstände« sind etliche, vor allem die Hauptwerke, in der Skulpturensammlung erhalten. Nicht alle »architektonischen Glieder und der Gegenstände der Tektonik« dürften nach ihrer Ankunft in Berlin ins Museum gelangt sein, von anderen trennte man sich zu einem späteren Zeitpunkt. Eine genaue Identifizierung ist daher nicht immer möglich. An erster Stelle nennt Waagen den großen »Sakristeibrunnen aus der abgetragenen Kirche de' Servi in Venedig« mit dem Wappen der venezianischen Familie Trevisani im Bogenfeld »im breiten und schönen Styl des Cinquecento ausgeführt« (Abb. 198, Tieck 1846 Nr. 669).<sup>888</sup> Erwähnt werden auch »zwei Statuen von Engeln«, die als Konsolen das kleinere Wasserbecken stützen. Anhand einer mitgesandten Zeichnung (»Es wird eine Zeichnung mitgehen, worauf die einzelnen Stücke mit I. a. b. u.s.w. der Bezeichnung der Stücke selbst entsprechend, versehen sind«), die nicht erhalten ist, konnte sich Olfers eine Vorstellung vom Aussehen dieses Werks verschaffen. Mit einem Preis von 25 Napoleon gehörte es zu den teuersten Objekten.<sup>889</sup> Im Artikel von 1846 widmete sich Waagen ausführlich dem Brunnen, denn es handelte sich um einen jener Gegenstände, die seinen Worten zufolge »eine mehrseitige Anschauung des reinen und edlen Geschmacks und des zu seltener Vollkommenheit durchgebildeten Handwerks, zu welcher die Sculptur in Verzierungen zu Venedig und der Umgegend vornehmlich durch die Familie der Lombardi in Folge des Studiums antiker Vorbilder durch den Squarcione und seinen Schüler, den Andrea Mantegna, gegen Ende des 15. Jahrhunderts gelangt war«.<sup>890</sup>

Waagen beschrieb den Brunnen mit folgenden Worten: »Ein großer Sakristeibrunnen in weißem Marmor aus der Kirche der Serviten in Venedig. Unten ein weit vorspringendes Wasserbehältniß von zwei



198 Venedig, Anfang 16. Jh., Wandbrunnen mit dem Wappen der Familie Trevisani, Marmor. 284 × 148 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme um 1904

geistreich erfundenen Drachen unterstützt, in welche das Wasser aus einem schmälern, aber tieferen Behälter darüber aus dem Munde von drei Kinderköpfen herabfloß, deren noch zwei ähnliche an den Ecken jenes zweiten Behälters, welcher von zwei Kindergestalten von sehr hübschen Motiven getragen wird, vorhanden sind. Eine schmalere, von zwei kleinen Pilastern eingefasste Wandfläche darüber, wird endlich

885 Ebd.

886 Ebd. Hervorhebung im Original.

887 Ebd.

888 Ebd., fol. 41r.

889 Ebd.

890 Waagen 1846, S. 257f.; Schottmüller 1922, S. XV, Taf. 47a.



199 Venedig, Ende 15. Jh., Seitenwand eines Altars mit dem Wappenschild eines Abtes der Familie Paruta, Kalkstein, 94 × 81 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme um 1910



200 Wie Abb. 199

durch einen Halbkreis, deren unteres Gesimse und die Archivolte von starken Schnüren von Eichenlaub eingefasst werden, sehr stattlich gekrönt. Als Akroterion auf der Mitte des Halbkreises ein betender Engel. Innerhalb des Halbkreises das Wappen der Familie Trevisani. Alle Theile der Rückwand bestehen aus einem Marmor von zartgelber Farbe.<sup>891</sup>

Die Aufstellung des Brunnens im Schinkel'schen Museum ist nicht bildlich dokumentiert. Im Kaiser-Friedrich-Museum fand er an der Stirnseite der Basilika Aufstellung, wo er noch heute zu sehen ist. Der betende Engel, der als Akroterion diente, ist nicht erhalten. Die Kindergestalten, vor allem der Knabe auf der linken Seite mit dem erhobenen rechten Arm, entstanden in Anlehnung an zwei in der Renaissance berühmte antike Bildwerke, Teile vom sogenannten Thron Saturns, eines größeren Ensembles von Marmorreliefs mit Amoretten aus Ravenna. Sie waren in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Venedig nachweisbar, wo sie am Markusplatz unter den Fenstern einer Arkade, die zur Straße Frezzeria führte, eingemauert waren. An diesem Ort dienten sie zahlreichen Künstlern als Studienobjekte. Goethe war von diesen Figuren begeistert. In seiner *Italienischen Reise* schrieb er: »Es sind Genien, welche sich mit den Attributen der Götter schleppen, freilich so schön, daß es allen Begriff übersteigt.«<sup>892</sup>

»Tragsteine«

An zweiter Stelle im Verzeichnis folgen »Zwei Tragsteine von Wandtischen mit Spynxen mit den elegantirten Verzierungen« und mit »zierlichen Arabesken an den Seiten«. Die Fabelwesen tragen ein Band um den Hals, das mit den von der Bischofsmütze gekrönten Wappen der venezianischen Familie der Paruta versehen ist (Abb. 199, 200, Tieck 1846 Nr. 616, 617).<sup>893</sup> Wie andere von Pajaro erworbene Werke sollen die den Worten von Waagen zufolge »als im Geschmack der Lombardi ausgeführten Gegenstände in jeder Hinsicht die größte Übereinstimmung mit den berühmten Ornamenten der kleinen Kirche der Maria delle Miracoli in Venedig zeigen, welche um das Jahr 1490 ausgeführt worden.«<sup>894</sup> Im Königlichen Museum fanden die »Tragsteine« aus istri-

891 Ebd., S. 258.

892 Johann Wolfgang von Goethe, *Italienische Reise* (Ausg. Herbert von Einem), München 1978, S. 88f., 595f. (8. Okt. 1786).

893 GStA PK, Nr. 18, fol. 41r.

894 Waagen 1846, S. 258; aufgeführt in Schottmüller 1922, S. XVI, Taf. 51 a u. c (Inv. I 235/6).



201 Altes Museum (Königliches Museum), Italienische Skulpturen der Renaissance, Aufnahme um 1888

schem Kalkstein in ihrer ursprünglichen Funktion als Tischträger Verwendung, wobei zwischen ihnen das ebenfalls von Pajaro erworbene »Leseputl« integriert war. Dieses Arrangement diente seit 1845 als Sockel für ein Hauptwerk der Sammlung, den Altar von Antonio Begarelli (Abb. 255). Bode benutzte es um 1890 in entsprechender Funktion für ein von ihm erworbenes Werk, die nahezu lebensgroße Madonna von Benedetto da Maiano (Abb. 201). Auch im Kaiser-Friedrich-Museum (Bode-Museum) fanden die Tragsteine in einer der Nischenkapellen der Basilika als Altartisch Verwendung.

In der Liste von Waagen folgt »No. 4. Eine große Thüreinfassung mit Capitellen, schöner Styl der Lombardi, reich verziert. 5 Nap. Marmor«, die seit 1845 zu den Exponaten zählte, doch zu einem unbekanntem Zeitpunkt ausgeschieden wurde.<sup>895</sup> Es folgen zwei Paare »Tragsteine«: »Zwei sehr reiche Tragsteine v. Tischen, Styl d. Tullio Lombardo, Marmor. 6 Napol.« und »No. 7 und 8. dergleichen. Sehr schön und ders. Art nur minder reich. 4 Napol.« Ebenso wie die »Spynxen« fanden diese Tragsteine in Berlin in dienender Funktion Verwendung (Tieck 1846 Nr. 703, 704, 735, 736). Sie wurden seit 1845 als stützende Elemente für Tischplatten »von sächsischem Marmor« verwendet, wie dies ein um 1868 entstandenes Foto dokumentiert, auf dem ein solches Ensemble

zu erkennen ist (s. S. 262, Abb. 302). Waagen schätzte diese Werke sehr: »Zwei Paar jetzt als Tischträger dienende Konsolen beweisen durch die schöne reiche Erfindung und durch die treffliche Arbeit bis zu welchem Grade bei den begüterten Venezianern das Bedürfnis ausgebildet war, ein Jegliches in ihrer Umgebung durch die Künste zu schmücken.«<sup>896</sup> Wahrscheinlich gehörten sie zu den dekorativen Arbeiten, von denen man sich in der Ära Bode trennte (s. S. 311), denn im Katalog von Bode/Tschudi sind sie nicht aufgeführt.<sup>897</sup>

<sup>895</sup> Verzeichniss 1855, S. 91, Nr. 701 (als »istrischer Kalkstein« bezeichnet).

<sup>896</sup> Waagen 1846, S. 258.

<sup>897</sup> Zwei Jahrzehnte später wurden Werke dieser Art aber wieder benötigt, denn ein Paar ähnlicher Konsolen gelangte 1899 in die Berliner Sammlung (Schottmüller 1922, S. XVII, Taf. 52d); seit 1904 dient das von Schottmüller als »Mittel-Italien um 1500« katalogisierte Paar als Träger für den von Pajaro erworbenen venezianischen Renaissance-Sarkophag (Abb. 247; Knuth 2010, S. 125, Abb. 32).



202 Konstantinopel oder Griechenland, Schrankenplatte oder Wandverkleidung, Thessalischer Marmor, 97 × 127 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Byzantinische Kunst

»Das Lesepult einer Kanzel«

Das bereits zuvor genannte Objekt, »das Lesepult einer Kanzel von einem großen Stück ›Verde antico‹. 20 Napol.« interessierte Waagen vor allem wegen des Materials, denn er bemerkte: »Da wir an so kostbaren Steinen so arm sind, und ein Stück dieser Art nicht leicht wieder vorkommen möchte, habe ich geglaubt es nicht auslassen zu müssen. Es wäre vortrefflich zu einer Tischplatte für Seine Majestät« (Abb. 202, Tieck 1846 Nr. 615).<sup>898</sup> Im Museum diente dieses Werk stattlichen Formats zusammen mit den zuvor genannten Tragsteinen als Mensa einer altarähnlichen Konstruktion, über der ebenfalls von Waagen in Italien erworbene Altar von Begarelli präsentiert wurde. Im Artikel von Waagen von 1846 wurde das »Lesepult« nicht erwähnt und in den Verzeichnissen auf eine Datierung der »Platte von Breccia Verde, mit einem Kreuze in flachem Relief« verzichtet. Später erkannte man, dass es sich um thessalischen Marmor handelt, der im Byzantinischen Reich beliebt war. Allerdings ist die ursprüngliche Funktion der Platte rätselhaft, zuletzt wurde sie als eine in Konstantinopel oder Griechenland im 6. Jahrhundert entstandene »Schrankenplatte« oder »Wandverkleidung« bezeichnet.<sup>899</sup>

»Capitelle von der besten Arbeit«

In der Liste von Waagen folgen »zwei Capitelle von der besten Arbeit des Cinquecento aus der Kirche St. Mathia zu Murano. Treffl. erhalten«. In seinem Artikel von 1846 bezeichnete sie der Galeriedirektor als »frei dem korinthischen Kapitell nachgebildet (...) sowohl in den Akanthusblättern wie in den Schnecken von ungemeiner Schärfe und Feinheit der Ausführung« (Tieck 1846 Nr. 707, 708).<sup>900</sup> Auch diese Werke fungierten im Königlichen Museum in dienender Funktion, denn Waagen schrieb, dass sie »durch einen glücklichen Zufall (...) in der Größe gerade für zwei antike Säulenschäfte von dem schönsten Nero Antico [passen], welche Se. Maj. der König zu dieser Verwendung gnädigst hat



203 Venedig, 12. Jh., Kapitell, Marmor, Höhe 45 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Byzantinische Kunst

hergeben lassen«. Auf ihnen wurden die beiden Schildhalter von Tullio Lombardo präsentiert (s. S. 261 ff.). Die Kapitelle sind nicht erhalten.

Anschließend folgen »Zwei reiche Capitelle in der Art derer von St. Marco von der alten Kirche St. Salvatore auf Murano. 10 Napol.«, die Waagen folgendermaßen beschrieb: Sie »(...) dürften nach dem Charakter der reichen Verzierungen, welche die würfelförmige Grundform bedecken, wohl ebenfalls dem 12ten Jahrhundert angehören (Tieck 1846 Nr. 631, 632).«<sup>901</sup> Im *Verzeichniss* wurde eine Entstehungszeit im 14. Jahrhundert angegeben, während Bode/Tschudi die Kapitelle ins 8. oder 9. Jahrhundert datierten und Volbach sie als eine »anscheinend mittelalterliche lokale Nachahmung altbyzantinischer Vorbilder von z. T. flüchtiger Ausführung« katalogisierte, wobei er auf ähnliche Kapitelle in San Marco in Venedig verwies.<sup>902</sup> Einer dieser beiden »byzantinischen Säulenknäufe« ist im Museum für Byzantinische Kunst erhalten (Abb. 203), während das Gegenstück seit 1945 zu den Kriegsverlusten zählt, seit einigen Jahren wird es in der Schausammlung der Eremitage in St. Petersburg präsentiert.<sup>903</sup>

»Zwei Pfauen und darunter ein Hirsch«

Den beiden Kapitellen folgt in der Liste ein großformatiges Relief: »Zwei Pfauen und darunter ein Hirsch der trinkt, sehr erhabene Arbeit aus d. 11ten oder 12ten Jahrhundert. Bekanntlich Symbole altchristl.

898 GStA PK, Nr. 18, fol. 41r.

899 Das Museum für Byzantinische Kunst im Bode-Museum (Prestel-Museumsführer), München 2006, S. 25 (Gabriele Mietke).

900 GStA PK, Nr. 18, fol. 41r; Waagen 1846, S. 258.

901 Waagen 1846, S. 257.

902 Bode/Tschudi 1888, S. 5; Volbach 1930, S. 55, Nr. 9, 10.

903 Freundlicher Hinweis von Julien Chapuis (Inv. Nr. 9 ist in Berlin erhalten, Inv. Nr. 10 befindet sich in St. Petersburg).



204 Venedig, vor 1840, Zierplatte mit Hirsch und Pfauen an Brunnen, Höhe 143 cm, Breite 54 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Byzantinische Kunst, Aufnahme um 1910

Kunst, in Betracht der Zeit vortrefflich gemacht 10 Napol. NB. von ansehnl. Größe«. Im *Verzeichniss* wurde vermerkt, dass es »von einer alten Kirche zu Venedig« stammt (Abb. 204, Tieck 1846 Nr. 647).<sup>904</sup> In seinem Artikel bezeichnete Waagen es als

»das älteste Denkmal (...), welches unten, als Symbol der nach dem Herrn dürstenden Seele, den Hirsch bei dem Brunnen, oben als Symbol der Unsterblichkeit, zwei Pfauen, welche aus dem Kelche des Lebens trinken, vorstellt, und somit eine Andeutung des alten und des neuen Bundes enthält. Die räumliche Anordnung ist streng architektonisch, so daß die Pfauen sich durchaus symmetrisch entsprechen, die Arbeit des Reliefs durchaus stylgemäß und sehr fleißig. Die Behandlung von zwei Akanthusblättern mit dem Bohrer stimmt so durchaus mit der an den Säulenkapitellen der Basilika des heil. Apollinaris in Classe in der Nähe von Ravenna überein, daß dieses Relief nicht viel später, vielleicht ins 6te Jahrhundert fallen möchte.«<sup>905</sup>

Im Rahmen einer Ausstellung von Beständen des Berliner Museums für Byzantinische Kunst in Leningrad 1982 wurde das Relief von Arne Effenberger als *Pasticcio* klassifiziert. Er wies darauf hin, dass es sich nicht um eine der in der mittelalterlichen Kunst Venedigs sehr beliebten Zierplatten, der sogenannten »Formellae«, handelt: »Ungewöhnlich ist zunächst die Größe dieses Stückes. Gegenüber den bekannten Zierplatten venezianischer Paläste mit Rund- oder Kielbogenabschluss ist

der obere Rundbogenabschluss in seiner heutigen Form erst durch nachträgliche Bearbeitung entstanden und wurde später nochmals beschnitten.« Effenberger zufolge ist das Relief »eine Kompilation aus unterschiedlichen ikonographischen und stilistischen Elementen, die nicht recht zusammenstimmen wollen«. Als einen künstlerischen Missgriff sah er die »Verdopplung des Brunnens« sowie die »Überschneidung des Hirsches durch die Säule des unteren Brunnens und die scharfe Absetzung der oberen Bildzone durch die harte Grundlinie der Akanthusblätter«.<sup>906</sup>

Der Hl. Hieronymus des »Mastro Bartolomeo«

Zu den Werken, die Olfers bereits vom Hören oder Sehen kannte und in seinem Schreiben vom 24. September 1841 an Waagen als in Besitz des Pajaro erwähnte, gehörte die ebenfalls in der Liste aufgeführte »fast lebensgroße Statue des Hieronymus unter einem gothischen Giebel. Vordem über der Thür von dessen Kirche. Sehr gute Arbeit aus dem Ende d. 14ten Jahrh. in dem harten Marmor von Istrien. 16 Napol.« (Abb. 205, Tieck 1846 Nr. 624).<sup>907</sup> In seinem Artikel präziserte Waagen die kunsthistorische Einordnung dieser Figur:

»Am Ende dieser germanischen Epoche in Venedig steht der treffliche Bildhauer, welcher in Venedig unter dem Namen Mastro Bartolomeo bekannt ist, und dessen Hauptwerk in dem reich mit Standbildern geschmückten Haupteingange in dem Dogenpalast besteht, welcher im Jahr 1439 in Auftrag der Regierung angefangen ward. Die fast lebensgroße Figur des heil. Hieronymus, ein Hochrelief in einem hartem Sandstein, vormals über dem Eingang der schon vor langer Zeit abgetragenen Kirche dieses Heiligen zu Venedig, stimmt nun in allen Theilen so völlig mit jener Arbeit überein, daß sie ihm ohne Zweifel angehört. Das Motiv, wie er auf der Linken das Modell einer Kirche trägt und mit der Rechten segnet, ist eben so würdig und edel, als die ganze Gestalt und der Ausdruck des Kopfes. Das Gewand bietet einfache, stylgemäße Falten dar. Ein Schirmdach von dem geschweiften Bogen der spätgermanischen Form schließt das Denkmal oben angemessen ab.«<sup>908</sup>

Bildlich dokumentiert ist der ursprüngliche Aufstellungsort dieses Bildwerks durch ein Aquarell in Jan Grevembrochs *Monumenta veneta* von 1754, das auch eine Beischrift enthält.<sup>909</sup> Bode/Tschudi klassifizierten das Bildwerk als in der »Art des Bartolommeo Buon« und erwähnten »zahlreiche Reste der alten Bemalung«.<sup>910</sup> Wolfgang Wolters stellte

904 Inv. Nr. 8 (Museum für Byzantinische Kunst); Volbach 1930, S. 36f., Nr. 8.

905 Waagen 1846, S. 254.

906 Kat. Pamjatniki vizantijskoj skulptury iz sobranij Gosudarstvennych muzeev Berlina (Denkmäler der byzantinischen Skulptur aus der Sammlung der Staatlichen Museen zu Berlin), Leningrad 1982, S. 35ff., Nr. 15 (Manuskript auf Deutsch im Archiv des Museums für Byzantinische Kunst). Das Relief ist schon seit langer Zeit deponiert.

907 GStA PK, Nr. 18, fol. 41r.

908 Waagen 1846, S. 254.

909 J. (Giovanni) Grevembroch, *Monumenta veneta* (...), 1754, Venedig, Museo Correr, ms. Gradenigo 228, Cod. 29.

910 Bode/Tschudi 1888, S. 52, Nr. 164; Schottmüller 1933, S. 113.



205 Venedig, um 1440, Der hl. Hieronymus als Kirchenvater, Kalkstein, Höhe 224 cm; Sebastiano di Jacopo (?), Schildhalter mit dem Wappen der Familie Civran, Anfang 16. Jh., Marmor, Höhe 49 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme 1896



206 Bode-Museum, Basilika: Sakristeibrunnen (Abb. 198) und Hl. Hieronymus (Abb. 205), Aufnahme 2022

heraus, dass sich für die Gewandgestaltung mit ihren linearen Formen keine Parallelen im Werk des Bartolomeo Buon finden. Er verwies auch auf vergleichbare stilistische Elemente in der venezianischen Malerei, auf Gemälde des Antonio Vivarini, vor allem Jugendwerke, wie dessen *Hl. Hieronymus* des Polyptychons im Kunsthistorischen Museum in Wien, die wohl den Schöpfer der um 1440–50 entstandenen Figur aus istrischem Stein anregen.<sup>911</sup> Von Stanko Kokole wurde die Figur kürzlich dem dalmatischen Bildhauer Giorgio da Sebenico zugeschrieben.<sup>912</sup> 1945 erlitt das Werk Beschädigungen, wobei nicht nur die Fassungsreste, sondern auch plastische Teile verloren gingen. Heutzutage wird es hoch angebracht an einer Wand der Basilika des Bode-Museums präsentiert, wo es bereits 1904 stand.

#### »Zwei Statuen von Jünglingen«

Die bedeutendsten Erwerbungen der venezianischen Hochrenaissance waren die »zwei Statuen von Jünglingen fast nackt, in der Linken auf Schilder gestützt, in der Rechten vordem Standarten, die leicht zu ersetzen, vom Denkmahl des Vendramin Calergi des Tullio Lombardi« (Abb. 207, 208, Tieck 1846 Nr. 705, 706).<sup>913</sup> In seiner Liste erwähnte Waagen, dass diese Werke »von carrarischem Marmor (...) schön erhalten«, deren Preis mit 56 Napoleon veranschlagt war, anlässlich der »Gelegenheit der Versetzung dieses berühmten Denkmahls von den Serviten in die Tribune von S. Giovanni e Paolo veräußert« worden waren.<sup>914</sup> Bei Cicognara ist das Grabmal (»uno dei più insigni che sieno stati eretti dopo il risorgimento«) mit dem Hinweis auf den ursprünglichen Aufstellungsort in S. Maria dei Servi noch vollständig abgebildet (Abb. 209). Der Direktor der Accademia berichtete seinem Freund Antonio Canova am 5. August 1815 jedoch von der im März 1814 erfolgten Umsetzung des Grabmals, einem von ihm hoch geschätzten Werk (»divine opere del mio caro secolo XV«).<sup>915</sup> Bei der Neuaufstellung in S. Giovanni e Paolo, die Anfang 1817 abgeschlossen war, fanden die beiden Schildhalter keine Berücksichtigung.<sup>916</sup> Bald danach, 1819, wurden zwei andere Statuen des Monuments von ihrem neuen Standort entfernt, der von Tullio Lombardo signierte *Adam* und die einige Jahrzehnte später als Gegenstück von Francesco Segala geschaffene *Eva*, da ihre Nacktheit unanständig erschien und deshalb nicht mit dem Ambiente zu vereinbaren war (»perché esse due sculture sono ignude e quindi indecenti alla santità del luogo«).<sup>917</sup>

In ihrem weniger durch antike Vorbilder als durch Naturalismus geprägten Charakter entsprachen die beiden Jünglingsfiguren allerdings nicht uneingeschränkt dem künstlerischen Ideal von Waagen, denn er bemerkte: »In allen Theilen mit naiver Naturwahrheit durchgebildet, manche Theile erscheinen wie über die Natur abgeformt.«<sup>918</sup> Zur Haartracht bemerkte er: »Nur das starke, gelockte Haar conventionell.« Noch deutlicher zeigen sich Waagens Vorbehalte in seinem Artikel von 1846, in dem er das »Festhalten an dem lebenden Modell« dafür verantwortlich macht, »daß die Formen wahr, aber etwas dürftig erscheinen«.<sup>919</sup> Allerdings machte Waagen darauf aufmerksam, dass »eine der andern Statuen dieses Grabmals mit dem Namen des Tullio Lombardo bezeichnet« ist, sodass »auch die obigen umso gewisser von demselben her[rühren]«, zumal sie »mit dem beglaubigten Werke

911 Wolters 1976, Bd. 1, S. 257f., Nr. 199.

912 Stanko Kokole, A Venetian Work by Giorgio da Sebenico: New Attribution to the Mid-Fifteenth-Century Master Sculptor from Dalmatia, in: *Historia artis magistra: amicorum discipulorumque munuscula Johanni Höfler septuagenario dicata*, Ljubljana 2012, S. 153ff.

913 GStA PK, Nr. 18, fol. 41r.

914 Ebd.

915 Cicognara 1823, Bd. 4, S. 352 (Taf. XLII); Leopoldo Cicognara, *Lettere ad Antonio Canova*, Hg. Gianni Venturi, Urbino 1973, S. 122.

916 Antonella Bellin/Elena Catra, La basilica dei Santi Giovanni e Paolo. Da Pantheon delle glorie veneziane a museo della scultura, in: *Canova, Hayez, Cicognara. L'ultima gloria di Venezia*, Hg. Fernando Mazzocca u. a., Venedig 2017, S. 126f.

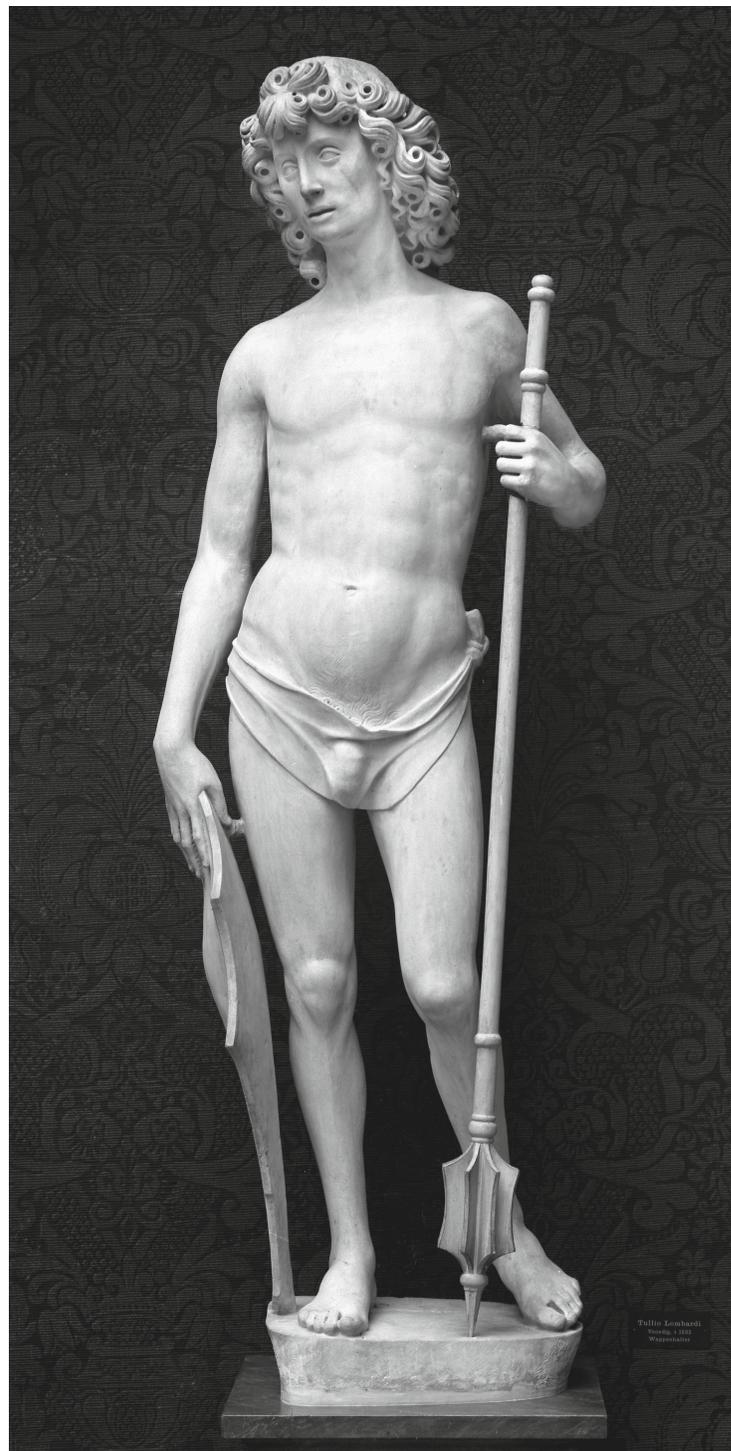
917 Ebd., S. 127f. (Emmanuele Cicogna, *Diari*, BMCVe, Cicogna 2845, cc. 4543–4544, 21. April 1819); zur *Eva*: Giovanni Mariacher, *Problemi di scultura veneziana (II): aggiunte ad Antonio Rizzo; l'Eva Vendramin*, in: *Arte veneta*, 4, 1950 (1951), S. 105ff.

918 GStA PK, Nr. 18, fol. 41r.

919 Waagen 1846, S. 254.



207 Tullio Lombardo, Schildhalter vom Grabmal des Dogen Andrea Vendramin, um 1495, Marmor, Höhe 168 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme vor 1913



208 Wie Abb. 207, Höhe 171 cm, Aufnahme vor 1913

desselben Künstlers an dem Grabmal des heil. Antonius von Padua in dessen Kirche zu Padua durchaus übereinstimmen«. Hinsichtlich der »Anordnung des Haars und in den Köpfen« verwies Waagen auf einen Einfluss des Andrea Mantegna.<sup>920</sup>

Im Königlichen Museum wurden die beiden Bildwerke ausgesprochen würdevoll präsentiert (s. S. 261 ff.). Im Mai 1945, wenige Wochen nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, wurden sie ebenso wie zahl-

reiche andere Werke der Skulpturensammlung an ihrem Auslagerungs-ort im Flakbunker Friedrichshain durch Brände stark beschädigt. Beide Statuen befinden sich heute in beklagenswert ruinösem Zustand, die 1841 »schön erhaltenen« Oberflächen sind nahezu vollständig zer-

920 Ebd., S. 254f.



210 Venedig, 1481, Der Evangelist Johannes segnet Mitglieder seiner Bruderschaft, Kalkstein, 75 × 144 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme 1973



209 Das Grabmal des Dogen Andrea Vendramin in S. Maria dei Servi, Kupferstich, 29 × 24 cm (aus Cicognara 1823–25)

stört.<sup>921</sup> Ebenfalls katastrophal, aber in der Konsequenz weniger drastisch als für die *Schildhalter* ist das Schicksal für den *Adam* vom Vendramin-Monument, die wohl schönste männliche Aktfigur der venezianischen Hochrenaissance, die 1936 ins Metropolitan Museum gelangte. 2002 stürzte sie von ihrem fragilen Sockel und zerbrach in viele Teile. Sie wurden im Rahmen umfangreicher Restaurierungsmaßnahmen wieder zusammengesetzt. Anders als die *Schildhalter* konnte die Marmorfigur so restauriert werden, dass ihr das Unglück nicht mehr anzusehen ist.<sup>922</sup>

#### Die Lünette aus der Scuola S. Giovanni Evangelista

Im Verzeichnis der bei Pajaro getätigten Erwerbungen folgt »Johannes der Evangel. als Greis thronend, neben ihm der Adler, zu den Seiten sechs verehrende Mönche. Hochrelief. Vormahls über der Thür der Scuola di St. Giov. Evang. Ein Giov. Bellin in Stein!«, das mit 35 Napoleon veranschlagt war (Abb. 210, Tieck 1846 Nr. 606).<sup>923</sup> Waagens Vergleich mit Giovanni Bellini macht deutlich, wie sehr dessen Betrachter von Kunstwerken durch seine Kennerschaft in der Malerei geprägt war:

921 Da zukünftig eine Präsentation in aufrechter Position vorgesehen ist, wurde zur Stabilisierung eine Acrylharzvolltränkung (AVT) vorgenommen (Paul Hofmann/Daniel Sandles/Neville Rowley, Die Restaurierung der beiden Schildträger von Tullio Lombardo in der Berliner Skulpturensammlung, in: *Restauro*, 1, 2019, S. 27ff.; Kat. Berlin 2015, S. 97, Paul Hofmann).

922 Carolyn Riccardelli u. a., The Treatment of Tullio Lombardo's Adam: A New Approach to the Conservation of Monumental Marble Sculpture, in: *Metropolitan Museum Journal*, 49, 2014, S. 48ff.

923 GStA PK, Nr. 18, fol. 41r.



211 Jan Grevembroch, Das Portal der Scuola S. Giovanni Evangelista in Venedig, 1759, Aquarell, Venedig, Museo Civico Correr

»Ein Hochrelief in einem Halbrund, welches in jenem istrischen Kalkstein Johannes den Evangelisten noch nach der früheren Weise als bärtigen Mann darstellt, wie er zu den Seiten von je drei Mitgliedern seiner Bruderschaft in Venedig verehrt wird, ist eine gute und stylgemäße Arbeit aus der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts, welche in den scharfen Falten den Einfluß der Schule des Squarcione zeigt. Die Köpfe sind sehr individuell und lebendig. Vormals über dem Eingange der Scuola di St. Giovanni Evangelista zu Venedig.«<sup>924</sup>

Auch dieses Werk ist an seinem ursprünglichen Standort durch ein Aquarell von Jan Grevembroch in den *Monumenta veneta* von 1759 dokumentiert (Abb. 211).<sup>925</sup> Unter der Darstellung des Reliefs ist eine Inschrift mit der Datierung 1481: »Sumptibus fratrum et diligentia praesidentium MCCCCLXXXI« verzeichnet.<sup>926</sup> In der Vergangenheit wurde das Relief mit dem Paduaner Bildhauer Bartolomeo Bellano und später mit Pietro Lombardi in Verbindung gebracht, doch bleiben solche Zuschreibungen hypothetisch.<sup>927</sup>

Weitere »architektonische Glieder und Gegenstände der Tektonik«

Zu den von Waagen als »architektonische Glieder und Gegenstände der Tektonik« bezeichneten Objekten aus dem Besitz von Pajaro gehört ein »kleines, zierliches Säulencapitell, Cinquecento« (Abb. 212, Tieck 1846 Nr. 652). Wie sehr Waagen dieses Werk aus istrischem Kalkstein schätzte, zeigt sich in seiner Beschreibung: »Ein Säulencapitell zeichnet sich durch die reiche und eigenthümliche Erfindung aus, womit es zwischen den Acanthusblättern unter den Eckvoluten der korinthischen Ordnung mit Drachen, Masken, Vögeln und Vasen verziert ist.«<sup>928</sup> Auch der Katalogeintrag von Bode/Tschudi, in dem auch »die beschädigte Inschrift: Laus Deo.« erwähnt wird, ist wertschätzend.<sup>929</sup> Im Museum erhielt das Kapitell einen »Säulensumpf von buntem Marmor« sowie eine »Base



212 Venedig, 16. Jh., Säulencapitell, Kalkstein, Höhe 31,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

von grauem Marmor« und diente als Postament für die Grimani-Büste von Vittoria.<sup>930</sup> In der Ära Bode fand es eine ähnliche Verwendung als Sockel für die Bronzestatuette von Papst Gregor XIII., zuerst in der provisorischen Aufstellung der Bronzen im Neuen Museum und später im Bronzenraum des Kaiser-Friedrich-Museums, wo es auch fotografisch dokumentiert ist.<sup>931</sup>

Erhalten ist auch ein »Großes corinthisches Capitell von Veroneser Marmor, aus der Villa Altichiero bei Padua« (Abb. 213, Tieck 1846 Nr. 629).<sup>932</sup> Waagen zufolge gab dieses Werk

»in dem trefflich gearbeiteten Blätterwerk ein Beispiel der Art, wie im Venezianischen die Kapitelle sich gestalteten, welche im 14ten Jahrhundert bei Gebäuden des gothischen Styls in Anwendung kamen. Man erkennt darin noch immer eine Erinnerung an das korinthische Kapitell.«<sup>933</sup>

Ein »zierlicher Pilaster mit Basis und Capitell, von istrischem Kalkstein; Schule der Lombardi. Aus Venedig; 16tes Jahrhundert« gehört

924 Waagen 1846, S. 254.

925 Jan (Giovanni) Grevembroch, *Monumenta veneta* ..., III, Venedig 1754, Venedig, Museo Correr, ms. Gradenigo 228, Cod. 39.

926 Alberto Rizzi, *Scultura esterna a Venezia*, Venedig 1987, S. 640, Nr. 493.

927 Schottmüller 1933, S. 115f., Nr. 210. Das Relief diente als Vorbild für eine Fälschung aus Pietra serena in der »Art des Bellano« (Volker Krahn, Bartolomeo Bellano. Studien zur Paduaner Plastik des Quattrocento, München 1988, S. 209, Abb. 103).

928 Waagen 1846, S. 258.

929 Bode/Tschudi 1888, S. 72, Nr. 240.

930 Verzeichniss 1855, Nr. 652, 653.

931 Vergleichbare Kapitelle s. Wolfgang Wolters, *Architektur und Ornament. Venezianischer Bauschmuck der Renaissance*, München 2000, S. 98ff.; Krahn 2005, S. 87f., Abb. 1, 2.

932 Anhang, S. 316, No. 30; Verzeichniss 1855, Nr. 629; Wulff 1911, S. 49f., Nr. 1828 (Inv. Nr. 6375).

933 Waagen 1846, S. 257.



213 Venedig, 15. Jh., Kapitell, Veroneser Marmor, Höhe 48 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

seit 1945 zu den Kriegsverlusten (Abb. 214, Tieck 1846 Nr. 608), den Waagen 1846 zusammen mit einem ebenfalls nicht erhaltenen Pilasterpaar (Tieck 1846 Nr. 618, 619) erwähnte: »mit ihren Kapitellen (...) sind sie ein Muster von Eleganz in den Formen, wie von stylgemäßer und scharfer Arbeit« (Anhang, S. 316, No. 40, 41).<sup>934</sup> Das Pilasterpaar diente seit 1845 als Postament für zwei »Knaben-Statuetten, den Wapenschild der Familie Civran haltend; venezianische Arbeit des 15ten Jahrhunderts in weissem Marmor«. Auch sie waren von Pajaro erwor-



214 Venedig, um 1500, Pilaster mit Rankenwerk, Kalkstein Höhe 206 cm, Breite 16 cm, Sockel Höhe 26 cm, Kapitell Höhe 20 cm. Ehemals Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung; Kriegsverlust, Verbleib unbekannt, Aufnahme vor 1922

ben wurden und im *Verzeichniss* aufgeführt (Abb. 205, Tieck 1846 Nr. 689, 690). Die zu Anfang des 16. Jahrhunderts wahrscheinlich von Sebastiano di Jacopo da Lugano geschaffenen Figuren stammen vom Grabmal des Luca Civran in der Civran-Kapelle in Santa Maria dei Miracoli in Venedig, das 1815 aufgelöst wurde.<sup>935</sup>

#### Madonnenreliefs

Zu den Erwerbungen von Pajaro gehörten auch Madonnenreliefs. Sie riefen bei Waagen Assoziationen an die zeitgenössische Malerei hervor: »Ein sehr flaches Relief, Maria in halber Figur, das stehende Kind vor sich, von ungemein zarter Beendigung, erinnert sehr lebhaft an so manche ähnliche Vorstellungen des Cima da Conegliano« (Abb. 215, Tieck 1846 Nr. 677).<sup>936</sup> Schottmüller verwies allerdings später auf den »wenig charakteristischen« Stil dieses Werkes.<sup>937</sup> Aufgrund seiner Herkunft wurde das Relief früher nach Venedig lokalisiert, dann auch in die Toskana, doch wurde es später mit dem aus den Marken stammenden Domenico Rosselli in Zusammenhang gebracht, dessen Werke üblicherweise aus Kalkstein sind.<sup>938</sup>

Ein weiteres kleinformatiges Relief aus dem Besitz von Pajaro rief die Assoziation mit einem berühmten venezianischen Maler hervor: »Maria mit dem Kinde. Kleines bemaltes Relief in terra cotta aus Padua, Zeit des Bellin, 1 1/2 Napol.« (Abb. 216, Tieck 1846 Nr. 664).<sup>939</sup> Es handelt sich dabei um eine in unterschiedlichen Materialien und Formaten überlieferte Komposition, die schon seit langem mit Donatello in Zusammenhang gebracht wird. Sie wird sowohl als Invention von Donatello selbst angesehen als auch als eine Schöpfung aus dessen Umkreis.<sup>940</sup> Ein charakteristisches Element von Donatellos Formensprache ist die perspektivische Hintergrundarchitektur, in der ein Stein verschoben ist. Auch ein Studienblatt aus dem Umkreis von Pisanello dokumentiert die Wertschätzung dieser Komposition schon bald nach ihrer Entstehung (Abb. 217).

Die künstlerische Bestimmung des Madonnenreliefs basierte bislang vor allem auf Bronzegüssen, den beiden Exemplaren, die heute in der National Gallery in Washington (Kress Collection) beziehungsweise in der Wallace Collection in London aufbewahrt werden sowie dem 1906 als Geschenk in die Berliner Sammlung gelangten Exemplar (Abb.

934 Ebd., S. 258 (mit falscher Nr.: 606 statt 608); Verzeichniss 1855, Nr. 608; Bode/Tschudi 1888, S. 72, Nr. 239; Schottmüller 1922, S. XVI, Taf. 49b (Inv. Nr. 295).

935 Anne Markham Schulz, Sebastiano di Jacopo da Lugano, in: *Arte Veneta*, 37, 1983, S. 159ff.; Eleonora Luciano, The Identification of a Medal of Cristoforo Civran, in: *The Medal*, 64, 2014, S. 4ff.

936 Waagen 1846, S. 255.

937 Schottmüller 1933, S. 53 (Nr. 232), erwähnte auch, dass sich 1909 im venezianischen Handel »eine wenig abweichende Wiederholung« befand, die leider nicht bildlich überliefert ist.

938 Zuletzt dazu: Michael Knuth, Dereinst von der Sowjet-Regierung veräußert. Ein italienisches Tabernakelfragment in Berlin-Kaulsdorf, in: *Museumsjournal*, 23, Nr. 2, April–Juni 2009, S. 7f.

939 Tieck 1846, S. 93, Nr. 664, mit falscher Maßangabe: »Maria mit dem Kinde, in natürlichen Farben bemaltes Relief aus gebranntem Thon; von Jacopo della Quercia aus Siena (geb. 1368, gest. 1442). 8 Z. h. u. br. – N. Erw.«; wahrscheinlich erklären sich die falsche Maßangabe und die Angabe des Künstlers durch einen Irrtum.

940 Ausführlich dazu Warren 2016, Bd. 1, S. 32ff., Nr. 3.



215 Domenico Rosselli, Maria mit dem Kinde, Ende 15. Jh., Marmor, 33 × 24 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung



216 Nach Donatello, Maria mit dem Kinde, um 1430 (Modell), gebrannter Ton, 19 × 14,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung



217 Pisanello-Umkreis, Studien nach Madonnenreliefs, um 1430/40, Feder und Tinte, 27,5 × 19,5 cm. Musée Condé, Chantilly



218 Nach Donatello, Maria mit dem Kinde, um 1430 (Modell), Bronze, vergoldet und versilbert, 20 × 15 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

218).<sup>941</sup> Bode bezeichnete die »einfach edle Komposition« als »Schule Donatello's«, während Ernst Friedrich Bange das Exemplar der Skulpturensammlung sogar als Original von Donatello katalogisierte.<sup>942</sup> Die Wertschätzung der Bronzegüsse hatte zur Folge, dass dem Tonrelief keine Aufmerksamkeit mehr geschenkt wurde. Allerdings blieb es der Öffentlichkeit lange Zeit so gut wie unbekannt, denn im Katalog von Bode/Tschudi ist es nur unkenntlich abgebildet.<sup>943</sup> In den Bestandskatalogen von Schottmüller wurde es nicht verzeichnet. Der Grund dafür waren wohl Zweifel an der Echtheit, denn aus einer alten Notiz im Inventar geht hervor, dass es sich angeblich um einen »modernen Abguss« handelt, doch ist dies auszuschließen.<sup>944</sup>

Die Priorität der Bronzegüsse ist jedoch fraglich, denn ein Vergleich mit dem Tonrelief lässt dessen gestalterische Vorzüge und kleine Unterschiede erkennen. Deutlich wird dies zum Beispiel bei der Profilierung des in den oberen Ecken dargestellten Rahmens. Der geringe Größenunterschied von Bronze und Terrakotta schließt ebenfalls aus, dass es sich bei dem Tonrelief um einen Abguss nach einem der bekannten Bronzereliefs handelt, denn aufgrund des Schwundes beim Brennen müsste er größer sein.<sup>945</sup> Wahrscheinlich entstanden die Reliefs nach einem gemeinsamen Vorbild, das verloren ist. Ein gestalterischer Vorzug bei der Tonversion sind auch die in der Vase dargestellten drei (gemalten) Blumen. Dieses Detail fehlt bei den anderen Versionen. Als Symbol der jungfräulichen Reinheit der Gottesmutter sind Blumen auch ikonographisch von Bedeutung.

Durch die Bemalung in »natürlichen Farben« (Tieck) besitzt das Tonrelief einen ganz anderen Charakter als die Bronze, deren Vergoldung nur an wenigen Stellen erhalten ist. Dies lässt annehmen, dass die Polychromie ein wesentlicher und originärer Bestandteil der Komposition ist. Für die Priorität des von Waagen in Venedig erworbenen Tonreliefs spricht auch, dass Bronzetafeln in der Art beziehungsweise im Format des Berliner Reliefs zum Zeitpunkt der Entstehung des Modells (wohl in den 1430er Jahren) noch nicht üblich waren. Erst im dritten Viertel des 15. Jahrhunderts entwickelte sich diese Darstellungsform, die heutzutage als Plakette bezeichnet wird.

Nicht zuletzt ist auch die Provenienz aus Padua, der langjährigen Wirkungsstätte Donatellos, ein Indiz für den besonderen Stellenwert des Berliner Tonreliefs. Geschaffen wurde es bestimmt als Andachtsbild für den privaten Gebrauch, der zugehörige Rahmen ist leider nicht erhalten. Waagens Assoziation mit Schöpfungen von Bellini lässt sich aus heutiger Sicht gut nachvollziehen. Auch im Schaffen von dessen Schwager Andrea Mantegna fand die Gestalt des Christuskindes Resonanz. Bei zukünftigen Diskussionen über die Urheberschaft dieser Komposition dürfte das Berliner Tonrelief ein Schlüsselwerk sein. Trotz der geringen Dimensionen liefert es ein Zeugnis von Donatellos innovativem bildnerischen Schaffen, das für seine zahlreichen Schüler und Mitarbeiter inspirierend war.

Bei dem Relief »No. 48« bemerkte Waagen, dass die Maria »trefflich« sei, das Kind allerdings »minder«. In seinem Artikel schrieb er, dass es »von dem Einfluß des jüngeren Sansovino, welcher im 16ten Jahrhundert den Geschmack der Florentinischen Schule in Venedig einführte«, Zeugnis gebe: »Die halbe Figur einer Maria mit dem Kinde, Flachrelief in Marmor, ist ebenso edel und frei in Motiv und Ausdruck der sich liebevoll zu dem Kinde herabneigenden Maria, als in der stylgemäßen Behandlung« (Abb. 219, Tieck 1846 Nr. 688A).<sup>946</sup> Letzteres spielte für Waagen bei der Beurteilung von Skulpturen stets eine wich-



219 Italien, 15. Jh. (?), Maria mit dem Kinde, Marmor, 43,5 × 31 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

941 Kat. Italian Renaissance Sculpture in the Time of Donatello (Ausst. im Detroit Institute of Arts), Detroit 1985, S. 139f., Nr. 33 (Alison Luchs); Warren 2016, Bd. 1, S. 32ff., Nr. 3; Neville Rowley in [www.smb-digital.de](http://www.smb-digital.de), Ident. Nr. 3044 (aufgerufen am 2. Dez. 2021); Kat. Andrea Mantegna. Rivivere l'antico, costruire il moderno (Ausst. im Palazzo Madama), Turin 2019, S. 80f., Nr. I.15 (Neville Rowley); Marc Bormand, La Vierge et l'Enfant. Deux reliefs en terre cuite, Paris 2008, S. 13f., Taf. 16 (Abb. des Washingtoner Reliefs).

942 Wilhelm Bode, Die Sammlung Oskar Hainauer, Berlin 1897, S. 28f., 80; Bange 1922, S. 1, Nr. 3; dementsprechend auch Ursula Schlegel in: Metz 1966, S. 89f., Nr. 501: »Originalkonzeption von Donatello«.

943 Bode/Tschudi 1888, S. 21, Nr. 60 (als »Florentiner Meister, um 1460 (...) Gebrannter Thon (...) Durch den flachen Reliefstil und das Ornament auf dem Aermel der Madonna auf die Schule Donatello's weisend«), Taf. XII. Erst wieder Jolly widmete sich dem Berliner Tonrelief in ihrer Dissertation (Jolly 1998, S. 44, 148 Nr. 44.2). Rowley erwähnt das Relief lediglich in seinem Eintrag zum Bronzerelief als »Painted stucco«, Inv. Nr. 76 (Rowley in [SMB-digital](http://www.smb-digital.de), Ident. Nr. 3044); auch Bode hatte das Relief zuerst fälschlich als Stuck bezeichnet (Bode 1887, S. 46); zum Exemplar aus Ton im Louvre: Kat. Un rêve d'Italie. La collection du marquis Campana (Ausst. in Musées du Louvre), Paris 2018, S. 46, Nr. 453 (Marc Bormand).

944 Eine 1975 im Rathgen-Institut vorgenommene Thermolumineszenz-Analyse führte zu dem Ergebnis, dass das Berliner Relief im 15./16. Jahrhundert gebrannt wurde (Vermerk von Ursula Schlegel auf der Dahlemer Objektakte, Inv. Nr. 76). Bode/Tschudi (1888, S. 21, Nr. 60) bemerkten allerdings, dass »verschiedene im Privatbesitz oder im Handel vorkommende Thonreproduktionen (...) als verhältnismässig moderne Arbeiten« [erscheinen].

945 Bereits Jolly machte darauf aufmerksam (Jolly 1998, S. 44). Im Unterschied zum Berliner Bronzerelief ist die Vase beim Tonrelief mit einem Fuß ausgestattet.

946 Waagen 1846, S. 255.



220 Pietro Lombardo, Madonna und Kind mit zwei Stiftern, um 1480, Marmor, Madonna: Höhe 50, Stifter rechts: 39, Stifter links: 38 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme vor 1913

tige Rolle, doch ist dies kein Garant für Authentizität. Bode brachte das Relief in Zusammenhang mit Donatello und bezeichnete es als eine Arbeit, »die zwar in der Ausführung die Hand eines Schülers verrät, in Auffassung und Erfindung aber sich als ein charakteristisches Werk des Meisters von feiner Empfindung darstellt.« »Die Gewandung mit ihren reichen, weichen Falten« erinnerte Bode besonders stark an Donatellos *Judith*, aber auch dessen Arbeiten im *Santo* in Padua. Motivisch verwies Bode auf das Grabmal des Francesco Lombardi in der Capella Medici in S. Croce, das er ebenfalls als eine Schülerarbeit Donatellos ansah (s. S. 305, Abb. 359).<sup>947</sup> Tatsächlich handelt es sich dabei jedoch um eine der berühmtesten Schöpfungen des Florentiner Historismus: Das Grabmal ließ sich der 1864 verstorbene Florentiner Kunsthändler Lombardi schon zu Lebzeiten errichten. Das zentrale Madonnenrelief ist keineswegs ein Relikt aus der Renaissance, wie Bode glaubte (und auch heutzutage noch gelegentlich angenommen wird), sondern eine Schöpfung des 19. Jahrhunderts.<sup>948</sup>

Befremdlich an dem »abgeplatteten« Berliner Relief, das »im Anschluss an antike Kameentechnik ausgebildet ist« (Schottmüller), sind etliche gestalterische Elemente, wie etwa in der Haltung der rechten Hand des Kindes, der grimmig dreinschauende Cherubim links oben (der rechte ist eine Ergänzung in Gips), der teigigen Darstellung der Haare am Hals der Muttergottes oder auch die Markierung ihrer rechten Pupille.<sup>949</sup> Es ist daher fraglich, ob sich diese gestalterischen Auffälligkeiten, die für ein Original aus der Renaissance nur schwer vorstellbar

sind, durch einen »minderen« Künstler aus dem Umkreis Donatellos erklären lassen oder ob es sich um ein epigonales Werk handelt.

Deutlich wird der problematische Charakter dieses Werks auch im Vergleich mit einem anderen Madonnenrelief, das ebenfalls in Venedig erworben wurde, allerdings nicht in der Pajaro-Liste von Waagen aufgeführt ist (Abb. 220, Tieck 1846 Nr. 657–659). Auf hohem künstlerischen Niveau veranschaulicht das ursprünglich wohl zu einem Grabmal gehörende Werk das bildnerische Schaffen der Blütezeit der venezianischen Bildhauerei des ausgehenden 15. Jahrhunderts, wie sie durch Pietro Lombardi und seine Werkstatt repräsentiert wird. In einer halbkreisförmigen Lünette flankieren zwei Profilbildnisse die Madonna, deren Darstellung Waagen an Gemälde von Giovanni Bellini erinnerte:

»Maria mit dem Kinde, und ein älterer und jüngerer Donator, drei abge sonderte Flachreliefs in weißem Marmor haben in der ganzen einfa-

947 Bode/Tschudi 1888, S. 17, Nr. 44; Wilhelm von Bode, Die Madonnenreliefs Donatellos in ihren Originalen und in Nachbildungen seiner Mitarbeiter und Nachahmer, in: Wilhelm von Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance, Berlin 1911, S. 83, 96f.

948 Gentilini bezweifelte dies (Gentilini 1988, S. 43f.), doch macht die Autopsie deutlich, dass die »Madonna mit Kind und Engeln, die meist als alt gilt; (...) aus einem Stück mit unzweifelhaft neuen Teilen und daher selbst neu« ist (Walter Paatz, Die Kirchen von Florenz, Frankfurt a. M. 1940, S. 561); vgl. Pope-Hennessy 1980, S. 232ff.

949 Schottmüller 1933, S. 13, Nr. 57.



221 Venedig, um 1475, Der segnende Gott-Vater, Marmor, Höhe 52 cm, untere Breite 65 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme vor 1913

chen und schlichten Auffassung eine große Aehnlichkeit mit den Bildern des Giovanni Bellini und sind von sehr fleißiger Ausführung.«<sup>950</sup>

Im *Verzeichniss* wurden die Darstellungen als »sehr schön« bezeichnet.<sup>951</sup> Zum Zeitpunkt seiner Erwerbung besaß das zentrale Relief einen angeblich nicht ursprünglichen Grund mit Mandorla, Wolken, Rahmen und Fußleiste, wie er auf dem Vorkriegsfoto noch zu sehen ist, der jedoch nicht erhalten ist.<sup>952</sup>

»Gottvater von Tullio Lombardo«

Sehr geschätzt wurde von Waagen auch das Relief »Gottvater, halbe Figur segnend (Hände verstümmelt). Carrar[ischer] Marmor. von Tullio Lombardo. Vordem in der Kirche St. Giuseppe di Castello«, denn es galt als eine »so gute Arbeit, dass die hiesige Akademie [in Venedig] sich einen Gypsabguß hat machen lassen. 8 Napol.«<sup>953</sup> In diesem in der Skulpturensammlung erhaltenen Werk, in dem »der Charakter (...) so würdig und edel aufgefaßt, wie natur- und stylgemäß in allen Theilen durchgebildet«, sah Waagen zwar »ein ungleich feineres Werk« als in den Schildhaltern vom Vendramin-Grabmal, doch hat sich die wahrscheinlich auf Pajaro zurückgehende optimistische Zuschreibung an Tullio Lombardo nicht halten können (Abb. 221, Tieck 1846 Nr. 633).<sup>954</sup>

Eine »höchst vollendete Arbeit des Sansovino«

Geradezu euphorisch äußerte sich Waagen zu dem anschließend in der Liste aufgeführten Werk: »Maria mit dem Kinde stehend von vier Heiligen umgeben. Hinten Architektur. Höchst vollendete Arbeit des Sansovino«, das ebenfalls »von der Akademie geformt« worden war (Abb. 222, Tieck 1846 Nr. 656). Vormalig soll es sich Waagen zufolge in einer venezianischen Kirche befunden haben. Mit einem Preis von 20 Napoleon gehörte es zu den teuersten Objekten.<sup>955</sup> In der in der venezianischen Malerei der Renaissance sehr beliebten und häufig aufgegriffenen, plastisch jedoch nur selten dargestellten *Sacra Conversazione* als »Hochrelief in terra cotta u. bemalt«, »mit den sich dem Rundwerk nähernden Figuren«, sah Waagen »die völlige Ausbildung des Cinquecento unter starkem Einfluß des Michelangelo.«<sup>956</sup> Beeindruckt hatte ihn auch der Hintergrund mit seiner »reiche[n] Architektur im Baugeschmack des Cinquecento, deren einzelne Theile bei dem sehr flachen

950 Waagen 1846, S. 255.

951 Verzeichniss 1855, S. 91f., Nr. 657-59.

952 Schottmüller 1933, S. 98, Nr. 227-29.

953 GStA PK, Nr. 18, fol. 41v.

954 Waagen 1846, S. 255; Schottmüller 1933, S. 114f., Nr. 226.

955 GStA PK, Nr. 18, fol. 41v.

956 Waagen 1846, S. 246.



222 Jacopo Sansovino, Madonna mit Heiligen, um 1530/40, gebrannter Ton, 81 × 107 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

Relief derselben durch mit vieler Feinheit angewendete Vergoldung und Bemalung in stark gebrochenen Farben deutlicher bezeichnet werden« und besonders die Darstellung der Maria, bei der »das Edle und Erhabene in der schlanken Gestalt, dem Motiv und den Gesichtszügen (...) auffallend an Michelangelo« erinnerten. Aber auch »die durchgängig sehr fleißige Ausführung (...), die sich mit ganz besonderer Sorgfalt auf die Gewänder« erstreckt, »welche bis zu den kleinsten Falten einen höchst gewählten Geschmack zeigen«, vermochte es, Waagen zu beeindrucken.<sup>957</sup>

#### Vittorias Bildnis des »Admirals Contarino«

Von Sansovinos Schüler und langjährigem Mitarbeiter Alessandro Vittoria konnte Pajaro dem Berliner Galeriedirektor ein erstrangiges Werk aus gebranntem Ton offerieren, und zwar »die Büste des Admirals Contarino, lebensgroß in terra cotta«, die als eine »sehr geistreiche Arbeit des Alessandro Vittoria« bezeichnet wurde (Abb. 223, 224, Tieck 1846 Nr. 660).<sup>958</sup> Mit 20 Napoleon kostete dieses Bildnis eines »noch jungen Mann[es] ohne Bart, von feinen, sehr lebendigen Zügen und lebhafter

Wendung des Kopfs, über dem Harnisch mit einem Mantel bekleidet« genauso viel wie die *Sacra Conversazione* von Sansovino.<sup>959</sup> Seit 1945 gehört dies Werk, dessen Autorschaft nie bezweifelt wurde, zu den Kriegsverlusten. Fragmentarisch erhalten ist es im Puschkín-Museum in Moskau.<sup>960</sup>

Dasselbe Schicksal widerfuhr einem weiteren von Pajaro erworbenen Objekt: »Christus beweint (...). Schon von Alters bronziert«, das Waagen in seinem Artikel folgendermaßen beschrieb: »Ein kleines Relief in gebranntem Thon, der todte Christus von Kinderengeln gehalten und beweint, in der Stellung und in den Formen ungemein edel. Die Einfassung, Jünglingsengel mit den Passionswerkzeugen, ebenso sinnreich wie in der Anordnung gelungen« (Abb. 225, Tieck 1846 Nr. 641).<sup>961</sup> Die im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts in Venedig entstan-

957 Ebd.; Schottmüller 1933, S. 181f., Nr. 286; Bruce Boucher, *The Sculpture of Jacopo Sansovino*, New Haven/London 1991, Bd. 2, S. 329, Nr. 20.

958 GSTA PK, Nr. 18, fol. 41v.

959 Waagen 1846, S. 257.

960 Schottmüller 1933, S. 186ff., Nr. 305; Lambacher 2006, S. 156, Nr. 305.

961 Waagen 1846, S. 255; Schottmüller 1933, S. 188f., Nr. 290.



223 Alessandro Vittoria, Bildnis des Admirals Contarini, gebrannter Ton, Höhe 89,5 cm. Ehemals Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung; Kriegsverlust; fragmentarisch erhalten im Puschkin-Museum in Moskau, Aufnahme vor 1913



224 Wie Abb. 223, Aufnahme vor 1913

dene Komposition war offenbar beliebt, denn sie wurde im Medium der Plakette reproduziert und fand auch als Kusstafel Verwendung.<sup>962</sup>

Ein Relief bestehend aus »einigen Stücken eines Frieses mit einem Medusenhaupt zwischen zwei mit Käulen bewaffneten Tritonen aus der Villa Altichieri«, das »aus der Zeit des Mantegna« stammen soll, wurde Waagen zufolge »gestochen als der Fries noch dort befindlich war« (Tieck 1846 Nr. 694).<sup>963</sup> Im Katalog von Bode/Tschudi ist das Relief nicht verzeichnet; es wurde 1906 ebenso wie »zwei Bruchstücke eines Terrakottafrieses; Seegötter mit Palmetten« an das Kunstgewerbemuseum abgegeben, doch ist es dort auch nicht erhalten.<sup>964</sup>

#### »Friede und Reichthum«

Allein aus didaktischen Gründen interessierten Waagen »zwei weibliche Statuetten, Friede und Reichthum (...) in carrarischem Marmor. Etwa um 1600«, die er aufgrund ihrer Ausarbeitung zwar als »fleißige Arbeit« würdigte, die ihm aber doch »manierirt« erschienen »und nur als Beispiel des Styls dieser Zeit zu Venedig« für zehn Napoleon erworben wurden (Abb. 226, 226, Tieck 1846 Nr. 724, 725). In seinem Artikel

präzisierte Waagen diese Beurteilung, indem er deutlich machte, dass die Figuren uns »in den Motiven wie in den Formen, namentlich der Hände [die] etwas manierirte, aber immer zierliche Weise der Skulptur vor[führen], wie sie in Venedig im 17ten Jahrhundert in Aufnahme kam.«<sup>965</sup> Waagens Datierung hatte lange Zeit Bestand, doch wurden die beiden Marmorfiguren erst kürzlich als Schöpfungen des im 18. Jahrhundert in Venedig tätigen Antonio Corradini publiziert. Unübersehbar ließ sich der Bildhauer in den Körperproportionen vom Formen-

962 Bange 1922, Nr. 972 (Kriegsverlust), 973; Piero Pazzi, *Itinerari attraverso l'oreficeria veneta in Istria e Dalmazia*, in: *Contributi per la storia dell'oreficeria, argenteria e gioielleria* (Hg. Piero Pazzi), Venedig 1996, S. 82.

963 Anhang, S. 316, Nr. 58; Waagen 1846, S. 258; Verzeichniss 1855, Nr. 694: »Medusenhaupt zwischen zwei mit Keulen bewaffneten Tritonen, Relief in gebranntem Thon; Theil eines Frieses. Schule von Padua, 15tes Jahrhundert. 9Z. h., 2 F. 4 Z. br.«

964 Claudia Kanowski sei für diese Information gedankt. SMB-ZA I/SKS 84 KGM 1906, fol. 39, 40: »Verzeichniss der vom Kaiser Friedrichmuseum an das Kunstgewerbemuseum abgegebenen Steinarbeiten.«

965 Waagen 1846, S. 257.



225 Venedig, letztes Drittel 16. Jh., Christi Leichnam von Engeln gehalten, gebrannter Ton, 24 × 20 cm. Ehemals Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung; Kriegsverlust, beschädigt erhalten im Puschkin-Museum in Moskau, Aufnahme vor 1913

kanon der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts inspirieren, wie er in der Skulptur vor allem durch die Werke des Alessandro Vittoria repräsentiert wird.<sup>966</sup>

Ein »Camin in dem gothischen Geschmack«

Abgerundet wurde das Ensemble der von Pajaro erworbenen Skulpturen durch zwei Werke der angewandten Kunst, von denen ersterer, ein »Camin in dem gothischen Geschmack, wie die Giebel von St. Marco vortrefflich in Marmor ausgeführt und wohl von demselben Maestro Bartholomeo«, aus Torcello stammte.<sup>967</sup> Waagen bemerkte, dass jener »das seltenste Stück der Sammlung« sei und er »denn nirgend einen Camin in diesem Style gesehen« habe. Er kostete 30 Napoleon d'or. In Berlin scheint dieses ungewöhnliche Werk jedoch keine Aufstellung gefunden haben, denn es wird weder in dem Artikel Waagens noch im *Verzeichniss* erwähnt. Für die Ausstattung des Kaiser-Friedrich-Museums hingegen war der Kamin ein ideales Objekt. In einem Saal an der Spreeseite, nahe den mittelalterlichen italienischen Skulpturen, bildet er noch heute einen markanten Akzent (Abb. 227, 228).<sup>968</sup> In den Publi-



226 Antonio Corradini, Allegorien des Reichtums und der Ehre, 1717–25, Marmor, Höhe 72 bzw. 75 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

kationen der Berliner Sammlung blieb der Kamin aber seltsamerweise unerwähnt. Ein stilistisch vergleichbarer, aus dem Palazzo Soranzo-van Axel in Venedig stammender Kamin, der in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts datiert wird, befindet sich im Philadelphia Museum of Art.<sup>969</sup>

»Eine Brunnenmündung von dem vortrefflichen gothischen Styl« und ein »Sacristeybrunnen«

»Eine Brunnenmündung von dem vortrefflichen gothischen Styl« konnte bei Pajaro schließlich für zehn Napoleon d'or erworben werden (Abb. 229, Tieck 1846 Nr. 673). Waagen war der Ansicht, dass dieses Werk »in dem Styl der allegorischen Figuren an deren vier Seiten (...) so sehr mit

<sup>966</sup> Regina Deckers, Zwei Frühwerke von Antonio Corradini in der Berliner Skulpturensammlung, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 49, 2007, S. 107ff.

<sup>967</sup> *GStA PK*, Nr. 18, fol. 41v.

<sup>968</sup> Inv. IE 353; die Pajaro-Provenienz war wohl in Vergessenheit geraten, denn der Kamin wurde nachträglich inventarisiert mit der knappen Angabe: »Erworben vor 1904 in Italien.«

<sup>969</sup> Mitteilung von Debra Pincus vom 26. Aug. 2009 (Objektakte der Skulpturensammlung).



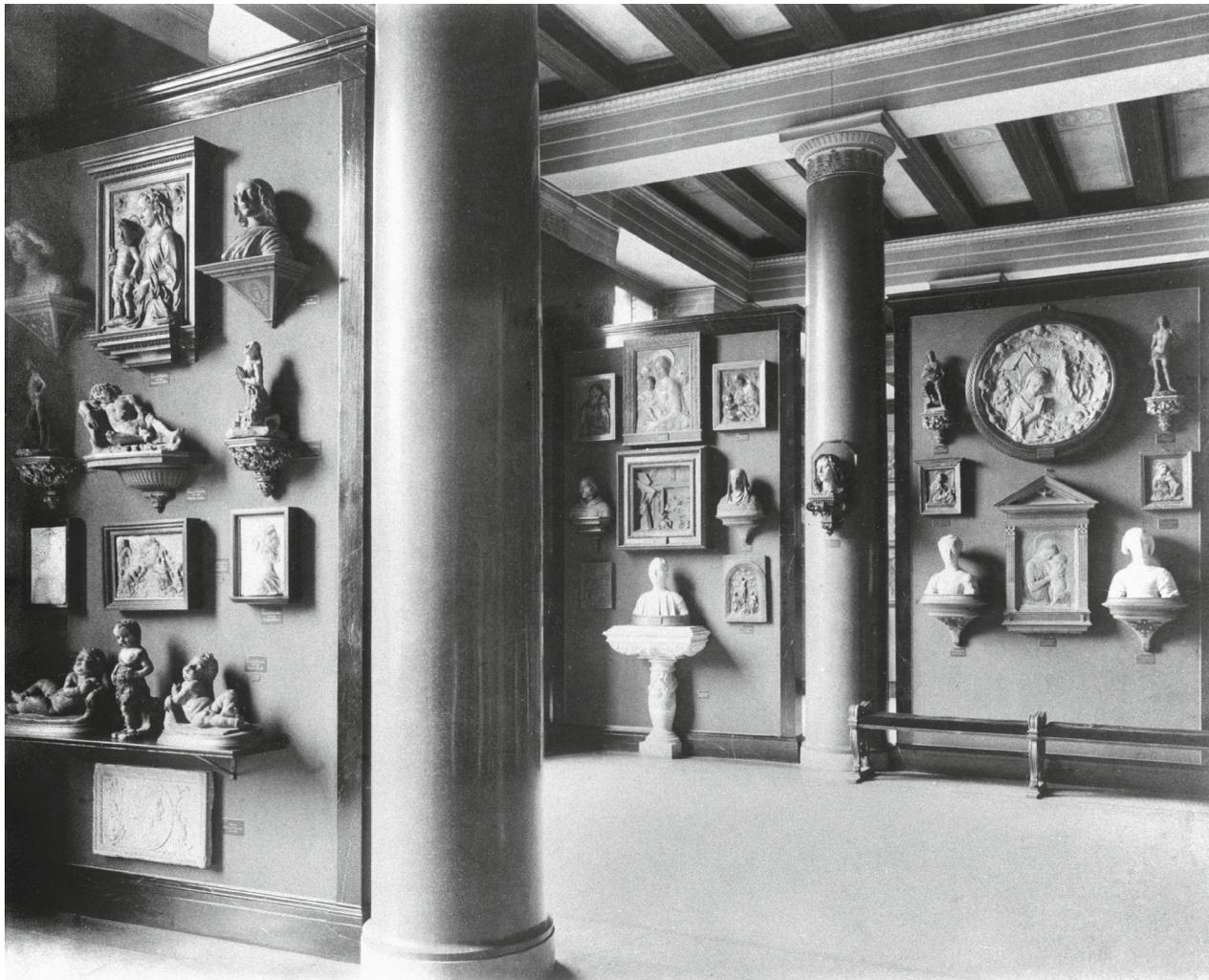
227 Venedig, 1. Hälfte 15. Jh., Kamin, Kalkstein, 194 × 182 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung



228 Wie Abb. 227



229 Venedig, 15. Jh. (?), Brunnenmündung, Kalkstein, Höhe 65 cm, Breite 87 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme vor 1911



230 Altes Museum (Königliches Museum), Italienische Skulpturen der Renaissance, Aufnahme um 1888

den berühmten Kapitellen des Filippo Calendario am Dogenpalast zu Venedig übereinstimmt, daß sie mit Sicherheit als ein Werk dieses Künstlers bezeichnet werden darf«. Auch zum verwendeten Stein äußerte er sich und bemerkte, dass das Werk »aus dem dichten Kalkstein von gelblicher Farbe« sei, »welcher an der Küste von Istrien brechend das Hauptmaterial gewesen [ist], dessen sich die Venezianer für architektonische Ornamente, häufig auch für Skulpturen bedient haben«. <sup>970</sup>

Bode/Tschudi verglichen den zahlreiche Beschädigungen (das Gesicht einer Allegorie ist mechanisch abgearbeitet) aufweisenden Brunnen mit den Säulen-Kapitellen am Dogenpalast, während Schottmüller ihn als Werk des Bartolomeo Buon katalogisierte, der 1427 eine ähnliche *Vera da pozzo* geschaffen hat, die sich heute in der Ca' d'Oro in Venedig befindet. <sup>971</sup> Wolfgang Wolters hingegen machte deutlich, dass der Berliner Brunnen aus stilistischen und qualitativen Gründen nicht vom selben Autor stammen kann. Er postulierte, dass der unbekannte Schöpfer wohl aus dem Umfeld des Meisters das Werk aus der Ca' d'Oro zwar gekannt haben muss, doch vor allem in der Gestaltung und Positionierung der Köpfe an den Ecken zeigt der Brunnen des Bode-Museums gravierende Unterschiede gegenüber dem Original in Venedig, sodass inzwischen sogar Zweifel an der Authentizität bestehen. <sup>972</sup>

Weniger gut beurteilen lässt sich hingegen der von Pajaro erworbene »Sacristeybrunnen, ganz klein, aber sehr zierlich aus der Kirche St. Antonio; Cinquecento, carrar. Marmor. 5 Napol.« (No. 43), denn dessen Erscheinungsbild ist lediglich durch eine um 1888 entstandene Raumaufnahme überliefert (Abb. 230). Damals diente das Werk als Sockel für das 1879 von Bode in Florenz erworbene »Bildnis eines florentiner Edelmannes« aus Marmor, das er optimistisch als ein Werk von Antonio Rossellino publizierte. <sup>973</sup> Der Beschreibung im *Verzeichniss* von Tieck ist zu entnehmen, dass die das Becken tragende Säule aus Alabaster bestand und es sich bei der von Waagen als Provenienz angegebenen

<sup>970</sup> Waagen 1846, S. 254.

<sup>971</sup> Bode/Tschudi 1888, S. 51, Nr. 162; Schottmüller 1933, S. 112, Nr. 209.

<sup>972</sup> Wolters 1976, Bd. 1, S. 257, Nr. 197; Wolfgang Wolters sei für diese Information gedankt. Kürzlich wurde für den Berliner Brunnen, vor allem aufgrund auf der Gestaltung der Köpfe an den Ecken, eine Autorschaft Buons betont, die angeblich in Zusammenhang mit Lorenzo Ghibertis Aufenthalt in der Lagunenstadt im Jahre 1425 stehen soll, was allerdings nicht überzeugen kann (Elena Cera, *Nuove proposte per la formazione di Bartolomeo Buon scultore*, in: *Arte Veneta*, 74, 2017, S. 23ff.).

<sup>973</sup> Bode/Tschudi 1888, S. 24, Nr. 67; Schottmüller 1933, S. 47, Nr. 84.



231 In der Art der Renaissance, Frauenbildnis, Marmor, 35 × 30 cm. Ehemals Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung; Verbleib unbekannt, Aufnahme vor 1913

Kirche um »S. Antonio« in Venedig handelt (Tieck 1846 Nr. 625). Bode/Tschudi erwähnten, dass das »Wasserbecken, am Bauche mit Maske und Blumenguirlande verziert, auf rundem dockenartigem Fusse ruhend, der ebenfalls mit Guirlanden und einem hängenden Medusenhaupt geschmückt ist.«<sup>974</sup> Der Verbleib des Brunnens ist unbekannt.<sup>975</sup>

#### Weibliche Profilbildnisse

Ebenso problematisch sind drei weiblichen Profilbildnisse aus Marmor, die von Pajaro erworben wurden. In der Liste von Waagen werden sie folgendermaßen beschrieben: das »Profilbildnis einer Frau in carrarischem Marmor, reichl. lebensgroß. Wie ein Cameo vollendet. Bellin in Marmor. 12 Napol.«, der »Profilkopf der Clorinda, einer venezianischen Schriftstellerin, carrar[ischer] Marmor. Sehr lebendig. 6 Napol.« und »das Profilrelief eines jungen Mädchens in carrarischem Marmor«. Letzteres hatte Waagen gleich beim ersten Kontakt mit Pajaro für drei Napoleon erworben.

Paul Schubring bemerkte, dass die »Reste venezianischer Porträtplastik, die sich erhalten haben«, recht spärlich seien und dass »Vene-

dig (...) seine Porträtspflichten der Malerei übertragen [habe], soweit sie nicht beim Grabmal mit erledigt wurden. Eine lebendige Freude an individueller Bildung, an rassiger Einzelercheinung ist hier nicht zu spüren.«<sup>976</sup> Er verwies in diesem Zusammenhang auf die Relieffporträts in Marmor in Berlin, die seinen Worten zufolge »alle in strengem Profil, ohne tieferes, plastisches Gefühl« ausgeführt wurden.<sup>977</sup> Im *Verzeichnis* sind die Reliefs zwar aufgeführt, doch waren sie für Waagen offenbar nicht erwähnenswert. Bode/Tschudi erinnerte das »Profilbildnis eines jungen Mädchens« (Abb. 231, Tieck 1846 Nr. 729) zwar an Donatello, doch schon bald nachdem Schottmüller das Relief im Bestandskatalog publizierte, trennte man sich von ihm, wie aus der Revision von 1924 hervorgeht.<sup>978</sup> Es gehörte zu den Werken, die Bode, da sie »entweder wertlos oder ruiniert oder Fälschungen« waren, im Tausch an den

974 Bode/Tschudi 1888, S. 72, Nr. 241.

975 Lambacher 2006, S. 227, Nr. 297.

976 Schubring 1924, S. 250.

977 Ebd.

978 Bode/Tschudi 1888, S. 20, Nr. 56; Schottmüller 1913, S. 121, Nr. 295.



232 In der Art der Renaissance, Bildnis der »Clorinda«, Marmor, 34 × 25 cm. Ehemals Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung; Kriegsverlust, Verbleib unbekannt, Aufnahme vor 1913



233 In der Art der Renaissance, Frauenbildnis, Marmor, 49 × 31,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme vor 1913

Kunsthändler Heilbronner abgegeben hatte (s. S. 63). Der »Profilkopf der Clorinda« (Abb. 232, Tieck 1846 Nr. 727), den Bode/Tschudi als »besonders feine venezianische Arbeit« beschrieben und Schottmüller »in Tracht und Ausdruck« an Bilder von Gentile Bellini und Carpaccio erinnerte, gehört zu den Kriegsverlusten.<sup>979</sup> Erhalten blieb in Berlin lediglich das »Brustbild einer Dame in reicher Kleidung; venezianische Arbeit in weißem Marmor. 16tes Jahrhundert« (Abb. 233, Tieck 1846 Nr. 717), deren Konturen in dem für venezianische Reliefs der Renaissance typischen Stil stark unterarbeitet sind, wie Bode/Tschudi bemerkten.

Bei dem bereits vor 1924 abgegebenen Relief gab es wohl Zweifel an der Authentizität. Das *Brustbild einer Dame* hingegen, das Waagen an Gemälde Bellinis erinnert hatte, irritiert schon allein durch die kuriöse Darstellung der aus Korallen bestehenden Halskette und des Saumes am Ausschnitt, die in nahezu entsprechenden Formen gestaltet sind, sodass auch der Saum als Teil der Kette angesehen wurde.<sup>980</sup> Das dritte Relief mit der charakteristischen Kopfbedeckung wurde als eine Darstellung der *Clorinda* bezeichnet, die um 1840 in Venedig eine geradezu populäre Gestalt war. So berichtet etwa die englische Schriftstellerin Mary Shelley von einer Episode bei Mondschein auf der Piazzetta während ihres Venedig-Aufenthalts im Jahre 1842, als ein alter Gondoliere einen jüngeren aufforderte, mit ihm im Wechsel die Stro-

phen von *Das befreite Jerusalem* von Tasso zu singen und sie den schönsten Teil, den Tod Clorindas, vortrugen.<sup>981</sup> Nicht weniger als in der Renaissance war die Gestalt der Clorinda daher auch in neuerer Zeit ein interessantes Thema.<sup>982</sup>

#### Zustimmung des Königs

Schon am 3. November 1841 konnte Olfers dem Galeriedirektor folgendes mitteilen: »Ew. gefälliges Schreiben vom 25ten Oct., welches ich gestern morgen erhielt, hat mich sehr erfreut, wenn gleich die Hauptsachen nicht zu erlangen waren. S. M. der König, welcher gerade früh

979 Bode/Tschudi 1888, S. 56, Nr. 183; Schottmüller 1933, S. 119f., Nr. 230; Lambacher 2006, S. 149, Nr. 230.

980 Schottmüller 1933, S. 120, Nr. 233.

981 Mary Shelley, Streifzüge durch Deutschland und Italien in den Jahren 1840, 1842 und 1843, Wiesbaden 2017, Bd. 2, S. 113.

982 Zweifel an der Authentizität des Reliefs äußerte bereits Ceriana (Matteo Ceriana, in: Maria Elisa Avagnina u. a., *Scultura e arti applicate dal XIV al XVIII secolo*. Pinacoteca Civica di Vicenza, Vicenza 2005, S. 82f.).

morgens im Museum gewesen war, habe ich noch an demselben Tage das Verzeichniss der angekauften Kunstgegenstände, nebst einer kurzen Angabe der Umstände, welche den Abschluss des anderen Geschäfts unmöglich machten, und der überwiegenden Gründe, welche für die Genehmigung der unter Vorbehalt nicht zu bewirkenden Erwerbung sprechen vorgelegt. Sie haben einen ganz vortrefflichen Kauf gemacht, was ich gern für den weiteren Erfolg Ihrer Reise als eine gute Vorbedeutung ersehen möchte.«<sup>983</sup>

Auch über die Bezahlung und den Transport der Objekte äußerte sich Olfers, in der Hoffnung, dass sie vielleicht noch »vor dem Eisgange« auf dem Wasserweg in Berlin eintreffen würden. Ebenso bezog er zum vorgeschlagenen Aufstellungsort im östlichen Nebensaal Stellung:

»Die schönen Cinquecento-Sachen werden die Etrusca nicht verdrängen. Diese haben durch neuere Schenkungen S. M. eine große Selbständigkeit gewonnen, und werden in dem Saale für sich aufgestellt, ihre gute Bedeutung geltend machen; dagegen werden die größeren Skulpturen des Mittelalters und der späteren Zeit in dem anderen Saale ihren sehr passenden Raum finden, indem die Majoliken später mit den Emailen im neuen Gebäude vereinigt werden.«<sup>984</sup>

Nachdem Olfers den König mündlich über die venezianischen Erwerbungen informiert hatte, äußerte er sich auch noch in schriftlicher Form. Zwar waren die ursprünglichen Wünsche des Königs nicht erfüllbar, doch hatte »Dr. Waagen sich zunächst nach anderen bedeutenden käuflichen Kunstschätzen umgesehen«, wobei es ihm gelungen war, »die augenblickliche Lage der verschiedenen Eigenthümer« zu nutzen und »einen wirklich überaus vortheilhaften Handel abzuschließen«. Der Galeriedirektor konnte »12 Gemälde ersten Ranges, 22 antike meistens griechische Sculpturen aus den Sammlungen Grimani, Nani, Tiepolo, 57 ausgezeichnete Sculpturen des Mittelalters« sowie »22 kostbare Handzeichnungen (...) zu dem verhältnismäßig beispiellos geringen Preise von 932  $\frac{3}{4}$  Napoleond'or« erwerben, »welcher nicht zu erhalten war, wenn er den Kauf von einem Vorbehalt abhängig machte.« Abschließend heißt es: »Alles ohne die Ausnahme wird eine große Bereicherung für Ew. Königlichen Majestät Sammlungen sein.«<sup>985</sup> Basierend auf den Angaben von Waagen hatte Olfers ein Verzeichnis der bisher getätigten Ankäufe für den König angefertigt und schon am folgenden Tag wurden sie vom König gebilligt.<sup>986</sup>

Auf das Eintreffen des Schreiben mit der Genehmigung musste Waagen allerdings sehr lange warten, denn erst am 10. Dezember 1841 konnte er in einem Brief aus Bologna das Antwortschreiben vom 3. November bestätigen, das an den Bankier Schielin in Venedig geschickt worden war und das er in einem Brief »eingeschlossen, vorgefunden« hatte.<sup>987</sup>

Die späte Genehmigung des Ankaufs hatte Konsequenzen für den Transport, da »bei der Seltenheit der Schiffsgelegenheit in Venedig für Hamburg, (...) nun leider die Sachen wohl bis zum Frühjahr dort liegen bleiben, was mir [Waagen] besonders deshalb sehr unangenehm ist, weil ich von dem günstigen Eindruck dieses billigen Ankaufs auf S. Majestät gehofft hatte, vielleicht etwas freiere Hand und sogleich disponibles Geld zu erhalten«, denn Waagen befürchtete, dass »wir (...) dadurch um manche schöne Erwerbung kommen!« Er machte auch deutlich, mit »welcher Spannung« er der Nachricht über die anderen Erwerbungen »entgegensehe«.<sup>988</sup>

Wenige Tage nachdem Waagen von seinen erfolgreichen Erwerbungen bei Pajaro berichtete, schrieb er am 29. Oktober 1841 erneut an Olfers und teilte ihm mit, wie sehr Pajaro »ganz von Dankbarkeit erfüllt ist, daß ich [Waagen] ihn aus seiner verzweilungsvollen Lage gerissen« habe und dass er »die so wichtige Verpackung und Einschiffung der antiken und mittelalterlichen Skulpturen unter der Kontrolle des Bankiers Schielin ausführen« würde. Waagen wies darauf hin, dass es »den Transport sehr verteuern würde, so viele architektonische Sachen in Kisten zu verpacken«. Er wollte daher Herrn Schielin beauftragen, »dem Hamburger Spediteur zu avisieren, die Ankunft des Schiffes gleich nach Berlin zu melden, damit sie einen Steinmetz oder einen Architekten zur Verladung in den Kahn nach Hamburg schicken können«.

Weitere käufliche »Denkmale des Mittelalters und des Cinquecento«

Waagen kam auch noch einmal auf die Bedeutung seiner venezianischen Erwerbungen zu sprechen und konnte unverhofft mit weiteren Objekten aufwarten, die Pajaro im Angebot hatte und in einer Liste aufgeführt waren, denn im Brief an Olfers heißt es:

»Sie werden sich überzeugen, daß dieses ein Kauf ist, wie nur durch das seltenste Zusammentreffen besonderer Umstände möglich und ich bitte Sie, die ganze Liebe Sr. Majestät für altchristliche, mittelalterliche und ganz speziell venezianische Denkmale in Bewegung zu setzen, um diese unvergleichliche Quelle auszunutzen und auch auf den Ankauf der Denkmale einzugehen, wovon ich das Verzeichnis mit den Preisen beilege, und die ich nur deshalb nicht gleich mitgenommen habe, weil die Summe, welche ich verantworten muß, nicht zu sehr steigern wollte. Es ist hinzu nichts nötig, als daß Sie die Genehmigung dem Banquier Schielin mit dem Gelde einschicken, da die Denkmale dann noch mit derselben Schiffsladung abgehen könnten. Sollte das Geld nicht zu beschaffen sein, würde der Pajaro auch zufrieden sein, es erst 6 Monate nach Ihrer Genehmigung zu erhalten, ja sich wohl noch längere Frist gefallen lassen, da ihm Alles daran liegt, sich honorig zu zeigen.«<sup>989</sup>

Bei den von Waagen getätigten Erwerbungen handelte es sich um Arbeiten aus Stein und in gebranntem Ton, doch hatte er auch nach Bildwerken in anderen Materialien Ausschau gehalten, denn gegenüber Olfers äußerte er sich folgendermaßen: »Der Gegenstände von Bronze und Elfenbein habe ich mich enthalten, da mir wirklich wenig Gutes darin vorgekommen, zu vielen Hunderten aber die sichtlich falschen oder doch verdächtigen verborgen.«<sup>990</sup> Waagens Worte dokumentieren, dass offenbar schon damals Fälschungen in diesen Materialien in nicht

983 GStA PK, Nr. 18, fol. 37 (Entwurf).

984 Ebd.

985 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivillkabinett, Nr. 20453, fol. 329r und v (2. Nov. 1841).

986 Ebd., fol. 330r und v; GStA PK, Nr. 18, fol. 49 (Entwurf).

987 GStA PK, Nr. 18, fol. 85r.

988 Ebd.

989 GStA PK, Nr. 18, fol. 42v (29. Okt. 1841, Waagen an Olfers).

990 Ebd., fol. 43r.

geringer Anzahl kursierten. Aber auch bei der Suche nach Werken aus Holz hatte Waagen keinen Erfolg, denn »ein Engländer, Rawdon Brown, der hier seit 8 Jahren lebt, fischt Alles weg, was Vorzügliches der Art zum Vorschein kommt«. <sup>991</sup>

In der Liste der noch käuflichen »Denkmale des Mittelalters und des Cinquecento im Besitz des Hrn. Pajaro« dominierten die »architektonischen Glieder und Gegenstände der Tektonik«, die zumeist als byzantinisch beziehungsweise mittelalterlich bezeichnet wurden: Sarkophage, Pilaster, Kapitelle, Konsolen und ähnliches (s. Anhang, S. 317). Es gab auch sehr ungewöhnliche Objekte, wie ein »isimärisches Thier eines Wappenschildes in Marmor«, Waagen zufolge »sehr merkwürdig als Beispiel, wie stylgemäß und kunstreich selbst dergleichen hier zur Zeit der Lombardi gearbeitet worden«, das dann später in Berlin mit dem »der venezianischen Heraldik eigenthümlichen Wappenthier Dolce« identifiziert und auch im Museum ausgestellt wurde (Tieck 1846 Nr. 691, nicht erhalten). <sup>992</sup> Erst aus einem Brief von Olfers vom 26. Dezember 1841 geht hervor, dass der Generaldirektor auch die in den Briefen vom 29. Oktober und 1. November 1841 aufgeführten Erwerbungen am 18. November 1841 genehmigte. Diese Zusage hatte Waagen jedoch nie erreicht.

#### Das Bildnis des Ottavio Grimani

In der Liste der noch käuflichen Werke wurde an erster Stelle genannt »die reichlich lebensgroße Büste des Procurators Octavio Grimani in römischem Costüm, mit dessen Namen und dem des Bildhauers Alessandro Vittoria bezeichnet. Eine der *durchgebildetsten* Portraitbildungen in dem schönsten, carrarischen Marmor, welche ich [Waagen] kenne, und ganz geeignet, eine Vorstellung von der Höhe der Sculptur im Cinquecento zu geben, mit Ausnahme der etwas bestoßenen Ränder der Ohren ganz erhalten« (Abb. 234, Tieck 1846 Nr. 653). <sup>993</sup>

Für dieses aus dem Palast der Grimani stammende Werk war ein Preis von »30 Napoleon d'or« angesetzt. Waagen stellte in seinem Schreiben heraus, dass es in der »Auffassung dem Tizian verwandt« sei und dessen Ankauf »nur auf das dringendste« zu empfehlen sei, schon deshalb, da es »als Pendant der Büste des Contarini in terra cotta« dienen würde. <sup>994</sup> In einem Brief vom 1. November 1841 machte Waagen noch einmal auf die künstlerische Bedeutung der Grimani-Büste aufmerksam, denn er schrieb dazu: »Ich muß noch einmal bitten sich ja nicht die Büste des Grimani von Vittoria entgehen zu lassen, da ich nach wiederholter Ansicht mich überzeugt habe, daß sie zu dem Vollendetsten gehört, was das Cinquecento hier hervorgebracht hat.« <sup>995</sup>

Auch in seinem Artikel spürt man Waagens Begeisterung für dieses Werk, sodass sich gut nachvollziehen lässt, dass er auf diesem Erwerbungswunsch bestand. Ebenso wie das Bildnis des Admirals Contarini vermittelte es seinen Worten zufolge eine Anschauung, »auf welche Höhe die plastische Portraitbildung in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts durch den Alessandro Vittoria (...) zu Venedig gelangt war.« Es zeigt: »eine höchst bestimmte und tüchtige Persönlichkeit, schon in höherem Alter und mit starkem Bart« und »ist hier so in allen Stücken wiedergeben, da wir sie bis zu den eigenthümlichsten Flächen des Schädels verfolgen können. Die ganze Art der Auffassung wie der Behandlung hat etwas Malerisches, dem Tizian Verwandtes.« <sup>996</sup> Sein »unberührter Zustand«, den Waagen hervorgehoben hatte, mit den »et-

was bestoßenen Rändern der Ohren«, blieb bis heute erhalten. Heutzutage zählt die Büste nicht nur zu den Hauptwerken der Berliner Sammlung, sie gilt auch als eines der künstlerisch bedeutendsten Porträts Vittorias. <sup>997</sup>

Ebenso wie beim ersten Kontingent blieb von den in der zweiten Liste genannten Terrakotten keine in der Berliner Sammlung erhalten. Das gilt nicht nur für das unter »No. 19« als »Ansehnlicher Bogen in terra cotta mit Pilastern, hübsche aber sich wiederholende Verzierung« verzeichnete Werk, sondern auch für ein mit Mantegna in Zusammenhang gebrachtes Objekt. Bei letzterem handelte sich um einen »Fries in terra cotta aus der Zeit des Mantegna« bestehend aus »6 Stücke[n], welche zusammen etwa 12 Fuß lang sind«. Dargestellt waren »Kindertritten«, die »einen Kranz [halten], worin ein menschl. Kopf. Gute Arbeit und Erfindung.« In seinem Artikel erwähnte Waagen den Fries in gebrannter Erde »mit einem jugendlichen Kopf in der Mitte« und verwies auf den »speziellen Einfluß des Andrea Mantegna«. <sup>998</sup> Im Königlichen Museum wurde nur ein Element ausgestellt, wie aus dem *Verzeichniss* hervorgeht (Tieck 1846 Nr. 699). Im Katalog von Bode/Tschudi sind diese Werke nicht mehr aufgeführt. Leider gar keine Spuren hinterlassen haben die im zweiten Pajaro-Kontingent aufgeführten »vier Stücke eines durchbrochenen Geländers in terra cotta, mit Seejungfer, Kopf und Schiffen verzierdt«, die Waagen als »gute Arbeit« vom »Übergang des gotischen in den lombardischen Styl« bezeichnete. <sup>999</sup>

#### Altchristliche Sarkophage und byzantinische Verzierungen

Der Grimani-Büste folgen in der Liste von Waagen zwei Sarkophage. Zuerst genannt wird »ein großer altchristlicher Sarkophag, mit einfachen, flach gehaltenen Verzierungen, ganz wie die, welche sonst ebenfalls Theile von Sarkophagen, jetzt als Brustwehr an den Gallerien in der Marcuskirche dienen. Unter der Kirche St. Maria Formosa gefunden. 10. Napol. Marmor«, und »ein ähnlicher noch größerer«, deren Deckel allerdings fehlten. Im Kontext der Aufstellung der *Bildwerke des Mittelalters und späterer Zeit* waren sie nicht vorgesehen. Der angeblich unter der Kirche Santa Formosa gefundene Kasten-Sarkophag aus istrischem Kalkstein gelangte später in das Museum für Byzantinische Kunst und gilt dort heutzutage als eine Arbeit aus dem 9. Jahrhundert. <sup>1000</sup>

Aufstellung im Museum fand jedoch »das Kreuz mit Alpha und Omega, durchbrochen, sehr alte Steinarbeit«, das Waagen in seinem

<sup>991</sup> Ebd.

<sup>992</sup> Anhang, S. 317, No. 14; Verzeichniss 1855, S. 97, Nr. 691 (»Geschwungener Schild aus istrischem Kalkstein«).

<sup>993</sup> GStA PK, Nr. 18, fol. 46r. Hervorhebung im Original.

<sup>994</sup> Ebd.

<sup>995</sup> Ebd., fol. 52v.

<sup>996</sup> Waagen 1846, S. 257.

<sup>997</sup> Schottmüller 1933, S. 186f., Nr. 303; Thomas Martin, Alessandro Vittoria and the Portrait Bust in Renaissance, Oxford 1998, S. 114, Nr. 13.

<sup>998</sup> Waagen 1846, S. 258.

<sup>999</sup> Anhang, S. 317, No. 18; vielleicht gehörten sie zu den an das Kunstgewerbemuseum abgegebenen Werken.

<sup>1000</sup> Bode/Tschudi 1888, S. 3, Nr. 4; Wulff 1911, S. 11f., Nr. 1715 (Inv. Nr. 5, Museum für Byzantinische Kunst).



234 Alessandro Vittoria, Bildnis des Ottavio Grimani, um 1570, Marmor, Höhe 81 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme um 1904



235 Venedig, 7./8. Jh. (?), Verschlussplatte, Kalkstein, 102×63 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Byzantinische Kunst, Aufnahme um 1900



238 Venedig, 10./11. Jh., Brüstungsplatte, Marmor, 73×73 cm. Ehemals Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Byzantinische Kunst; Kriegsverlust, Verbleib unbekannt



236 Venedig, 13. Jh., Schlussstein mit Blätterverzierung, Kalkstein, Durchmesser 41 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Byzantinische Kunst



237 Venedig, 12. Jh., Zierplatte, Marmor, 76×29 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Byzantinische Kunst, Aufnahme 1982

Artikel an erster Stelle der »architektonischen Glieder und der Gegenstände der Tektonik« genannt hatte: »am ältesten dürfte eine Fensteröffnung in Travertin seyn, welche von einer rohen Verzierung umgeben, das verschlungene X und P und zu dessen Seiten das Alpha und Omega in der Art enthält, daß diese Buchstaben in dem rings umher durchbrochenen Raume in dem Stein ausgespart sind« (Abb. 235, Tieck 1846 Nr. 645).<sup>1001</sup> Bode/Tschudi bezeichneten das Relief aus istrischem Kalkstein »nach Ornament und Form der Buchstaben wohl aus dem 6. Jahrhundert«. <sup>1002</sup> Heutzutage gehört es zum Depotbestand des Museums für Byzantinische Kunst. In der Liste von Pajaro befand sich auch eine »runde Verzierung«, im *Verzeichniss* als »Schlussstein mit Blätterverzierung, in Sandstein; byzantinisch (...) 12tes Jahrhundert« bezeichnet (Abb. 236, Tieck 1846 Nr. 644), die in Schinkels Museum oberhalb der zuvor genannten Fensteröffnung präsentiert wurde. Auch dieses Werk wird heutzutage nicht als ausstellungswürdig angesehen.<sup>1003</sup>

Seit dem Mittelalter dienten Reliefs mit figürlichen Darstellungen, sogenannte Formellae, an den Palästen Venedigs als plastischer Schmuck und trugen so nicht unwesentlich zum charakteristischen Erscheinungsbild der Stadt bei. Auch in der Liste der noch käuflichen Objekte bei Pajaro befand sich ein solches Werk: eine »Marmorafel, worin als Relief en creux eine Weinrebe woran zwei Pfauen und zwei Hirschkühe fressen. Fleißige Arbeit im romanischen Styl. Altchristliche Symbole. Etwa 2 1/2 Fuß hoch. 4 Napol.« In seinem Artikel erwähnte Waagen dieses Relief, »welches Hirschen und Tauben in einer Arabeske von Weinlaub darstellt«, ebenfalls (Abb. 237, Tieck 1846 Nr. 605). Seinen Worten zufolge lassen »sowohl das Vorwalten der Arabeske, als der Charakter derselben (...) auf das 12te Jahrhundert schließen«. Weiterhin heißt es: »Auch hier ist das Relief von richtigem Styl und die Anordnung von gutem Geschmack.«<sup>1004</sup> Im *Verzeichniss* wurde bemerkt, dass das »altbyzantinische Relief in Marmor (...) eine bedeutende, auch in den Miniaturen oft vorkommende mystische Darstellung« sei.<sup>1005</sup> Zu den seit 1845 gezeigten Objekten gehörte auch »eine in einer Marmorplatte ausgeführte Verzierung«, die »in dem sinnreich erfundenen und stylgemäß gearbeiteten Muster mit verschlungenen Gerinnsel, welches zierliche Rosetten umschließt, den Charakter des romanischen Geschmacks der späteren Zeit, etwa des 12ten Jahrhunderts« besitzt. Es ist im *Verzeichniss* als »byzantinische Verzierung« aufgeführt mit der Bemerkung: »Die Rückseite ist später als Denkstein, in den Boden einer Kirche einzulegen, benutzt worden« (Abb. 238, Tieck 1846 Nr. 681).<sup>1006</sup>

### Problematische Werke

In der zweiten Liste aufgeführt ist auch ein »Weiß-marmornes Sacramentshaus aus Padua, die Ornamente von guter Arbeit des Cinquecento, acht Kinder an den Ecken schwach, doch die Wirkung als architektonisches Ganzes sehr schön.«<sup>1007</sup> Trotz seiner stattlichen Dimensionen wird es in Waagens Artikel nicht erwähnt, doch ist es im *Verzeichniss* aufgeführt (Abb. 239).<sup>1008</sup> Die von Waagen in Venedig bei seinem ersten Eindruck verfasste Bemerkung zu den Eckfiguren macht deutlich, dass er dem Objekt kritisch gegenüberstand. Nicht weniger irritierend ist aber die gesamte Konstruktion, denn Tabernakel dieser Art sind aus der Renaissance nicht bekannt.<sup>1009</sup> Auch die Bemalung der Tür befremdet, die Schottmüller als »erneuert« bezeichnete.<sup>1010</sup> Unwahrscheinlich



239 In der Art der Renaissance, Sakramentshäuschen, vor 1840, Marmor, Höhe 135 cm, Breite u. Tiefe 67 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

1001 Waagen 1846, S. 257.

1002 Bode/Tschudi 1888, S. 1, Nr. 2 (Inv. Nr. 2, Museum für Byzantinische Kunst).

1003 Wulff 1911, S. 29, Nr. 1761 (Inv. Nr. 11, Museum für Byzantinische Kunst).

1004 Waagen 1846, S. 254.

1005 Bode/Tschudi 1888, S. 6, Nr. 12 (Inv. Nr. 13, Museum für Byzantinische Kunst); Wulff 1911, S. 25, Nr. 1746; Volbach 1930, S. 39f., Nr. 13.

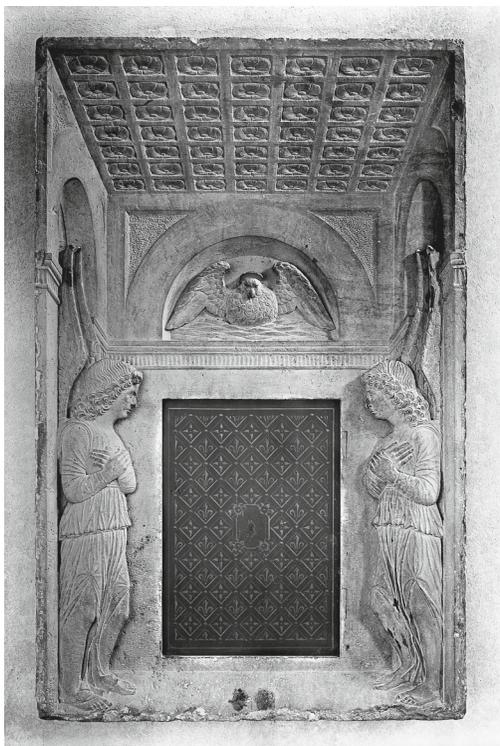
1006 Waagen 1846, S. 257; Volbach 1930, S. 30, Nr. 7.

1007 GStA PK, Nr. 18, fol. 46.

1008 »Tabernakel aus weißem Marmor mit Verzierungen auf Goldgrund; an den Ecken Engel mit Leidenswerkzeugen, an der Kuppel die Bilder der vier Evangelisten; aus Padua; 15tes Jahrhundert. 3 F. 11 Z. h.« (Tieck 1846, Nr. 672).

1009 Freundlicher Hinweis von Claire Guinomet; vgl. Claire Guinomet, Das italienische Sakramentstabernakel im 16. Jahrhundert: Tempietto-Architekturen »en miniature« zur Aufbewahrung der Eucharistie, München 2017.

1010 Schottmüller 1922, S. 16, Taf. 49a: »Der Grund der reliefierten Friese vergoldet (aufgefrischt). Kleine Teile vom Sockel modern. Derbe Ausführung, aber wichtig durch die Verquickung venezianischer Ornamentik mit Figureschmuck im Stil der jüngeren Donatello-Schule. Padua nach 1450.«



240 In der Art der Renaissance, Wandtabernakel, 122 × 78 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme vor 1913



241 Venedig, um 1470/80, Wandtabernakel, Marmor, 145 × 166 cm. Mailand, Castello Sforzesco, Aufnahme um 1900

ist, dass hier Relikte einer früheren Epoche Verwendung fanden, denn die plastischen Elemente sind integraler Bestandteil der gesamten Konstruktion. Insofern kann es sich nur um ein retrospektives Werk handeln, in dem Motive der Renaissance zitiert wurden. Wahrscheinlich entstand es in Venedig oder im Veneto nicht lange Zeit vor der Erwerbung für das Berliner Museum.

Kritisch äußerte sich Waagen auch zu einem Tabernakel aus istrischem Kalkstein, einer »Steinplatte mit Thür, worin zwei Engel stehen (von den Ital. custodia genannt)«, denn er urteilte: »ziemlich roh, doch sehr alt (Abb. 240, Tieck 1846 Nr. 679).« In seinem Artikel von 1846 bemerkte er, dass man in diesem Werk »den speziellen Einfluß des Mantegna« erkennt.<sup>1011</sup> Bode/Tschudi beurteilten das Werk nicht positiv. Sie bezeichneten es zwar als »dem Meister von S. Trovaso sehr nahe stehend«, also jenem Künstler, der bereits in Zusammenhang mit den Reliefs der musizierenden Engel genannt wurde (s. S. 149 ff.), doch sei es »von handwerksmässiger Ausführung.«<sup>1012</sup> Weder im *Verzeichniss* noch bei Bode/Tschudi wird die »eiserne Tür« erwähnt beziehungsweise abgebildet, die wohl erst in der Ära Bode hinzugefügt wurde, denn Schottmüller, die das Tabernakel als venezianisches Werk vom Ende des 15. Jahrhunderts katalogisierte, bezeichnete sie als »neuere Arbeit.«<sup>1013</sup> Nicht allein in der Ausführung, sondern auch kompositionell vermag das Berliner Relief nicht zu überzeugen, was sich etwa in der Anordnung und Gestalt der Flügel der Engel zeigt. Deutlich werden die Mängel vor allem im Vergleich mit einem genuine Werk, dem thematisch und im Reliefstil verwandten Tabernakel aus Marmor im Castello Sforzesco in Mailand, das vielleicht für den Schöpfer des eklektischen Berliner Werks als Vorbild diente (Abb. 241).<sup>1014</sup> Auch die Tatsache, dass eine Tür aus Metall zum Zeitpunkt der Erwerbung nicht

vorhanden war (die eher als eine Bearbeitung des Steins Rückschlüsse auf die Entstehungszeit hätte liefern können), bestärkt die Zweifel an der Authentizität dieses Werks.

Erwähnt wird in der zweiten Liste »das Portrait eines Gliedes der Familie Bragadin, in Relief, en face, sehr wahr und lebendig, doch nicht fein in carrarischen Marmor, die halbe Nase abgestoßen« zum Preis für drei Napoleon (Abb. 242, Boetticher 1867 Nr. 944). Da das Relief weder im Artikel von Waagen noch in den Verzeichnissen berücksichtigt wurde, scheint es schon damals Vorbehalte bezüglich des künstlerischen Wertes beziehungsweise der Datierung gegeben zu haben. Es war nicht ausgestellt und wurde erst im Nachtrag zum *Verzeichniss* erwähnt.<sup>1015</sup>

1011 Waagen 1846, S. 258; im *Verzeichniss* ist die Platte aufgeführt als »Vorderseite eines Tabernakels mit anbetenden Engeln, über der Thüre eine Taube als Sinnbild des heiligen Geistes; istrischer Kalkstein; 15tes Jahrhundert« (Tieck 1846, Nr. 679).

1012 Bode/Tschudi 1888, S. 54, Nr. 173.

1013 Schottmüller 1933, S. 119, Nr. 219. Auf einem Foto in der Fotothek des Kunsthistorischen Instituts Florenz wurde die alte Beschriftung »Venezianische Schule 15. Jahrhundert« durchgestrichen und die Bezeichnung »Meister von San Trovaso« in »Pseudo-Meister von San Trovaso« korrigiert.

1014 Das Werk gelangte 1818 aus dem Nachlass des Bildhauers Giuseppe Bossi in die Brera, bevor es in das Museo Patrio kam (Maria Teresa Fiorio/Graziano Alfredo Vergani, *La Scultura al Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco a Milano*, Mailand 2010, S. 222, Nr. XIII.23; *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, Scultura lapidea*, Bd. 2 (Hg. Maria Teresa Fiorio), Verona 2013, S. 386ff., Maria Teresa Fiorio; Markham Schulz bezeichnete das Werk zu Unrecht als Schöpfung des 19. Jahrhunderts (Anne Markham Schulz, Antonio Rizzo. *Sculptor and Architect*, Princeton 1983, S. 183f., Taf. 240).

1015 Boetticher 1867, Nr. 944: »Brustbildnis eines Mannes, Relief im Medaillon. Edle Sculptur italienischer Kunst des XIV Jahrh. Kopfhöhe 7 1/2 Z; ganze Höhe 12 1/2 Z; Durchmesser 12 1/2 Z. W. M.«



242 In der Art der Renaissance, Bildnis eines Mannes, Marmor, Durchmesser 32 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme vor 1913

Vage lässt sich das Bildnis links oben auf dem Foto mit der Präsentation der neuzeitlichen Skulpturen von etwa 1868 erkennen, oberhalb des *Bogenschnitzenden Amor* von Duquesnoy (Abb. 302, s. S. 262). Bode/Tschudi verwiesen auf »eine entfernte Verwandtschaft mit den Zügen Francesco Sforza's, Herzog von Mailand«, machten aber deutlich, »dass eine bestimmte Benennung nicht gewagt werden kann.«<sup>1016</sup> Die Raumaufnahme lässt erkennen, dass das Relief in einen Rahmen aus Marmor eingelassen war. Erst in der Ära Bode dürfte es den noch jetzt vorhandenen Holzrahmen erhalten haben. Vollkommen ungewöhnlich für ein Porträtelief der Renaissance ist nicht nur die Frontalität der Darstellung, sondern auch das extreme Heraustreten aus dem Grund, was annehmen lässt, dass es sich bei dem Bildnis mit den karikaturhaften Zügen eher um eine historisierende Schöpfung als ein Original aus der Renaissance handelt.

#### Arbeiten aus Holz

Nur wenige Tage später, am 1. November 1841, schrieb Waagen abermals ausführlich an Olfers. Vor seiner Abreise aus Venedig wollte er das Schreiben noch auf den Weg bringen:

»Ew. Hochwohlgeboren werden vielleicht lächeln, daß schon wieder ein Schreiben von mir eingeht, nachdem ich erst gestern eines (...) abgeschickt habe. Indes sind die Gegenstände, welche ich gestern gesehen, und welche meinen Entschluß, jetzt nichts mehr zu kaufen in einem Fall wankend gemacht haben, zu wichtig, als daß ich es nicht für meine Pflicht hielte, sogleich darüber gehorsamst zu berichten. Glauben Sie mir

zuvörderst, daß ich in den Ankäufen und Vorschlägen nicht leichtsinnig verfare, sondern das ganze, schwere Gewicht der Verantwortlichkeit, welche ich übernehme, sehr wohl erwäge.«<sup>1017</sup>

Im Anschluss daran kam Waagen auch auf Objekte aus Holz zu sprechen:

»Als ich den Pajaro neuerlich fragte, ob er nicht interessante Gegenstände in Holz geschnitzt wisse, führte er mich zu meiner Verwunderung in ein Zimmer, wo er sehr ansehnliche Sachen dieser Art zusammengebracht hat. Ich führe hier das, was uns taugen könnte, mit den beigesetzten Preisen auf:

- »zwei Casse (Truhen für Mitgift) aus dem Cinquecento, reich mit Ornamenten u. auch Figuren geschmückt, die indes ungleich weniger manierirt sind, als auf der Truhe die wir haben. Mit ihren ursprünglichen Füßen in Form von Pantherklauen, daran das Wappen der Herzöge von Urbino aus dem Hause della Rovere. Trefflich erhalten. Zusammen 30 Napoleon (Abb. 243)
- zwölf lange Seiten von ähnlichen Casse (Truhenvorderwände), sämtlich in Weichholz geschnitten, durchgängig von schönen Mustern, die meisten zugleich von vortrefflicher Arbeit. Zusammen 20 Napoleon
- zwölf Scheidewände von den Chorstühlen der Servitenkirche in Padua, einer wie der andere, die Arbeit gegen 1500 vom besten Geschmack und meisterlicher Art. In drei zusammengestellt bilden [sie] einen schönen Kandelaber. 8 Napoleon.
- Rahmen von unsäglich reicher Arbeit, jede Seite gegen 2 Fuß breites Schnitzwerk, schönes Blätterwerk, an der Mitte an jeder Seite eine große Muschel, in der oberen ein Adler. Sehr gut zu einem Schnitzwerk oder auch einen Spiegel geeignet. 25 Napoleon
- zwei Stühle mit dem Wappen der Familie Malipiero, durchbrochene Rahmen. Mäßige Arbeit gegen 1600, sehr breit, aber wenig tief. Zusammen 4 Napoleon
- zwei große Lehnstühle mit ledernem Rücken, der mit großen, geößenen meßigen Buckeln beschlagen, an den Seiten oben zwei stattliche Knöpfe, hinten Anfangsbuchstaben und Wappen der Familie, die indes mir nicht bekannt. Das Schnitzwerk nur auf den Armlehnen zeigt auf etwa 1510–1530 und ist sehr zierlich. Zusammen 10 Napol.« (Abb. 244, 245).

Die Stühle hielt Waagen geeignet für »des Königs Burg am Rhein« oder auch den »Babelsberg«.<sup>1018</sup> Zusammen mit anderen Objekten wurden die Möbel Ende Januar 1842 auf dem Landweg über Innsbruck, München und Nürnberg versandt. In seinen »Bemerkungen über die bisher eingegangenen Kunstgegenstände« vom 31. März 1842 äußerte sich Olfers recht kritisch über sie.

»Die Truhen und die übrigen langen Seiten reichen weder nach der Zeit noch nach der Kunst über die bereits vorhandene hier [Abb. 137], welche in jeder Hinsicht besser ist; doch sind sie sehr brauchbar und preiswür-

<sup>1016</sup> Bode/Tschudi 1888, S. 59, Nr. 193; Schottmüller verwies auf die für die Lombardei typische Porträform als Tondo (Schottmüller 1933, S. 125, Nr. 240).

<sup>1017</sup> GStA PK, Nr. 18, fol. 51r.

<sup>1018</sup> Ebd.



243 Italien, 16. Jh. (?), Truhe mit den vereinigten Wappen der Familien Dandolo von Venedig und Crispo, Holz, Höhe 70, Länge 160, Tiefe 55 cm. Ehemals Königliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung; Schlossmuseum; Kriegsverlust, Verbleib unbekannt

dig. Die Seitenwände von Gestühlen aus der Serviten-Kirche (/: 6. angekommen:/) sind vortrefflich und gehören wohl dem Ende des 15. Jahrh. an. Alle diese Sachen sind sehr brauchbar für die Verzierung der Räume im neuen Museum, in welchem die kleineren Sculpturen schon ihre Aufstellung finden werden. Der große Rahmen ist die ausgezeichneteste Holzarbeit der Zeit, welche ich zu geruhen; er ist bereits restauriert, und soll bald in gutem Stande sein, um sich zeigen zu können. Die Stühle mit dem Malipiero-Wappen sind roh. Die großen Beschläge sind mit ihren Buckeln sehr originell. Die beiden Truhen gehören nicht Herzogen von Urbino/: della Rovere, sondern zwei Familien Dandolo und Paleotti.<sup>1019</sup>

Olfers zufolge waren einige dieser Arbeiten für die Ausstattung der Kunstammer im Neuen Museum vorgesehen, wo sie den kleinplastischen Werken einen dekorativen Rahmen verleihen sollten. Von den beiden Truhen, die 1845 im Königlichen Museum im Saal der »Bildwerke des Mittelalters und späterer Zeit« Aufstellung erhielten, ist eine bildlich überliefert (Abb. 243, Tieck 1846 Nr. 640).<sup>1020</sup> Ebenso wie die 1830 erworbene *Niobidentruhe* (Abb. 137) gelangte das Truhenpaar später in die Kunstammer und war im Schlossmuseum ausgestellt.<sup>1021</sup> Alle drei Truhen gehören seit 1945 zu den Kriegsverlusten. Die Abbildung der von Pajaro erworbenen Truhe macht die Kritik von Olfers nachvollziehbar, sodass sich die Frage stellt, ob es sich um Originale handelte, auch deshalb, da einige der von Pajaro erworbenen Truhenfronten, von denen fünf im Kunstgewerbemuseum erhalten sind, heutzutage als Fälschungen angesehen werden.<sup>1022</sup> Von den aus der Kirche S. Maria dei Servi in Padua stammenden Seiten, von denen jeweils vier kandelaberartig zusammenfügt als Postamente Verwendung fanden, sind leider keine Abbildungen bekannt.<sup>1023</sup> Ebenso fehlt eine Abbildung des sowohl von Waagen als auch von Olfers hoch geschätzten Rahmens.

Von den beiden Stuhlpaaren ist jenes erhalten, das Waagen aufgrund des Schnitzwerks der Stuhllehnen optimistisch ins frühe 16. Jahrhundert datierte. Im Kunstgewerbemuseum werden die Stühle heute als Werke des 17. Jahrhunderts präsentiert (Abb. 244, 245).<sup>1024</sup>

#### »Verzierungsskulpturen«

Durch die Vermittlung von Pajaro bestand dem Schreiben vom 1. November 1841 zufolge auch die Möglichkeit der Erwerbung »von zwei großen marmornen Kaminen im Besitz des Hr. Quirico von gutem, wenn gleich nicht vom feinsten Cinquecento. Der eine, aus dem großen, jetzt im Innern devastirten Pallast Foscari hat einen Fries mit See-

1019 Ebd., fol. 200v (Abschrift).

1020 Waagen 1846, S. 258: »Zwei Truhen aus Nußbaumholz, deren eine (Nr. 640) die vereinigten Wappen der Dandolo von Venedig und der Crispo von Rom, die andere (Nr. 686) das der Familie Paleotti in Bologna trägt, sind reich und geschmackvoll an den Seiten, eben mit Köpfen und Fruchtgehängen, darunter mit Sirenen und Knaben mit Seethieren verziert« (Julius Lessing, Kunstgewerbemuseum Berlin. Vorbilder-Hefte: Italienische Truhen: XV–XVI Jahrhundert, Berlin 1891, Taf. 10).

1021 Schasler 1859, S. 174, Nr. 19, 20: »Zwei ganz gleiche Truhen von Eichenholz mit Reliefs (italienisch)« (Kunstgewerbemuseum, Inv. 2464/65).

1022 Kunstgewerbemuseum Inv. 2466-2477; freundliche Mitteilung von Achim Stiegel, der einen Bestandskatalog der Renaissance-Möbel im Kunstgewerbemuseum und Bode-Museum vorbereitet. Einige der Fronten werden von Schasler in der Kunstammer erwähnt (Schasler 1859, S. 176, Nr. 118–120).

1023 Kunstgewerbemuseum, Inv. 2414-16.

1024 Kunstgewerbemuseum, Inv. K 2593/94: »Paar hohe Armlehnstühle. Italien, 1. Hälfte 17. Jahrhundert. Nussbaumholz, Leder bemalt, Messing, an der Rückwand Wappenkartusche, auf der Sitzfläche gespiegeltes Monogramm ›ES‹.«



244 Italien, 1. Hälfte 17. Jh., Armlehnstuhl, Nussbaumholz, Höhe 160 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum



245 Wie Abb. 244

gottheiten, Tritonen etc., von sehr geistreicher Erfindung, der andere aus dem Pallaste Contarini hat nur schöne Ornamente.«

Zum Preis bemerkte Waagen: »schon die Forderung des Hr. Quirico von 50 Luigi, wenn man beide nimmt, ist nicht übertrieben, doch würde Pajaro, wenn er Commission erhielte, den Preis wohl auf 40 bis 50 Napoleon für beide durchdrücken.«<sup>1025</sup>

Waagens Artikel von 1846 dokumentiert eindringlich seine Wertschätzung solcher »Verzierungsskulpturen« der venezianischen Renaissance, wobei er den Kaminen einen besonderen Stellenwert einräumte:

»Die Einfassungen der Kamine in den Palästen geben für eine reiche Entfaltung dieser Verzierungskunst eine besonders günstige Gelegenheit. Sowohl durch die Feinheit der architektonischen Gliederung und Profilierung, als durch die Schönheit der Verzierungen zeichnet sich eine solche aus, welche das Wappen der edlen Familie Querini trägt. Nicht minder vortrefflich im Geschmack wie in der Arbeit ist ein Kaminfries mit dem Wappen der Familien Falier und Julian« (Tieck 1846 Nr. 693, 715).<sup>1026</sup>

Am bedeutendsten war sicherlich die »Kamineinfassung von sehr ansehnlicher Größe« aus dem Palazzo Foscari, »welcher am Kanal grande in Venedig eine so imposante Wirkung macht« (Abb. 246, Tieck 1846 Nr. 714). Waagen legte dar, dass dieses Werk zu den Gegenständen gehört, die »das Gepräge der Verzierungsweise, welche durch den San-

sovino und Johann von Udine aus dem mittleren Italien in Venedig eingeführt worden ist [tragen]. (...) Unter einem stark ausgeladenen, mannigfach gegliederten und reich verzierten Gesims, welches an den Enden von zwei Konsolen und Acanthuslaub gestützt wird, läuft ein Fries hin, in dessen Mitte eine allegorische Darstellung einer zwischen Seedracen thronenden Frau, womit vielleicht das adriatische Meer gemeint ist, und zwei sie kniend verehrende Männer enthält. Zu beiden Seiten abwechselnd arabeskenartig aufgefaßte männliche und weibliche Tritonen. Die beiden Pilaster sind ebenfalls reich mit Arabesken im Geschmack des Johann von Udine geschmückt, in denen weibliche Figuren, wie es scheint Parzen, Panisken und Masken eine Hauptrolle spielen. Der Charakter dieser Gestalten ist sehr tüchtig und von gutem Geschmack, die Ausführung ungemein fleißig.«<sup>1027</sup>

Die spätere Präsentation des Kamins im Königlichen Museum ist durch ein Foto dokumentiert (Abb. 302, s. S. 262). Es zeigt, dass er auch als Postament für Bildwerke aus Marmor diente und außerdem in ihm der kleinere »Kaminfries von istrischem Kalkstein aus der Schule der Lombardi; mit den vereinigten Wappen der Familien Falier und Giu-

1025 GStA PK, Nr. 18, fol. 44r (29. Okt. 1841).

1026 Waagen 1846, S. 258.

1027 Waagen 1846, S. 258.



246 Venedig, Mitte 16. Jh., Kamin, Kalkstein, Mittelstück: Höhe 58 cm, Breite 293 cm, Seitenpilaster Höhe 172 cm, Breite 18 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung



247 Venedig, 1. Drittel 16. Jh., Sarkophag, Kalkstein, Höhe 70 cm, Länge 218 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme um 1910

liani« integriert war. Der Foscari-Kamin wurde in späterer Zeit mit Jacopo Sansovino in Verbindung gebracht, doch ist ein solcher Zusammenhang hypothetisch.<sup>1028</sup> Im Kaiser-Friedrich-Museum erhielt die Kamineinfassung einen attraktiven Aufstellungsort in einem an der Spreeseite gelegenen Saal im Obergeschoss, in dem auch die italienischen Bronzen der Renaissance und die Flora-Büste präsentiert wurden.<sup>1029</sup> Der Kaminfries mit den Wappen der Familien Falier und Giuliani ist nicht erhalten. Er fehlt bereits im Katalog von Bode/Tschudi. Von der Kamineinfassung mit dem Wappen der Familie Querini gibt es leider nicht einmal eine Abbildung.

Ebenso »dringend« wie die Kamineinfassungen empfahl Waagen die Erwerbung von einem »Marmor Sarkophag«, den Pajaro ihm »hier in einem Hofe gezeigt« hatte, der »ganz mit Ornamenten von der schönsten Arbeit des Lombardo bedeckt« und »trefflich erhalten« sei. Dieses Werk wäre seiner Meinung nach »ein schöner Zuwachs zu trefflichen Mustern, welche unsere Architekten und Steinmetzen durch diesen Ankauf von Pajaro erhalten« (Abb. 247, Tieck 1846 Nr. 700).<sup>1030</sup> Der Sarkophag aus istrischem Kalkstein, »reich mit Pflanzenwindungen und Akanthusblättern verziert, aus der Kirche St. Maria Formosa in Venedig«, gehörte später zu den Exponaten im Königlichen Museum und war auch für Bode ein ideales Objekt zur Ausstattung der Basilika im Kaiser-Friedrich-Museum.<sup>1031</sup> Er zählt zu den wenigen erhaltenen »architektonischen Gliedern und Gegenständen der Tektonik« mit Pajaro-Provenienz.

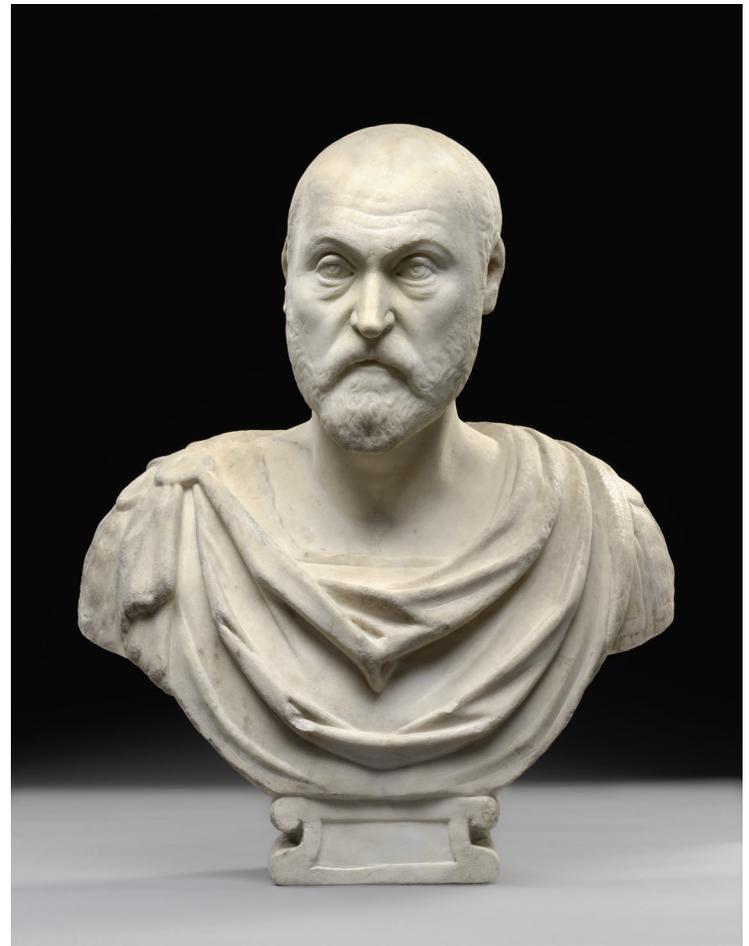
Kurz vor seiner Weiterreise in Richtung Rom musste Waagen ein typisch venezianisches Problem erleben: das Hochwasser, eine »Springfluth, welche die Stadt zum Theil unter Wasser versetzt. (...) Ich kann nicht einmal ins Caffehaus, so daß ich die Aussicht habe hier bis 1 oder 3 ganz nüchtern zu bleiben. Ich erspare Ihnen eine Darstellung der vielen Mühseligkeiten und Unannehmlichkeiten, welche diese Ankäufe mir gemacht; zureden, wenn sie nur als gut und billig gefunden werden. Heute kommt der Fürst Cochitzschew aus Wien an, der wüthend sein wird, daß diese Sachen [von Pajaro] Rußland entzogen sind, und gewiß alles aufbiethen würde, die Sache zu hintertreiben, wenn der Abschluß nicht erfolgt wäre.«<sup>1032</sup>

Optimistisch im Hinblick auf die Fortsetzung seiner Mission schloss Waagen seinen Brief vom 1. November 1841: »Ich werde nun heut um drei Venedig verlassen, wo ich uns die Aussicht zu noch manchen namhaften Erwerbungen eröffnet habe.«<sup>1033</sup>

#### Ein Geschenk von Pajaro

Nach den erfolgreichen Verhandlungen über zahlreiche Erwerbungen zeigte sich Pajaro in großzügiger Weise erkenntlich. Am 14. November 1841 informierte Waagen Olfers in einem Schreiben, dass er »von Venedig (...) noch nachzutragen [habe], daß der Pajaro, um seine Dankbarkeit zu bezeugen, noch die Marmorbüste des Alessandro Vittoria von ihm selbst in hohem Alter ausgeführt, umsonst den übrigen Sachen beigelegt hat« (Abb. 248, Verzeichniss 1855 Nr. 725A).<sup>1034</sup> Weiterhin heißt es dazu:

»Dieselbe stand sonst im Hofe des Hauses von Alessandro Vittoria, jetzt in eine Kneipe verwandelt, hatte sie schon von roher Hand einige Unbilden erfahren, wie denn die Nasenspitze ergänzt ist. Aber auch so bleibt



248 Jacopo Albarelli, Bildnis des Alessandro Vittoria, Anfang 17. Jh., Marmor, Höhe 63 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

sie noch eine sehr lebendige und treffliche Arbeit. Mit vieler Mühe ist es uns gelungen, dem Wirt die Büste abzuschwatzen. Ich habe Postament und Inschrift noch selbst gesehen.«<sup>1035</sup>

Tatsächlich befand sich die Büste seit dem frühen 17. Jahrhundert in dem zum ehemaligen Wohnhaus von Vittoria gehörenden Garten in der Calle della Pietà an einer Mauer in einer runden Nische. Ein Kupferstich von Pietro Chevalier, abgebildet in der 1838 erschienenen Publikation *Delle case di alcuni pittori a Venezia* von Fabio Mutinelli, dokumentiert diesen Ort auf pittoreske Weise (Abb. 249). Die Kombination der Büste mit einer Inschrifttafel in Form eines sogenannten »Toten-

1028 Schottmüller 1922, S. XVI, Taf. 48b (»Venedig um 1560, Art des Jacopo Sansovino«). Nach einer Mitteilung von Antonio Foscari an Charles Davis soll der Kamin allerdings aus dem Palazzo Foscari in Padua stammen, der im 19. Jahrhundert aufgelöst wurde (Charles Davis, Camini del Sansovino, in: *Annali di architettura*, 8, 1996, S. 109; Krahn 2005, S. 88f.).

1029 Krahn 2005, S. 87, Abb. 1.

1030 GStA PK, Nr. 18, fol. 52v.

1031 Knuth 2010, S. 123ff.

1032 GStA PK, Nr. 18, fol. 44v.

1033 Ebd., fol. 52v.

1034 Ebd., fol. 59v (aus Mailand).

1035 Ebd.



249 Pietro Chevalier, Der Garten des Alessandro Vittoria, 1838, Kupferstich, 18,8 × 21,7 cm. Privatbesitz

gedächtnismals« lässt darauf schließen, dass die Aufstellung der Büste erst nach dem Tod des Bildhauers erfolgte. Die Büste stammt allerdings nicht von Vittoria selbst, sondern wird seit den 1930er Jahren dem venezianischen Maler-Bildhauer Jacopo Albarelli zugeschrieben. Stilistisch steht sie dessen Porträtbüste des Malers Jacopo Palma il Giovane über dessen Kenotaph in SS. Giovanni e Paolo in Venedig nahe, die dem Chronisten Carlo Ridolfi zufolge von Albarelli geschaffen wurde.

Nach dem Zweiten Weltkrieg gelangte das Bildnis in die Sowjetunion, kam aber 1958 wieder auf die Berliner Museumsinsel zurück, doch wurde es aufgrund seiner Gestaltung *all'antica* nicht als neuzeitliche Schöpfung erkannt und daher in der Antikensammlung deponiert. Über ein halbes Jahrhundert blieb es dort unentdeckt, und erst im Rahmen der Katalogisierung der antiken Bildwerke wurde es in einem der Steindepots der Antikensammlung im Pergamon-Museum als das vermisste Werk der Skulpturensammlung erkannt.<sup>1036</sup> Die durch ihre jahrhundertelange Aufstellung im Freien verwitterte Büste wurde restauriert und fand in Korrespondenz zu Vittorias Büste des Ottavio Grimani im Venezianer-Saal des Bode-Museums Aufstellung (Abb. 250).

## Waagen und Venedig

Parallel zu seinem Kontakt mit Waagen kommunizierte Olfers auch mit dem zuvor genannten Bankier Schielin in Venedig. An ihn schickte Olfers am 16. November 1841 eine Liste mit den Preisen der von Waagen vorgeschlagenen Kunstwerke, die von Pajaro gekauft werden sollten. Er teilte ihm außerdem mit, dass die schweren Sachen zu Wasser, die Gemälde zu Lande, wie von Waagen bestimmt, verschickt werden sollten.<sup>1037</sup> Die Verpackung sollte durch Pajaro vorgenommen werden. Olfers gab hierfür auch praktische Tipps, und zwar, dass die »Sarkophage (...) vielleicht [so zu] benutzen [sind], wenn es ohne Beschädigung geschehen kann, um kleinere Sachen in denselben zu verpacken.« Außerdem bemerkte er: »Wenn für die Holzskulpturen der Landweg nicht viel teurer käme als der Seeweg, so möchte ich diese wie die Gemälde zu Lande gesandt wissen; sonst aber mit den Marmorskulpturen zur See.«<sup>1038</sup> Was den Transport der Objekte betraf, hatte aber auch Waagen dezidierte Vorstellungen, denn bei einem der erworbenen Sarkophage bemerkte er, dass, »um die Kosten des Transports zu mindern, die Seiten mit Verzierungen abgesägt und allein geschickt werden« könnten.<sup>1039</sup>

Waagen hatte Olfers auch in Kenntnis gesetzt, dass »Pajaro Aussicht [habe] aus dem Magazin der Marcuskirche sehr interessante Gegenstände zu erwerben«, und jener sich auch »auf die Jagd von Miniaturen u. anderen Gegenständen, die ich [Waagen] ihm bezeichnet legen [werde], so daß, wenn es mir von Ew. Hochwohlgeboren gestattet würde, auf der Rückreise Venedig auf einige Tage zu berühren, eine sehr reiche Nachlese zu halten sein dürfte.«<sup>1040</sup>

Zwar machte Waagen auf der Rückreise kurz in Venedig Station, zu einer »Nachlese« sollte es allerdings nicht mehr kommen. Sein Aufenthalt an diesem Ort im Herbst 1841 erwies sich andererseits nicht nur für die Königlichen Museen, besonders der Abteilung der neuzeitlichen Skulpturen, sondern auch für Waagen als glückliche Fügung, denn er besaß ein ausgesprochen inniges Verhältnis zur Lagunenstadt und ihren Kunstwerken. Spürbar wird dies etwa in seinem Vortrag *Ueber die Stellung, welche der Baukunst, der Bildhauerei und Malerei unter den Mitteln menschlicher Bildung zukommt*, den er ein Jahr nach seiner Rückkehr aus Italien in Berlin hielt. Seine Äußerungen zur venezianischen Kunst erscheinen wie ein Echo seines Aufenthalts in Venedig. Er charakterisierte sie im Allgemeinen und machte deutlich, dass sich das typisch Venezianische sowohl an den Fassaden der Gebäude als auch in deren Innern zeigt. Dies bot ihm Gelegenheit, auch auf seine Erwerbungen zu sprechen zu kommen (Abb. 251).<sup>1041</sup>

1036 Volker Krahn, Überraschung im Depot. Das Bildnis von Alessandro Vittoria kehrt zurück, in: Museumsjournal, 2012, Nr. 3, S. 42f.

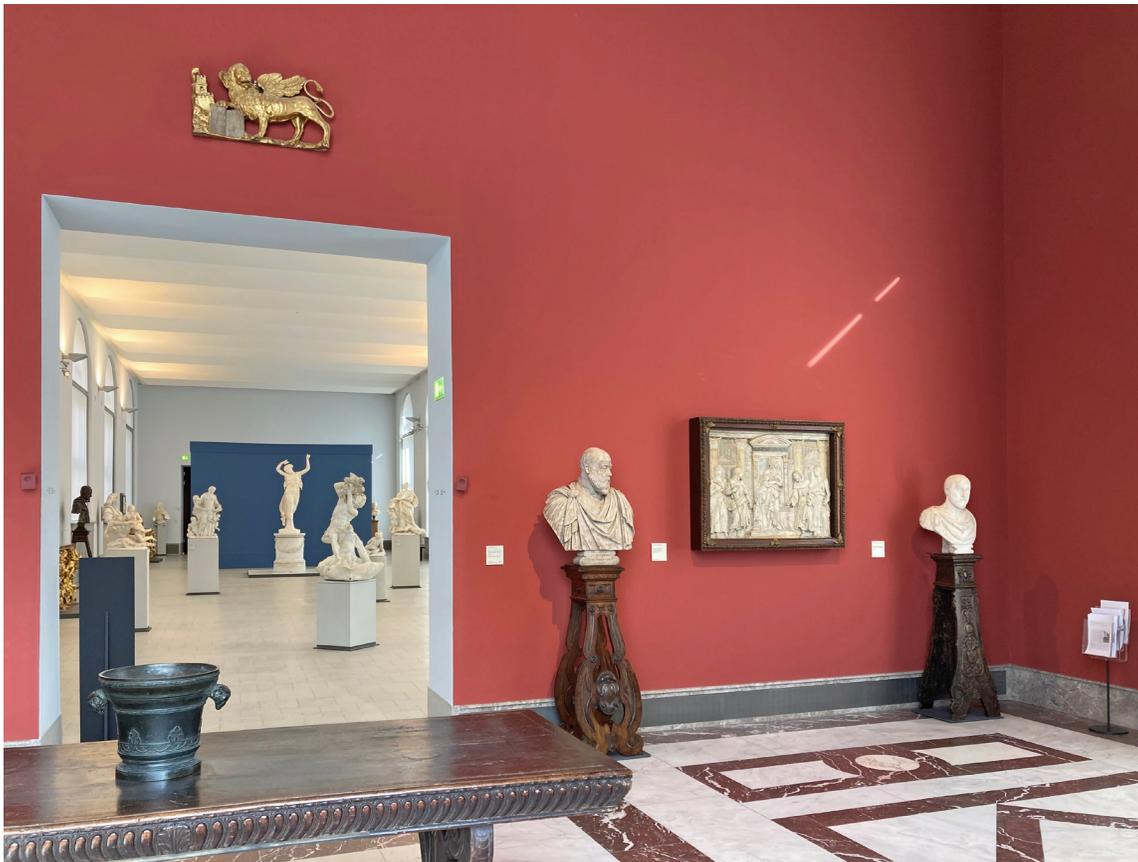
1037 GStA PK, Nr. 18, fol. 53r (Olfers an Schielin, Entwurf).

1038 Ebd.

1039 s. Anhang, S. 317, No. 3.

1040 GStA PK, Nr. 18, fol. 60r (14. Nov. 1841).

1041 Waagen 1843, S. 38f.



250 Bode-Museum, vorn der Saal der venezianischen Skulpturen der Hochrenaissance mit den Erwerbungen von Waagen, Aufnahme 2022



251 Venedig, Canal Grande, Aufnahme 1873

## Die »Victoria« von Cavaltone

Auf dem Weg nach Rom machte Waagen in Brescia Station, wo er trotz widriger Umstände von der Möglichkeit der Erwerbung einer bedeutenden Skulptur berichtete. Waagens Begeisterung galt einer »antiken Viktoria in vergoldeter Bronze (...), welche im Jahr 1836 in der Provinz von Cremona gefunden worden und jetzt im Museo von Brescia zum Kauf geboten wird« (Abb. 252).<sup>1042</sup> Angefügt war dem Schreiben eine von Girolamo Ioli, dem Kurator des Museums angefertigte Zeichnung, die »nähere Auskunft« über »Motiv, Größe und Inschrift« lieferte, wozu Waagen ergänzte, dass »von dem linken Bein nur das oberste Drittel des Schenkels, von dem linken Arm nur die Schulter vorhanden« seien: »Von der edlen Bildung des Kopfes giebt die Zeichnung keine Vorstellung, die Nasenspitze ist durch einen Schlag sehr wenig etwas breit gedrückt, die Augen haben einen Blick, das Fleisch ist sehr weich, die Ohren und Haare trefflich behandelt und sehr fleißig ausgeführt. Hinten ist das Haar gebunden, ein herabhängendes, ohne Zweifel besonders angesetztes Büschel Haar fehlt. Der rechte Arm und der Fuß sind sehr zierlich und elegant, auch das Gewand von gutem Styl u. eigenthümlichen Motiven, das Pantherfell (von dem die Spitze des Schwanzes hinten abgebrochen) ist mir neu.«

Ausgehend von dieser Beschreibung bemerkte Waagen, dass man die Statue so erklären könne, »daß dieser Markus Satrius maior (dessen Name auf dem als Sockel dienenden Globus zu lesen ist) diese Statue dem Siege des M. Aurel und Lucius Varius über die Parther gewidmet habe«. Zur Nachbearbeitung, Herstellungsart und zum Zustand der Bronze bemerkte Waagen, dass »die Textur des Felles mit vertieften Strichen in der Bronze angegeben« sei. Weiterhin heißt es: »Die Vergoldung wird theils von Erde verdeckt, scheint aber im Ganzen trefflich erhalten.« Allerdings entsprachen die Proportionen der Figur nicht Waagens Vorstellungen. In ähnlicher Weise wie die beiden von Pajaro erworbenen Allegorien des Friedens beziehungsweise Reichtums (Abb. 226) hielt er sie für »fast überschlang«, sie besäße in der »Stellung etwas Maniriertes«. Wie gründlich Waagen die Figur studierte, zeigen auch folgende Bemerkungen:

»Nach genauer Untersuchung glaube ich bestimmt sagen zu können, daß der Guß aus 8 Stücken bestanden hat. 1. der Kopf. 2. vom Hals bis zur Gürtung. 3. u. 4. die beiden Arme, 5. der Bauch mit dem fehlenden Bein und Fuß, 6. u. 7. die beiden Hauptfaltemassen, 8. der erhaltene Fuß, welcher unter dem Gewande nur bis zum Ansatz der Wade fortgesetzt ist.«

Waagen folgerte aus diesen Beobachtungen die Herstellungsart aus mehreren Teilen, die nach seiner Kenntnis in der Antike nicht unüblich war, als »eine Art Fabrikware« anzusehen. Die Schätzung von 15.000 Zwanzigern (oder 5.000 Gulden Cour.) bezeichnete er daher als »sehr übertrieben«. »Bei der Eleganz des Eindrucks, der Beglaubigung auf der vergoldeten Kugel, der guten Arbeit der einzelnen Theile, deren Gußdicke wenig mehr als zwei Linien beträgt«, schienen ihm »9.000 Zwanziger oder wenig über 2.000 Rthr. immer wünschenswerth«. Waagen theilte daher Girolamo Ioli mit, dass er unter dieser »Bedingung einen Antrag nach Berlin machen würde«.<sup>1043</sup>

Drei Tage später, am 14. November 1841, kam Waagen dann in einem Brief an Olfers aus Mailand erneut auf die Bronze zu sprechen und berichtete, dass er »nach nochmaliger Besichtigung der Victoria zu

Brescia noch mehr für den Ankauf stimmen muß, wenn auch der Besitzer dieselbe nicht unter 10.000 Zwanzigern abgeben sollte«.<sup>1044</sup> Waagen machte sich schon Gedanken bezüglich einer Restaurierung: »Die Restauration des linken Beines ist, da Schenkel und Fußspitze gegeben sind, sehr leicht, der linke Arm hat nach dem Ansatz an der Schulter wahrscheinlich herabgehungen, vielleicht mit leichter Bewegung des Unterarms nach vorwärts.« Und auch über die Aufstellung in Berlin machte er sich Gedanken: »So restauriert, würde dieses Werk ein hübsches Gegenstück zu unserem anbetenden Knaben abgeben können, da es mit der Kugel nur um wenig höher sein möchte (...). Vergoldete Bronzen dieser Größe kommen überdies selten vor.«<sup>1045</sup>

Waagens methodische Akribie und Gewissenhaftigkeit zeigt sich auch darin, dass er Olfers eine Korrektur seiner zuvor gemachten Angaben mitteilte: »Bei meiner Aufzählung der einzelnen Stücke des Gusses habe ich unrecht getan meiner Notiz in Bleistift nicht genau zu folgen, worin es heißt, »ein Stück reicht vom Hals bis zum Nabel«, da greift nämlich das Pantherfell über die Tunica und dort findet die Zusammensetzung statt, nicht aber an der höher liegenden Gürtung.«<sup>1046</sup>

Waagen hoffte auf eine baldige Zustimmung für diesen Ankauf, denn nach seiner Kenntnis waren auch »Verhandlungen mit Paris und München angeknüpft.«<sup>1047</sup>

Im selben Schreiben berichtete Waagen, dass er in der privaten Sammlung des Girolamo Ioli »unter vielem Gleichgültigen sechs bronzene Medaillen« gefunden hatte, »von denen fünf dem Cinquecento, eine dem 17ten Jahrh. angehört«, für die der Besitzer »bescheiden für das Stück 6 Zwanziger« verlangte. »Da die Medaillen theils sehr schön, theils selten sind«, so Waagen, tat es ihm »förmlich weh, dem treuerzigen Mann (...) nicht etwas zulegen zu dürfen. Kommt die Sache mit der Victoria zu Stande, wird die Verpackung Gelegenheit geben ihm eine Gratifikation von etwa 50 Rthr., und wo möglich eine Medaille mit dem Bilde S. M. d. Königs zu geben, welche den kindlichen, alten Mann, der viele Medaillen großer Herrn und ausgezeichneten Künstler, so die unseres Rauch, als Andenken besitzt, ungemein glücklich machen würde.«

Unter den von Waagen ausgewählten Medaillen befand sich ein Bildnis des Andrea Doria, bei der die »Höhen stark berieben« waren, und ein Bildnis des Francesco Trivulzio, auf der Rückseite die »Fama über dem sturmbewegten Meer schwebend« darstellend, das Waagen an Schöpfungen Tizians erinnerte (»Der Kopf wie ein Tizian in Erz«). In einer der für die Versendung von Gemälden vorgesehenen »Bilderkisten« sollten diese Werke mit nach Berlin geschickt werden.<sup>1048</sup>

Am 22. November 1841 schrieb Waagen aus Brescia, dass die Verhandlungen bezüglich der »bronzenen Statue« mit dem Besitzer Luigi Alovise, der auch der Finder der Bronze gewesen war, im Gange seien: »Unterdessen ist auch ein Brief von dem Besitzer der bronzenen Statue eingegangen, den ich bei Ioli selbst gelesen habe. Obwohl er ihm sagt,

1042 GStA PK, Nr. 18, fol. 58r (11. Nov. 1841, an Olfers).

1043 Ebd.

1044 Ebd., fol. 59r.

1045 Ebd.

1046 Ebd.

1047 Ebd.

1048 Ebd., fol. 59v.



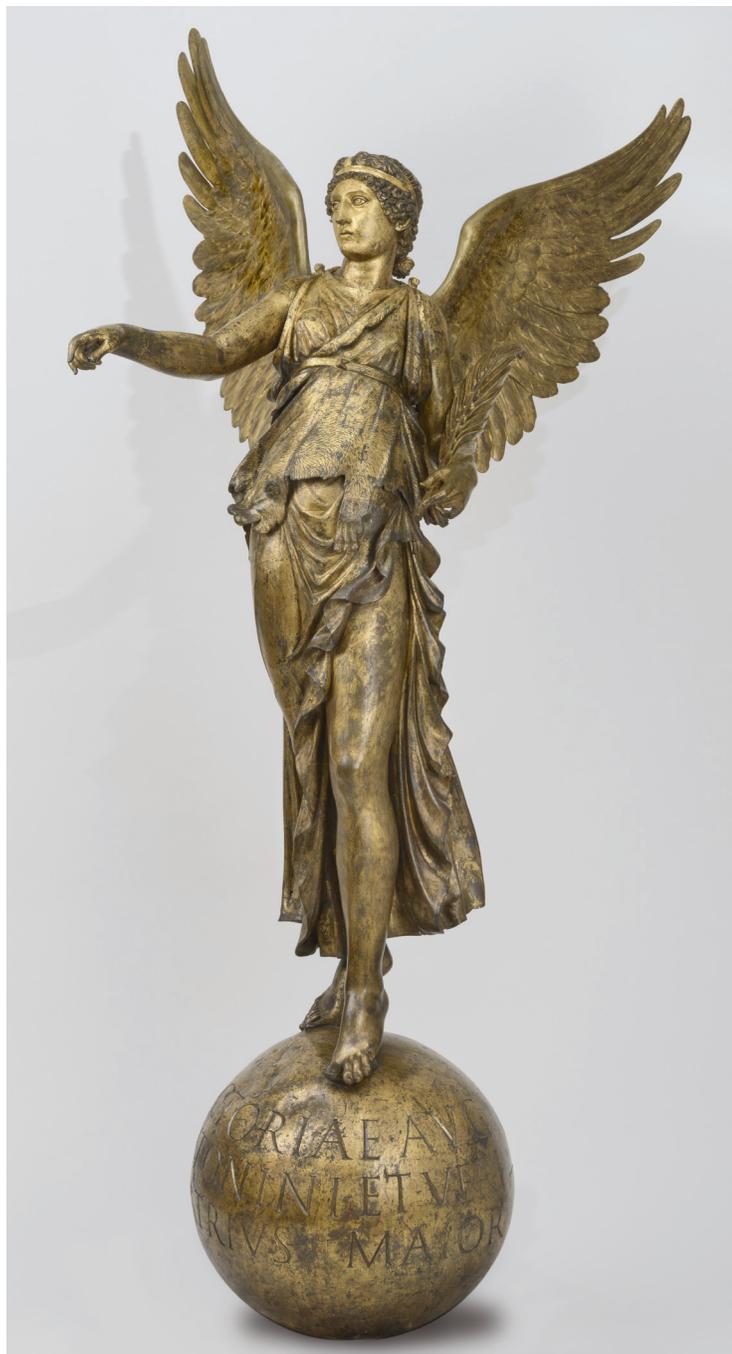
252 Römisch, 2. Jh. n. Chr., »Victoria von Cavaltone«, Bronze, Höhe 165 cm (mit Globus). Ehemals Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung; Kriegsverlust, St. Petersburg, Eremitage (Rekonstruktion von Igor Malkiel)

wo irgend möglich auf 10.000 Zwanziger zu bestehen, so bin ich doch überzeugt, daß, wenn den 9.000 noch etwas hinzufügt, wir die Statue haben werden. Ich würde daher rathen 9.200 Zwanziger zu biethen, und sogleich anzuweisen. Die 200 würde sich Ioli als Vermittler von dem Verkäufer ausbedingen, wodurch sowohl dieser, als wir einer besonderen Gratifikation überhoben würden. Obgleich ich glaube in meinem Bericht nicht erwähnt zu haben, daß auch die Flügel fehlen und oben am Rücken, ein leicht zu ergänzendes Stück Gewand, glaube ich doch den Ankauf zum obigen Preis *empfehlen* zu dürfen.«<sup>1049</sup>

Drei Tage später betonte Waagen erneut, dass es ihm leid täte, »wenn man sich diese Statue entgehen ließe, da nicht leicht wieder eine Gelegenheit kommen dürfte eine so ansehnliche und schöne Bronze für so mäßigen Preis zu erwerben.«<sup>1050</sup> Waagen dachte auch über die Erlaubnis der Ausfuhr der von ihm erworbenen Kunstwerke nach, »zu-

1049 Ebd., fol. 73r. Hervorhebung im Original.

1050 Ebd., fol. 75v (25. Nov. 1841, aus Ferrara).



253 Wie Abb. 252, mit den Ergänzungen von Christian Daniel Rauch, Höhe 194 cm

vörderst der bronzenen Victoria«. Er teilte Olfers mit, dass das entsprechende Gesetz auf dem damals unter österreichischer Verwaltung stehenden Gebiet so lautet,

»daß, wenn die Akademie zu Mailand oder Venedig ein Kunstwerk für einen namhaften Verlust erklärt, die kaiserliche Regierung für den bedungenen Preis das Vorkaufsrecht hat. Bei der obwaltenden Eifersucht möchte daher dadurch ein Ende gemacht werden können, wenn S. E., der Minister Maltzahn, beauftragt würde, dem Fürsten Metternich zu eröffnen, wie es S. M. d. Könige angenehm sein würde, wenn die Ausfuhr von für ihn im Lombardisch-Venetianischen Königreich gemachten An-

käufen von Kunstwerken freizugeben würde, er den Fürsten M[etternich] nun ersuchen dürfte, daß dem Grafen Spauer in Mailand und dem Grafen Poltz in Venedig von Wien der Befehl zugeschickt werden würde, für die Kunstgegenstände, welche ich bei ihnen als für S. M. d. König angekauft melde, sofort den Befehl der freien Ausfuhr zu erteilen. Ich ersuche Ew. Hochwohlgeboren so gehorsamst als dringend, diese Sache möglichst bald zur Ausführung zu bringen, da sonst leicht alle Bemühungen für Hauptgegenstände vereitelt werden dürften.«<sup>1051</sup>

Ein Schreiben von Olfers an den Grafen von Maltzahn vom 9. Dezember 1841 macht deutlich, dass sich der Generaldirektor unverzüglich der Sache annahm.<sup>1052</sup> Am 15. Januar 1842 erhielt er vom Ministerium die Mitteilung, »daß für diejenigen Kunstgegenstände, welche für Seine Majestät im Lombardisch-Venezianischen Königreiche angekauft würden, die Erlaubnis zur freien Ausfuhr oesterr. seits bewilligt wurde« und dass die betreffenden Behörden bereits angewiesen wurden, »die von dem Dr. Waagen in Italien angekauften Kunstgegenstände im Durchgange durch die kaiserlichen Staaten zollfrei zu behandeln und sie weder an der Grenze, noch bei irgend einem anderen Zollamte aufzuhalten, auch nirgends die Behältnisse zu öffnen«. Auch das von Waagen genannte »Vorkaufsrecht« stellte offenbar kein Problem mehr dar.<sup>1053</sup>

Aus einem Brief aus Bologna vom 10. Dezember 1841 geht hervor, dass Waagen immer noch mit »Spannung« auf die Genehmigung für die Erwerbung einiger Kunstwerke, darunter auch »der bronzenen Victoria«, wartete.<sup>1054</sup> Erst in dem Schreiben vom 26. Dezember 1841 wurde ihm mitgeteilt, dass durch die Artistische Kommission »der Ankauf der Viktoria beschlossen worden« sei.<sup>1055</sup> Am 20. Juni 1842 äußerte sich Olfers schließlich zu deren Ankunft in Berlin, die seines Erachtens, »wenn sie erst aufstellbar ist, ihr Publikum wohl finden« würde.<sup>1056</sup> Sie sollte zukünftig »den Treppenpodest zieren, welcher aus dem Schinkel'schen Museum in das neue führt, nämlich aus dem Skulpturen-Saale.« Olfers bemerkte zur Vergoldung, dass sie nur »erträglich erhalten« sei, doch war er der Meinung, dass sich dies wird »ausflicken lassen«, im übrigen begreife er nicht, »wie man das Stück hat aus dem Lande gehen lassen können.«<sup>1057</sup>

Schon bald danach wurde die Bronze wahrscheinlich in der Werkstatt von Christian Daniel Rauch restauriert (Abb. 253). Dabei ging man erheblich über die Erhaltung der originalen Teile hinaus; hinzugefügt wurden nicht nur das linke Bein und der linke Arm mit dem Palmwedel, sondern auch die Flügel, die ursprünglich gar nicht zu dem

1051 Ebd., fol. 75r.

1052 GStA PK, III. HA Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten III, Nr. 18427 (ohne Foliierung).

1053 Ebd., Vorgang A 4512 (ohne Foliierung).

1054 GStA PK, Nr. 18, fol. 85r.

1055 »Auf die antike Victoria ist das Gebot ganz nach Ihrer Vorgabe zu 9.400 Zwanziger mit Überweisung der Summe für Rechnung des Museums gemacht worden; ich hoffe, daß Ioli den Kauf abgeschlossen hat, und daß die Dame schon hierher unterwegs ist. Gehörig gereinigt und restauriert wird sie vor dem Podest der Treppe welches aus der Sculpturengalerie in das neue Gebäude führt sich vortrefflich ausnehmen« (GStA PK, Nr. 18, fol. 85r, 26. Dez. 1841, Olfers an Waagen); ZA-SMB PK I/GG 46, fol. 30v, Nr. 11 (»Es wurde beschlossen, bis zu letztem Preise (etwa 2.300 rt) dafür zu bieten«).

1056 GStA PK, Nr. 18, fol. 261r (20. Juni 1842, Olfers an Waagen).

1057 Ebd.



254 Friedrich August Stüler, Übergang vom Alten zum Neuen Museum, 1848, Zeichnung (aus Stüler 1862)

Bildwerk gehört hatten. Dies entsprach offensichtlich den damaligen Vorstellungen vom Erscheinungsbild einer antiken Siegesgöttin, einer Deutung, die durch die Inschrift auf dem Globus nahelag. Wenige Jahre vor der Ankunft der antiken Bronze in Berlin hatte sich Rauch schon mit der gleichen Thematik beschäftigt. Seine bronzenen Siegesgöttinnen stehen auf hohen Säulen im Park von Schloss Charlottenburg. Ob die antike Figur eine Siegesgöttin darstellen soll, ist unklar, denn das Tierfell lässt eine solche Identifikation nicht zu. Zuletzt wurde sie als Diana gedeutet.<sup>1058</sup>

1848 wurde die Bronze dann tatsächlich wie vorgesehen am brückenartigen Übergang zum 1855 eröffneten Neuen Museum aufgestellt, wo sie von hervorragenden Lichtverhältnissen profitierte (Abb. 254). Im Verwaltungsbericht bemerkte Olfers: »Das Fußgestell aus einem Porphyrsäulenstumpf, welches früher die Kristallvase von Valerio Belli getragen hatte, erlaubte diesem bedeutenden Werke eine würdige Aufstellung dem anbetenden Knaben gegenüber zu geben.«<sup>1059</sup> Seit 1945 wurde die *Victoria* zu den Kriegsverlusten gezählt, 2019 tauchte sie in einer Ausstellung in der Eremitage in St. Petersburg zur großen Verwunderung wieder auf.<sup>1060</sup> Der Ankaufspreis von 9.200 österreichischen Lire für dieses bedeutende antike Kunstwerk entsprach übrigens etwa dem des Bronzegusses nach Thorvaldsens *Schäfer*, während die *Hebe* von Canova etwa 63.000 österreichische Lire kostete.

Noch bevor er von der Genehmigung der Erwerbungen unterrichtet worden war, informierte Waagen Olfers aus Cremona, dass er es nicht »versäume (...), überall mit den Lohnbedienten bei allen Kunsttrödlern nach Zeichnungen, Stichen, Medaillen, Miniaturen etc. anzufragen, was aber freilich so viel Zeit frisst, daß ich [Waagen] in meinen Studien bisher wenig habe tun können, wie ich denn überhaupt dieses Studium dem Hauptzweck dieser Reise, Erwerbungen zu machen, stets nachsetze«, und er erwähnte einige Zeichnungen, die er in Brescia kaufen konnte.<sup>1061</sup> Zugleich machte er deutlich, dass er nicht immer mit offenen Armen empfangen werde, denn seine »Geduld ist durch die Italiener, welche alle Augenblicke unter allen möglichen Vorwänden von der Arbeit fortlaufen auf eine harte Probe gestellt worden.«<sup>1062</sup>

## Antonio Begarelli

In seinem Brief vom 10. Dezember 1841 aus Bologna kam Waagen auf seinen Besuch in Modena zu sprechen, wo ihn die Werke des Antonio Begarelli beeindruckt hatten. Es gab von dort unerwartet Erfreuliches zu berichten:

»In Modena suchte ich sogleich die berühmten in terra cotta ausgeführten Werke des Begarelli auf, der mit Correggio eng befreundet war, so daß man behauptet, Correggio habe an einem seiner Werke einige Statuen modelliert. Ich fand meine Erwartung noch weit übertroffen, denn nur selten hat die neuere Skulptur eine solche Schönheit der Formen mit so viel Wahrheit, mit solchen durchaus rein empfundenen Ausdruck verbunden. Anordnung und Gewänder sind malerisch, aber mit so viel Geschmack behandelt, daß es durchaus nicht störend ist. Ich war von diesen Werken so entzückt, daß ich den geistreichen und mir im höchsten Maße dienstfertigen Bibliothekar Galvani, an dem mich der Graf Dietrichstein dringend empfohlen, fragte, ob man nicht von einigen der schönsten Figuren Formen nehmen werde, wenn man es wünsche. Er und der Talantrata, Direktor der Academie, der Maler [Adeodato] Malatesta waren zu allem bereit und ich hatte mir schon vorgenommen, Ihnen deshalb Vorschläge zu machen.«<sup>1063</sup>

Doch die Angelegenheit nahm unerwartet eine positivere Wendung, denn Waagen berichtete, dass er »bei dem Durchnehmen eines Werkes über diesen und andere Künstler« zu seiner »Überraschung ermittelte, daß ein dort abgebildetes Werk, Christus am Kreuz, unten zwei Engel mit Kandelabern, oben zwei Schwebende, in der Revolution aus der Kirche gekommen und jetzt käuflich sei. Auf meinen Wunsch führte mich Galvani sogleich hin, der Christus ist sehr edel, die Engel, von den zierlichsten Formen u. schönem Ausdruck. Alles bis auf einen halben Finger erhalten. Der Besitzer ein bejahrter Mann Bildhauer und jetzt Cassiere di governo nelle citta di Modena, heißt Malavasi. Es wurde so gleich von Galvani mit ihm unterhandelt und den Tag darauf der Handel folgendermaßen von mir mit ihm selbst abgeschlossen« (Abb. 255, Tieck 1846 Nr. 614).<sup>1064</sup>

Der Vertrag sah vor, dass Malavasi für die fünf lebensgroßen Figuren die Summe von 100 Dukaten erhalten sollte, »wofür er sich verpflichtet den Finger zu restaurieren und die Verpackung auf seine Kosten zu übernehmen. Alles dieses nur unter der Bedingung, daß der Ankauf in Berlin genehmigt wird. Er [Malavasi] ist zwei Monate gebunden das Werk nicht anderweitig zu verkaufen, wenn (...) bis dahin

1058 Ausführlich zur Restaurierung und Deutung der Figur: Kat. St. Petersburg 2019.

1059 GStA PK I. HA Rep. 76, Ve Sekt. 15. Abt. 1 Nr. 15 Bd. 1, fol. 329r (26. Okt. 1849, Olfers an Ladenberg); Kat. St. Petersburg 2019, S. 31ff.

1060 Martin Maischberger, Etruskischer Krieger und römische Siegesgöttin. Zwei Bronzen aus dem früheren Bestand der Antikensammlung und ihr Schicksal, in: *Antike Welt*, 5, 2017, S. 37ff.; Kat. St. Petersburg 2019; Ralf Hanselle, Nummer 5 lebt!, in: SPK Das Magazin (Hg. Stiftung Preußischer Kulturbesitz), 2019, Nr. 1, S. 32ff.

1061 GStA PK, Nr. 18, fol. 79r (25. Nov. 1841, aus Cremona).

1062 Ebd., fol. 75r.

1063 Ebd., fol. 85v, 86.

1064 Ebd., fol. 86.



255 Antonio Begarelli, Vier Engel, Modena nach 1534, gebrannter Ton, Höhe kniender Engel (bis zur Fackelspitze) 135 cm, Kruzifix, um 1800 (nach Begarelli), Gips, Höhe 121 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

kein Bescheid erfolgt, ist er frei.«<sup>1065</sup> Waagen fügte noch hinzu, dass er diesen »Ankauf für mindestens ebenso billig und glücklich als die zu Venedig [halte]. Keine Sammlung in der Welt besitzt ein größeres Werk dieses Meisters, der in terra cotta ebenso der größte Künstler Italiens im cinquecento ist, als Luca della Robbia im quattrocento und von dessen Werken Michelangelo gesagt haben soll› Wehe den Antiken in Rom, wenn diese terre cotte Marmor werden könnten.«<sup>1066</sup>

Im Hinblick auf diese Erwerbung empfahl Waagen Olfers, sich anzusehen »was Cicognara (...) in seinem Buch über Modena von diesem Künstler« sage.<sup>1067</sup> Falls die Genehmigung dieses Ankaufs erfolgen sollte, bat Waagen dies mitzuteilen, »mit einer Einlage an den Besitzer, worin ihm gesagt wird, daß er die 100 Dukaten bei Pasteur Girod et C. in Mailand erheben könne«. Galvani sollte auch mitgeteilt werden, »ob der Transport zu Lande über Innsbruck oder zu Wasser zu bewerkstelligen ist«. Waagen riet zu ersterem, »da alle Häfen ziemlich weit entfernt sind von Modena u. der Besitzer, der den Begarelli mit italienischem Feuer liebt, alles für eine sorgfältige Verpackung tun wird«. Auch für die Genehmigung der Ausfuhr war gesorgt, und Waagen berichtete, dass der Sekretär des Herzogs von Modena sich »freue (...) Sr. Majestät dem Könige gefällig sein und ein Werk des Begarelli an einen Ort gehen zu sehen, wo es gewiß Anerkennung finden werde.«

Waagen erwähnte in seinem Schreiben an Olfers noch eine weitere Erwerbung, »eine kleine Madonna mit dem Kinde, der zierlichste Albano als Relief, welche ich gleich mit 2 Napoleon bezahlt habe«, die beige packt werden sollte (Abb. 256, Tieck 1846 Nr. 648). Auch hier war dem Galeriedirektor ein glücklicher Fund gelungen, den er mit einem berühmten römischen Maler des 17. Jahrhunderts – Francesco Albani – assoziierte. In seinem Artikel von 1846 widmete sich Waagen im Anschluss an die Gruppe von Begarelli diesem Werk:

»Eine Maria mit schlafendem Kinde, ganze Figuren in einem Hochrelief von ovaler Form, vormals im Besitz eines Privatmanns in Modena, beweist durch die Wahrheit und Schönheit im Motiv, wie in den Formen und in der Weiche und Zartheit der Vollendung, daß diese Art von Kunst nach dem Vorgang des Begarelli auch noch später in Modena mit vielem Erfolg ausgeübt worden ist.«<sup>1068</sup>

Bode/Tschudi, die das Relief ins 16. Jahrhundert datierten, bemerkten, dass es in der Formgebung die Nachwirkung von »Begarelli's Kunst« verrate.<sup>1069</sup> In Schottmüllers Katalog fand das Relief seltsamerweise keine Aufnahme, doch publizierte es Ursula Schlegel überzeugend als ein im frühen 18. Jahrhundert entstandenes Werk des Bologneser Bildhauers Giuseppe Maria Mazza.<sup>1070</sup> Dieser hatte seine Ausbildung als Maler erhalten, was seinen Stil und die Wahl seiner Motive prägte, sodass er sich häufig an Malereien der Bologneser Schule orientierte. Sowohl in der Skulpturensammlung als auch im Berliner Kunstgewerbemuseum ist der bedeutende emilianische Künstler heutzutage mit einer Reihe von Werken aus Ton und einem Marmorrelief mit *Diana und den Nymphen* recht gut präsent.<sup>1071</sup>

Nachdem sämtliche Ankäufe in Venedig genehmigt worden waren, erhielten Galvani beziehungsweise Malavasi am 24. Dezember 1841 die offizielle Zustimmung für den Ankauf der Skulpturen von Begarelli.<sup>1072</sup> Daher konnte Olfers in seinem Brief vom 26. Dezember 1841 dem bereits in Rom weilenden Waagen mitteilen: »Unendlich freue ich mich auf die Terracotta von Begarelli aus Modena, die Briefe an Galvani und



256 Giuseppe Maria Mazza, Maria mit dem Kinde, frühes 18. Jh., gebrannter Ton, 37 × 28 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

Malavasi nebst der nöthigen Anweisung sind schon abgegangen; es wird nichts anders übrig bleiben als das Werk über Innsbruck zu schicken, da nach Genua oder Livorno [unleserliches Wort] des bergigen Weges auch nicht wenig ist.«<sup>1073</sup>

Diese Erwerbung weckte weitere Begehrlichkeiten in Berlin, denn Olfers war daran interessiert, dazu noch ein Werk von Guido Mazzoni, dem anderen berühmten emilianischen Tonbildner der Renaissance, zu erwerben: »Cicognara führt zwei Köpfe einer Jungfrau und eines Hirten, von Guido Mazzoni, detto il Modenino in gebranntem Thon gearbeitet da, welche sich im Hause des Marchese Agostino Livizzani zu Modena befanden; sollte diese vielleicht zum erträglichen Preise zu haben sein?«<sup>1074</sup> Wie schon beim Ankauf der Reliefs des Meisters von

1065 Ebd.

1066 Ebd. In Vasaris Michelangelo-Vita heißt es: »Se questa terra diventassi marmo, guai alle statue antiche!« (Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (Ausg. Milanese), Florenz 1906, Bd. 7, S. 281).

1067 GStA PK, Nr. 18, fol. 86r.

1068 Waagen 1846, S. 257.

1069 Bode/Tschudi 1888, S. 76, Nr. 260.

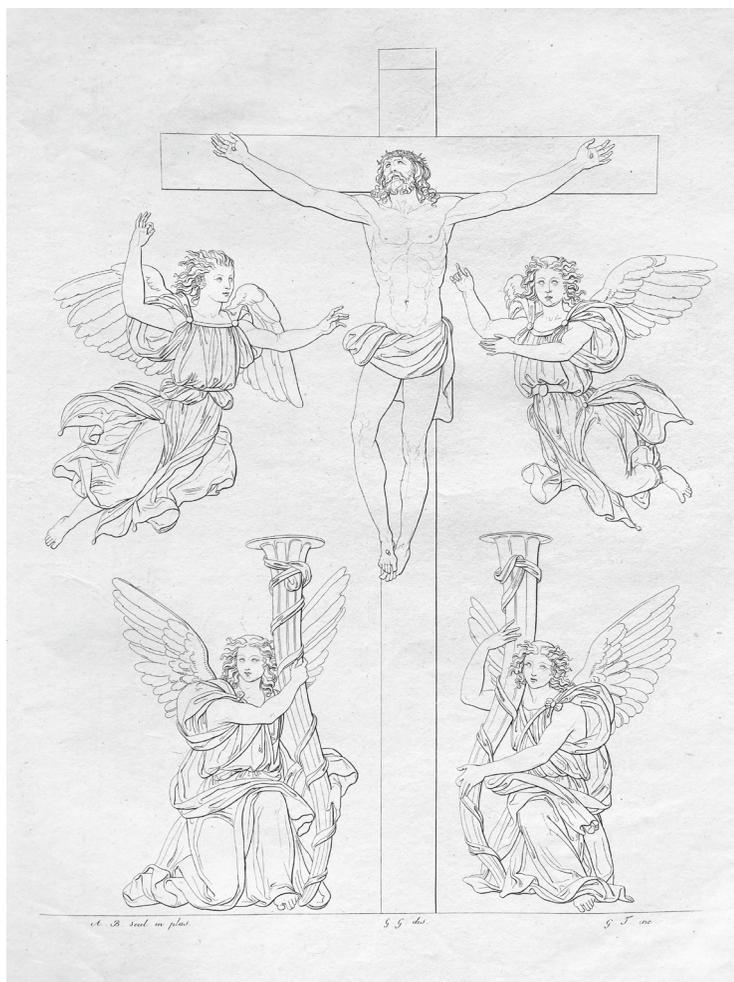
1070 Schlegel 1978, S. 127, Nr. 34.

1071 Volker Krahn, Giuseppe Mazza. Diana mit den Nymphen, in: *Museumsjournal*, 5, Nr. 3, Juli 1991, S. 71.

1072 GStA PK, Nr. 18, fol. 99r und v (Entwurf auf Deutsch und Italienisch).

1073 Ebd., fol. 89v, 90r (Entwurf).

1074 Ebd., fol. 90r.



257 Giulio Tomba, »Altare Malavasi«, Kupferstich, 1823, 30 × 23 cm (aus Galvani/Malmusi/Valdrighi 1823)

Altichiero diente dem Generaldirektor die Publikation des Conte Cignara zur italienischen Skulptur als Referenzwerk. Am 14. Januar 1842 konnte Waagen dem Generaldirektor berichten, dass er inzwischen die erwähnten »Köpfe bei dem Marchese Livizzani (...) in Parma gesehen« habe, sie allerdings »nur abgebrochene Theile einer Anbetung der Hirten« seien, »welche dort in einem dunklen Raum sehr vernachlässigt steht, aber wie mir Galvani, der mich hinführte sagte, doch nicht verkäuflich sind.«<sup>1075</sup>

Am 4. Februar 1842 informierte Olfers Waagen über den weiteren Verlauf des Begarelli-Ankaufs: »Von Galvani habe ich auf mein Schreiben, worin ich zugleich die Cataloge der Sammlungen für die dortige Bibliothek anbot, eine überaus höfliche Antwort erhalten, wonach das Relief von Begarelli im April abgeliefert werden soll. Zuvor wollte es Malavasi restaurieren, und mit der ächten Begarellischen Firniß überziehen. Wird das gut sein? Wo nicht, so insistiren Sie es wohl auf eine passende Art.«<sup>1076</sup>

Die Ausführungen machen deutlich, wie skeptisch Olfers den restauratorischen Maßnahmen gegenüberstand.<sup>1077</sup> Nachdem die Restaurierung und Verpackung der Tonfiguren abgeschlossen waren, erhielt Olfers von Galvani schließlich noch Informationen zur Provenienz. Der Kruzifixus sollte aus dem Kloster von S. Chiara in Modena stammen, um 1798 soll es dort verkauft worden sein. Die vier Engel schmückten

ursprünglich eine Darstellung der Muttergottes mit dem Kinde, die sich ehemals in der Kirche S. Salvatore in Modena befand (heute in der Galleria Estense in Modena).<sup>1078</sup> Etwa 150 Jahre blieben sie an diesem Ort, da aber der obere rechte Engel beschädigt war, wurden alle »sulle volte della ditta chiesa« gebracht und gerieten in Vergessenheit. Dort entdeckte sie Malavasi, der sie restaurierte und mit dem *Kruzifixus* zusammenbrachte, den er bereits besaß.<sup>1079</sup> Diese Assemblage dokumentiert schon eine Publikation von 1823, in der der Altare Malavasi ganzseitig als Kupferstich abgebildet ist (Abb. 257).<sup>1080</sup> Valdrighi, der Autor dieses Werks, beschreibt die durch Malavasi vorgenommene Zusammenfügung der Teile des Altars, die er in seinem Hause hatte, als »mirabilmente riacomodati«. Verwiesen wird an dieser Stelle auch auf eine Publikation von Pagani von 1770, der die Engelfiguren in ihrem ursprünglichen Zustand zusammen mit der Muttergottes erwähnt hatte.<sup>1081</sup>

Im Rahmen einer Restaurierung dieses Ensembles wurde 2002 durch Röntgenaufnahmen und Materialuntersuchungen festgestellt, dass es sich beim *Kruzifixus* nicht um ein Original, sondern um eine neuzeitliche Kopie aus Gips handelt.<sup>1082</sup> Malavasi, der auch Bildhauer war, hatte den Gipsabguss im frühen 19. Jahrhundert geschaffen. Eine nicht erhaltene Skulptur von Begarelli in S. Vincenzo in Modena dürfte er dabei als Vorbild benutzt haben.<sup>1083</sup> Wie ambitioniert diese Aufgabe bewältigt wurde, zeigt die Gestaltung des Lententuchs, das aus in Leim getränktem Stoff besteht. Der von Malavasi geschaffene *Kruzifixus* im Stil von Begarelli verkörpert insofern ein in dieser Form wohl einzigartiges Dokument des Historismus um 1800. Trotz dieser Fälschung war der Kaufpreis für das Figurenensemble von 100 Dukaten (etwa 300 Taler) fast ein Geschenk. Zum Vergleich: Für Canovas *Hebe* wurden 4.500 Dukaten bezahlt.

Schon bald nach der Ankunft in Berlin wurden der *Kruzifixus* und die *Engel* als Altar arrangiert. Dem *Verzeichniss* sind detaillierte Angaben dazu zu entnehmen (s. S. 263). Waagens Enthusiasmus für diese Skulpturen wird in seinem Artikel spürbar. Er zählte dieses »beglaubigte Altarwerk des Antonio Begarelli« zu den »namhaftesten und seltensten Denkmalen der ganzen Sammlung«, das »eine sehr günstige Anschauung von der eigenthümlich naturalistisch-malerischen Richtung der

1075 Ebd., fol. 128r, 130v.

1076 Ebd., fol. 134r.

1077 Aus dem von Olfers erwähnten Schreiben von Galvani geht hervor, dass Waagen eine private Audienz bei dem regierenden *Principe* von Modena hatte, dem es eine Ehre sei, dem König von Preußen einen Dienst zu erweisen (ebd., fol. 137r, 18. Jan. 1842).

1078 Ebd., fol. 213r.

1079 Ebd.

1080 Galvani/Malmusi/Valdrighi 1823, Blatt 39.

1081 Ebd., S. XX; Galvani informierte den Generaldirektor darüberhinaus auch detailliert über die Art und Weise der Anbringung der Figuren und über den jeweiligen Inhalt der Transportkisten. Nach ihrer Restaurierung wurden die Tonfiguren auch noch von einem Bildhauer namens Luigi Righi begutachtet, der ihren hervorragenden Zustand und ihre Fassung lobte: »(...) di averle trovate perfettamente sane ed anzi ripulite di nuovo e pattinate tanto da farle apparire in tutto la loro bellezza« (GStA PK, Nr. 18, fol. 215, 19. März 1842).

1082 Vorgenommen bei der Bundesanstalt für Materialprüfung in Berlin (Markus Küffner, Die Figurengruppe des von Engeln umgebenen Christus am Kreuz – ein neoklassizistisches Arrangement von Bildwerken Antonio Begarellis, in: Das Bode-Museum. Projekte und Restaurierungen, Hg. Dieter Köcher/Bodo Buczynski, Lindenberg im Allgäu 2011, S. 194ff.).

1083 Giorgio Bonsanti, Antonio Begarelli, Modena 1992, S. 245.

Plastik« gewährt, »welche in Modena schon von der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts ab durch den Guido Mazzoni zu einer hohen Ausbildung gelangt war, und sich als Material vorzugsweise der gebrannten Erde bedient hatte«. <sup>1084</sup> Gegenüber den naturalistischen Werken des Mazzoni, die »öfter etwas zu Derbes und Gewöhnliches in den Formen« haben, wohnte den Werken Begarellis »ein ungleich edleres und tieferes Gefühl und ein lebhafterer Schönheitssinn inne«. <sup>1085</sup> Die Gestaltung der Engel »in den zierlichen und wahren Formen« bestätigte Waagen zufolge die Nachricht, dass Begarelli mit Correggio befreundet war, denn sie »erwecken eine Vorstellung von den Modellen, welche er mit Correggio, natürlich nach dessen Angabe der Motive, für die berühmten Malereien der Kuppel zu Parma gemacht hat, und zeigen, welcher großer Vortheil ihm daraus für die Ausführung der so starken Verkürzungen erwachsen mußte.« <sup>1086</sup>

Für den Galeriedirektor muss die Erwerbung der Altarfiguren auch im Hinblick auf ein Hauptwerk der Gemäldegalerie, und zwar Correggios *Leda* (Abb. 305), von besonderem Interesse gewesen sein. Es zeigt sich hier, wie wichtig ihm das Thema der Wechselwirkung von Malerei und Skulptur war. Seine Äußerung gegenüber Olfers, dass sich in keinem Museum außerhalb Italiens ein größeres Werk von Begarelli finden lässt, gilt übrigens noch heute. Auch in der durch Jacob Burckhardts *Cicerone* geprägten Generation von Bode und Tschudi blieb die Wertschätzung dieses Bildhauers ungebrochen. <sup>1087</sup> Als Altar war das Begarelli-Ensemble ideal für Bodes Ausstellungskonzept im Kaiser-Friedrich-Museum, wo es in einer der Nischen der Basilika angebracht wurde. Noch heute bildet es dort einen markanten Akzent und reizvollen Kontrast zu den dominierenden Arbeiten in glasiertem Ton der Della-Robbia-Familie. <sup>1088</sup>

Zum Zeitpunkt der Erwerbung der Werke Begarellis hatte Waagen noch keine Zusage aus Berlin für die »weiteren Erwerbungsünsche« aus Venedig vom 29. Oktober und 1. November 1841 erhalten (s. S. 200). Olfers konnte den König erst am 5. Dezember 1841 über dieses Anliegen unterrichten. In seinem Schreiben an den König heißt es, dass durch Waagen »die Abtheilung mittelalterlicher Sculpturen (...) fast neu geschaffen« sei und »in einer Größe da stehen wird, wie sie außer Italien anderswo ferner schwerlich, selbst mit dem größten Aufwande zu erreichen sein möchte«. <sup>1089</sup> Am 13. Dezember 1841 erhielt Olfers die Nachricht, dass der König seine »Genehmigung für das bereits erkaufte« erteilt habe und »zugleich in bezug auf die Vorschläge des noch zu erkaufenden damit einverstanden« sei. <sup>1090</sup> Olfers informierte Waagen am 26. Dezember 1841 über diese Entscheidungen und darüber, dass der König »viel Gefallen daran zu haben« scheint, »daß eine so ausgezeichnete Sammlung mittelalterlicher Kunstwerke für verhältnismäßig geringe Preise beschafft worden ist.« <sup>1091</sup>

### Tipps von Olfers

Aus dem zuvor genannten Schreiben geht gleichfalls hervor, dass Olfers Waagen bereits am 18. November 1841 »ausführlich nach Parma« geschrieben und ihm sein Einverständnis für diese Erwerbungen mitgeteilt habe. Offenbar hatte dieser Brief Waagen nicht erreicht. <sup>1092</sup> Das Schreiben vom 18. November 1841 ist aber deshalb aufschlussreich, weil es die Kenntnis des Generaldirektors vom italienischen Kunsthandel und seine Anteilnahme an der Reise Waagens anschaulich dokumen-

tiert. Olfers konnte Waagen wichtige Ratschläge liefern, bei welchen Händlern er sich in Florenz umschauchen sollte und kam auch auf ein prominentes Objekt in Ravenna zu sprechen, die Mosaiken in der säkularisierten Kirche von S. Michele in Affricisco, die 1843 tatsächlich von Friedrich Wilhelm IV. erworben wurden (s. S. 310); in seinem Schreiben heißt es:

»In den kleinen Städten werden Sie hoffentlich noch manches brauchbares für uns, auch an größeren und kleineren Schnitzwerken des Mittelalters finden. Ausgezeichnetes (denn nur dies kann uns hinfort dienen) zu billigen Preisen, bitte ich gleich zu kaufen, wenn es nicht anders gesichert werden kann, und die Summe an und für sich nicht zu hoch geht. Könnten wir ausgezeichnetes von den toscanischen Meistern hinzufügen, so würde uns künftig, wenn einmal unsere Museen in ihrem ganzen Zusammenhange dastehen, Niemand mehr den Rang ablaufen können. Ein schönes bas-relief von Donatello ist uns entgangen; freilich stand es zu hohem Preise, und ist doch noch höher verkauft worden. In Florenz scheinen diese Sachen jetzt sehr gesucht. Sie finden dort Magazine namentlich von Werken aus gebranntem Thon bei de' Filippi hinter dem Dom, und bei Freppa in der Nähe von S. Gaetano. Der Cav. Mussini, welchem wir unsere Büsten verdanken, wird Ihnen vielleicht dort zu manchem behilflich sein können.

Zu Ravenna ist die Kirche S. Michele an der Fricisco am Markte jetzt als Magazin benutzt; in der Attika und am Triumphbogen befinden sich sehr alte Mosaiken, Christus unter Engeln, die hl. Cosmas und Damian pp. Es wäre zu erhaschen, wofür diese Mosaiken zu haben seien, und wie viel die Abnahme und der Transport etwa kosten könne. Einen Auftrag zum Kaufe kann ich aber nicht geben. Die Kirche soll aus der selben Zeit, wie die von S. Vitale und S. Apollinaire sein, welche letztern im J. 545 geweiht wurde.« <sup>1093</sup>

Auf dem Weg nach Rom stattete Waagen dem Generaldirektor »über manches das Museum betreffende gehorsamst Bericht«. <sup>1094</sup> In Bologna erwarb er »bei einem Kunsthändler zwei bronzene Reliefs des Quattrocento, eine Medaille und zwei kleine Elfenbeinreliefs des 14ten Jahrhunderts für 3 Napoleon«. <sup>1095</sup> Auch in Ravenna machte Waagen Station, wo er er unter anderem »von ganz kleinen Trödlern« außer Kupferstichen auch »eine Agraffe von vergoldeter Bronze mit kleinen Figür-

1084 Waagen 1846, S. 257.

1085 Ebd.

1086 Ebd.

1087 Bode/Tschudi 1888, S. 76.

1088 Schottmüller 1933, S. 198f., Nr. 315; Knuth 2010, S. 118; vgl. auch Luca Annibali, Antonio Begarelli a Bologna, in: *Bollettino d'Arte*, 45, Jan.-März 2020, S. 113ff.

1089 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivillkabinett, Nr. 20453, fol. 352r und v.

1090 Ebd., fol. 362 (Meyerinck an Olfers).

1091 GStA PK, Nr. 18, fol. 87v. Aus dem Schreiben von Olfers geht auch hervor, welche Briefe von Waagen in Berlin eingetroffen waren: »Inzwischen sind auch ihre späteren Schreiben reich an interessanten Nachrichten eingegangen, nämlich: aus Brescia vom 11. Nov., aus Mailand vom 14. Nov., aus Brescia vom 22. Nov., aus Cremona und Piacenza vom 25. und 27. Nov., aus Bologna vom 10. Dez.«.

1092 GStA PK, Nr. 18, fol. 87 (26. Dez. 1841, Entwurf).

1093 Ebd., fol. 48r.

1094 Ebd.

1095 Ebd., fol. 128v.

chen aus dem Cinquecento von der Ausführung der feinsten Sachen des Cellini, nur minder maniert für 1 1/2 Scudo« entdeckte.<sup>1096</sup> Sehr angetan war Waagen von einem Relief, das er in Ravenna bei einer Äbtissin namens Pranda entdeckte: »Ein weiblicher Zentaur von drei Männern angegriffen, deren einer ihm auf den Rücken gesprungen, schöne, höchst durchgebildete Gruppe in carrarischem Marmor, etwa um 1600, diese etwa genau 1 1/2 Fuß hoch aus einem Block. 300 Scudi. Ganz erhalten und sehr zu empfehlen.«<sup>1097</sup> Außerdem berichtete er:

»In einer vornehmen Familie besteht eine vom verstorbenen Vater gesammelte Raritätenkammer, worunter altchristliche und mittelalterliche Skulpturen in Elfenbein von großem Interesse. Die Familie wollte sich jetzt auf nichts einlassen, auch hätte ich einen ziemlich großen Kasten bei meiner Art zu reisen nicht fortbringen können, indes habe ich in Erfahrung gebracht, daß man sich wohl für den Verkauf der Elfenbeine zusammen entschließen dürfte, wozu ich, wenn der Preis mäßig ist, raten würde.«<sup>1098</sup>

Da sich in Ravenna zu einem »sehr schlimmen Husten Fieber gesellte«, eilte Waagen nach Forlì zurück, wo ihm ein Arzt riet, seine »Reise nach Rom zu beschleunigen, da die mildere Luft« ihn dort »am sichersten heilen würde«.<sup>1099</sup> Obwohl nicht bei bester Gesundheit, war es Waagen in Rimini doch noch gelungen, »einige recht wertvolle bronzene Reliefs des Cinquecento, so wie eine Reihe von Medaillen (...) für diskrete Preise zu erwerben«, während er auf weiteren Stationen seiner Reise, in Fano und Perugia, keinen beziehungsweise nur geringen Erfolg hatte. Und »in Urbino, wo ich [Waagen] Manches zu finden hoffte, war mir leider ein Franzose zuvor gekommen, indem er sich dort 6 Monate aufgehalten und Waffen, Medaillen etc. in großer Auswahl von dort weggeschleppt hatte«.<sup>1100</sup>

#### »Verlängerung des Urlaubs«

Den großen Zeitaufwand seiner bisherigen Einkaufsreise erklärte Waagen am 14. Januar 1842 in einem Brief an Olfers:

»Obgleich ich mich in keiner Stadt länger aufgehalten als ich bedurfte um die Ankäufe zu machen, die Hauptsachen zu sehen, bin ich doch die langsame Art zu reisen mit den Wetterwind hinzugerechnet schon über 4 Monate unterwegs und Urlaub und Paß lauten nur auf 6. Manche Umstände haben die Reise verteuert. Nie habe ich jemanden gefunden, der Kosten von Besichtigungen getheilt, wegen der Trödler war der Lohnbedienstete nöthig, in den kleineren Städten habe ich in den Wirthshäusern mehr bezahlen müssen, weil jeder, der Ankäufe macht für sehr reich gilt. Im Interesse des Museums habe ich den Pajaro in Venedig bewirtet, in Padua frei gehalten, eben so Ioli (ein armer und darauf viel Gewicht legender Mann). So werde ich von den 1.200 Rt. wohl nichts erübrigen für längeren Aufenthalt. Dasselbe scheint mir indeß nicht bloß für mein Studium, sondern auch für die Erwerbungen des Museums wünschenswerth, indem ich die überall in den Orthen angeknüpften Verbindungen bei zweiten, wenn gleich kurzen Besuchen, sehr vortheilhaft zu Erwerbungen aller Art benutzen kann (...). Ich würde es Ihnen daher in jedem Betracht für mein Leben mit Dank wissen, wenn sie mir eine Verlängerung des Urlaubs unter denselben Bedingungen verschaffen möchten.

Schade, daß es hier so teuer ist, mit Extrapost zu reisen, sonst würde ich nicht allein viel an Zeit sparen, sondern auch im eigenen Wagen manche etwas größere Gegenstände, wie z. B. einen solchen Elfenbeinkasten leicht mitnehmen und über die verschiedenen Grenzen schaffen können, was in einem Schnellpostkoffer nicht möglich.«

Waagen machte dann folgenden Vorschlag: »Da binnen 6 Wochen mein Paß erneuert werden muß, glaube ich wäre es um neue Umstände der Art zu vermeiden am besten den Urlaub für neun Monate zu erwerben, da ja nichts verloren ist wenn ich auch früher zurückkomme. Die Reisegelder wären nur für die Zeit meiner Reise von mir von dem Kredit zu entnehmen. Sie [Olfers] werden indeß dieses Alles am besten einzurichten wissen!«<sup>1101</sup>

In seinem Antwortschreiben bestätigte Olfers, dass Waagen »manches Gute für die Museen erworben« habe und er deshalb »die Verlängerung des Urlaubs« als »sehr natürlich« ansehen würde, doch konnte er dem Wunsch nicht offiziell zustimmen.<sup>1102</sup> »Die Bewilligung wird auch keinen Anstand haben« schrieb er hingegen an Waagen, jedoch wollte er die »Rückkehr des Königs abwarten, indem doch die Gewährung der Reisegelder Hauptsache ist«. Am 5. Juli 1842 dankte der Galeriedirektor Olfers für die »vergünstigte Verlängerung« der Reise und bemerkte, dass er in Italien jeden Tag Vieles lerne, die Hitze aber »arg« sei.<sup>1103</sup> Wahrscheinlich hatte Waagen nie eine offizielle Zusage zur Verlängerung erhalten, was nach seiner Rückkehr zu Problemen führte (s. S. 253 ff.).

#### Die Zeichnungen aus dem Besitz von Vincenzo Pacetti

Auch in Rom galt Waagens Hauptaugenmerk den Werken der Malerei. Die Vielseitigkeit seiner Interessen dokumentiert sein Engagement für eine der bedeutendsten Erwerbungen für die Berliner Museen, die sich schon bald nach Ankunft in der Kunstmetropole anbahnte. Überraschenderweise bot sich die Möglichkeit eines Ankaufs der »Sammlung von trefflichen Zeichnungen« aus dem Besitz des 1820 verstorbenen Bildhauers Vincenzo Pacetti, ein »in vielen Jahren zusammengebrachter Schatz (...) etwa 10.000 Handzeichnungen und [sie] erstreckt sich über alle Schulen und Epochen Italiens von der Zeit des Giotto bis auf Batoni und Mengs.«<sup>1104</sup> Besonders reich war die Sammlung, den Worten Waagens zufolge, »an trefflichen Zeichnungen aus dem Zeitalter Raffaels. Von diesem selbst sind mindestens drei, von Michelangelo ebenso viele vorhanden. Ich [Waagen] würde diesen Ankauf für nicht minder glücklich und billig halten als die der mittelalterlichen Skulpturen in Venedig, dabei aber für unsere Sammlung ungleich wichtiger, da wir dann vollkommen mit Wien in den Handzeichnungen auf einer

1096 Ebd., fol. 129r.

1097 Ebd., fol. 128v.

1098 Ebd.

1099 Ebd., fol. 129r.

1100 Ebd., fol. 129r und v.

1101 Ebd., fol. 130v, 131r.

1102 Ebd., fol. 135v (4. Feb. 1842).

1103 GStA PK, Nr. 15, 657.42 (vermutlich vom 5. Juli 1842).

1104 GStA PK, Nr. 18, fol. 149r und v (1. Feb. 1842).

Stufe stehen würden. (...) Wenn durch den Ankauf der v. Nagler'schen Sammlung des Höchstseligen Königs Majestät auf das Glücklichsste für eine treffliche Sammlung deutscher Zeichnungen gesorgt hat, so liegt es jetzt in den Händen unseres für die Kunst begeisterten Herrschers, ein Ähnliches in einem großen Maßstabe für die italienische Schule zu tun.«<sup>1105</sup>

Hervorgegangen war die Sammlung, die im 18. Jahrhundert von Johann Joachim Winckelmann gepriesen wurde, aus dem Besitz des 1799 gestorbenen römischen Bildhauers und Restaurators Bartolomeo Cavaceppi, der sie testamentarisch der Accademia di San Luca vermacht hatte. Vermutlich war Waagen unbekannt, dass Pacetti sie als Nachlassverwalter Cavaceppis weit unter Wert für sich selbst erwerben konnte. Statt der ursprünglich geforderten 20.000 Scudi zahlte der Bildhauer und Kunstagent für die etwa 6.000 Blätter gerade einmal 825 Scudi. Streitigkeiten mit Giovanni Torlonia und Giuseppe Valadier, mit denen Pacetti die leiblichen Erben Cavaceppis und die Accademia di San Luca übervorteilte, führten schließlich zu einem Gerichtsprozess, bei dem die betrügerischen Machenschaften der drei Beteiligten publik wurden.<sup>1106</sup>

Eine Woche später kam Waagen abermals auf die Sammlung Pacetti zu sprechen und teilte Olfers mit, dass sie »mindestens 200 Kapitalzeichnungen der ersten Meister des 15., 16. u. 17ten Jahrh[undert]« enthielte.<sup>1107</sup> Der Galeriedirektor hatte mit seinem Anliegen Erfolg, denn Olfers konnte Waagen am 31. März 1842 mitteilen, dass »der Ankauf der Handzeichnungssammlung der Gebr. Pacetti von 10.000 Stück zu 8.000 Scudi genehmigt« sei: »Sie können denken, daß dies keine leichte Sache war, und daß dies auch künftig nur durch den inneren Gehalt der Sammlung sich rechtfertigen kann. Auf den ausführlichen Angaben in Ihrem Schreiben vom 8. Febr. habe ich mich entschließen können, die Sache als sehr wichtig und dringend vorzustellen. Die 200 Capitalzeichnungen der ersten Meister des 15ten – 17ten Jahrhunderts müssen hier den Ausschlag geben. Ich wünsche recht sehr, wie ich auch Hrn. Braun schrieb, daß so wenig als möglich von der Sache geredet werde.«<sup>1108</sup>

Diese Worte machen unmissverständlich deutlich, dass Olfers ebenso wie bei den Gemälden auch bei den Zeichnungen allein an Werken der ersten Meister interessiert war. Unterstützung für diese Erwerbung fand Waagen in Emil Braun, der dem Generaldirektor der Königlichen Museen folgendes zu den Zeichnungen mitgeteilt hatte:

»Mit der Pacettischen Sammlung haben Sie ein Geschäft gemacht, wie es sicher nicht zu machen sein wird. Alle Sachverständigen urtheilen wenigstens so. Es bleibt *ganz geheim*; der Verkäufer soll aufs Wort verpflichtet werden, 6 Monate lang nicht davon zu reden. Dies ist auch für die hiesigen Verhältnisse wichtig, wo mancher wegen der Entführung so zahlreicher und so unersetzbarer Kunstwerke sehr übel will (...).«<sup>1109</sup>

Im gleichen Tenor äußerte sich Waagen auch in einem Brief vom 3. April 1842: »Diese Sammlung ist meines Erachtens nicht allein der glücklichste Ankauf, der mir in Italien gelungen, sondern der billigste Erwerb von Kunstsachen, den der Staat je gemacht hat.«<sup>1110</sup> In einem Schreiben vom 5. Juli 1842 kam er erneut auf die Zeichnungen zu sprechen und bemerkte, »daß die ersten Künstler in Rom, Overbeck wie Minardi sie sehr hoch hielten und ihr Weggehen sehr beklagten.«<sup>1111</sup> Nachdem die von Waagen in Italien erworbenen Gemälde in Berlin eine unerwartet negative Resonanz hervorgerufen hatten (s. S. 227, 257 f.), befürchtete

er Ähnliches bei den Zeichnungen, denn in seinem Schreiben an Olfers vom 5. Juli 1842 heißt es:

»Bei der verschiedenen Art, Kunstsachen, besonders Handzeichnungen, zu beurteilen, ist es dem ohngeachtet möglich, daß die Sammlung in Berlin keinen Beifall findet, für welchen Fall es mich freut, einen Liebhaber gefunden zu haben, der bereit ist, die Sammlung für den Kaufpreis von 8.000 Scudi zu übernehmen. Wenn nicht diese große Verschiedenheit des Urteils wäre, würde ich den Transport durch Ausscheiden von 2.000 – 3.000 [Blättern] erleichtert haben.«

Ebenso kam Waagen auf deren nicht legale Ausfuhr zu sprechen:

»Ja es wäre gewiß die Erlaubnis zur Ausfuhr verweigert worden, da sie schon einst Besitz der Akademie v. St. Luca gewesen, wenn der [päpstliche] Togator sie aufgespürt hätte, so aber sagten Braun und ich, als er sehr eifrig darauf fragte, sie sei bereits außer Lande. Um dieses unbeachtet wirklich zu bewerkstelligen war nur der Weg zur See über Livorno möglich, auf welchem sie dann auch wirklich in 4 Kisten nach einem gestern von Dr. Braun erhaltenen Briefe den emsigen Nachforschungen des Togators entgangen sind.«<sup>1112</sup>

In Berlin führten diese Worte verständlicherweise zu Irritationen, denn in Rom waren die Zeichnungen zwischenzeitlich auch von einem Fachmann namens Meli gesichtet worden. Deutlich wird dies in der Reaktion von Olfers: »Nachdem Sie die Sammlung nochmals durchgesehen haben, begreife ich wirklich nicht, wie Sie darauf zurückkommen, daß sie in Berlin nicht gefallen könne, es müßte denn in der Voraussetzung sein, daß die art[istische]. Com[ission]. darüber ein Urteil abzugeben habe.«<sup>1113</sup>

Waagens Befürchtungen waren keineswegs grundlos, denn in Berlin fanden die Zeichnungen keine nennenswerte Resonanz. Dies lag wohl vor allem daran, dass die avisierten Blätter von Meistern der Hochrenaissance wider Erwarten so gut wie nicht in der Sammlung vorhanden waren. Inwieweit diese Tatsache damals durch andere hochkarätige Werke gleicher Provenienz, etwa ein Studienblatt von Pisanello (Abb. 258), kompensiert werden konnte, ist fraglich. Den Hauptbestandteil bildeten jedoch römische Barockzeichnungen, deren Qualität man damals noch nicht einzuschätzen vermochte.<sup>1114</sup> Aber auch ihre illegale Ausfuhr war wohl ein Grund dafür, diese Erwerbung nicht publik zu machen. In Anbetracht des Umfangs und der Bedeutung der Sammlung wäre ein Artikel im *Kunstblatt* durchaus angemessen ge-

1105 Ebd., fol. 149v, 150r.

1106 Putz 2019, S. 6f.; zur Provenienz der Sammlung s. auch Karl Cassirer, Die Handzeichnungssammlung Pacetti, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, 43, 1922, S. 63ff.

1107 Ebd., fol. 151r.

1108 Ebd., fol. 199r.

1109 Ebd., fol. 207v (31. März 1842). Hervorhebung im Original.

1110 Ebd., fol. 224r (3. April 1842).

1111 Ebd., fol. 276v (5. Juli 1842).

1112 Ebd. Zum »Kulturgeschutz in Rom« vgl. Baumeister/Glaser/Putz 2017, Bd. 1, S. CXLIIff.

1113 GStA PK, Nr. 18, fol. 283r und v (21. Juli 1842).

1114 Peter Dreyer, Kupferstichkabinett Berlin. Italienische Zeichnungen, Mailand 1979, S. 23, Nr. 3; zur Provenienz s. Putz 2019, S. 6f.



258 Pisanello, Zwei männliche Akte und der Hl. Petrus, um 1430/35, Metallstift und Feder, 27,1 × 18,9 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

wesen. Erst in einem 1922 erschienenen Artikel von Kurt Cassirer im *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* wurde dieser Ankauf in adäquater Weise gewürdigt.

#### Die Leda und der Sturz des Phaeton

Außer den Zeichnungen aus dem Besitz von Pacetti konnte Waagen über ein »höchst vorteilhaftes Geschäft mit dem Kunsthändler Maldura« berichten, das ihm »unter der Bedingung der Genehmigung und Bezahlung bis zum 8ten April« gelungen war. Neben Gemälden und antiken Skulpturen umfasste es zwei neuzeitliche Bildwerke. An erster Stelle nannte er ein angeblich von Guglielmo della Porta stammendes Relief, »Die Leda mit dem Schwan, [ein] höchst geistreiches in ein Rund componirtes Relief in carrarischem Marmor«. Waagen bemerkte weiterhin: »Figur 2/3 lebensgroß. Eine meisterliche Ausführung und als Ergänzung unserer Sculpturen des Cinquecento von diesem treffl. florentinischen Bildhauer sehr wichtig«. <sup>1115</sup> Es kostete 300 Scudi. Waagen fügte hinzu, dass der Besitzer dafür schon einen weitaus höheren Preis (»100 Luigi«) ausgeschlagen habe. <sup>1116</sup>

Das andere Werk wurde mit »Sansovino« in Zusammenhang gebracht: »Der Sturz des Phaeton, unten der Eridanus und seine drei klagenden Schwestern. Hochrelief in Marmor, die Fig. etwa ½ lebensgroß« (Abb. 259, Tieck 1846 Nr. 711). Es erinnerte Waagen »sehr an die bekannte Composition des Michelangelo«. <sup>1117</sup> Auch für dieses Relief, das Waagen als unvergleichlich bezeichnete, war ein Preis von 300 Scudi angesetzt. Mit diesen Skulpturen konnte seines Erachtens eine Lücke in der Sammlung geschlossen werden, denn »diese beiden Reliefe sind (...) sehr würdige Repraesentanten der uns izt noch fehlenden Richtung der geistreichen Auffassung der antiken Mythologie von den italienischen Bildhauern des Cinquecento«. <sup>1118</sup>

Waagen informierte Olfers, wie der Bildhauer Emil Wolff und der Archäologe Emil Braun diese Werke beurteilten: »Die Erwerbung dieser drei Sculpturwerke wird von Herren Wolff und Braun, welche mir im Herabdrücken der Preise von 100 Luigi für jedes den glücklichsten Beistand geleistet, ebenfalls warm empfohlen.« <sup>1119</sup> Bei den römischen Erwerbungen war Emil Braun, Sekretär am Archäologischen Institut, ein wichtiger Ratgeber und Vermittler, auf dessen Beurteilung auch der Generaldirektor großen Wert legte. In seinem Schreiben vom 8. Februar 1842 äußerte sich Waagen auch zu dessen Engagement bei den Verhandlungen mit Maldura: »Ew. Hochwohlgeboren halte ich für meine Pflicht, gehorsamst zu berichten, daß der Hr. Dr. Braun an dem Gelingen jenes Ankaufs durch seinen rastlosen Eifer durch die höchst glückliche Weise, wie er die Italiener zu behandeln weiß, einen sehr wesentlichen Antheil hat.« <sup>1120</sup> In den Augen von Emil Braun, der auch die Transporte von Waagens römischen Erwerbungen organisierte, war Maldura ein alter Mann, »der allerdings nicht viel versteht und Geld mehr als alles liebt«, doch »das Leda-Relief« und der »Claude« seien »jedes für sich ist die gezahlte Summe werth«. <sup>1121</sup>

Am 1. April 1842 schrieb Waagen erneut an Olfers und »für den Fall, daß jener Brief ganz verloren gegangen sein sollte«, führte er »die Gegenstände und Preise des Ankaufs« noch einmal auf. <sup>1122</sup> Er machte deutlich, wie akut die Angelegenheit war: »Mit großer Mühe ist es gelungen den Kunsthändler Maldura dahin zu bringen, eine schriftliche Erklärung zu geben, obige Gegenstände bis zum 8ten April zu unserer Disposition zu stellen, doch hat er diesen Entschluß, wie ich bereits Ew. Hochwohlgeboren in meinem letzten Schreiben bemerkt habe, schon oft bereut und wird froh sein seiner Verpflichtung ledig zu werden.« <sup>1123</sup> Waagen wäre sogar durchaus bereit gewesen, den Ankauf auf eigene Rechnung zu tätigen, denn weiterhin heißt es:

»Wenn ich nicht ernstlich besorgen müßte durch zu häufige Übertretung meiner Instruktion den Unwillen von Sr. Majestät auf mich zu ziehen, würde ich daher den Kauf auf meine Hand abschließen.« <sup>1124</sup>

<sup>1115</sup> GStA PK, Nr. 18, fol. 151v, 152r (8. Feb. 1842).

<sup>1116</sup> Ebd., fol. 152r.

<sup>1117</sup> Ebd.

<sup>1118</sup> Ebd.

<sup>1119</sup> Ebd.

<sup>1120</sup> Ebd., fol. 154r.

<sup>1121</sup> Ebd., fol. 228r (9. April 1842, Abschrift).

<sup>1122</sup> Ebd., fol. 222r (1. April 1842).

<sup>1123</sup> Ebd.

<sup>1124</sup> Ebd.



259 Simone Mosca gen. Moschino, Der Sturz des Phaeton, um 1560, Marmor, 125 x 96 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

Aus einem Brief von Olfers vom 31. März 1842 geht hervor, dass die »Ankäufe mit Vorbehalt bei Maldura« kurz zuvor vom König genehmigt wurden.<sup>1125</sup> Waagen konnte dem Generaldirektor schließlich mitteilen, dass die »Genehmigung des Ankaufs (...) noch den letzten Tag der anberaumten Frist angelangt« war, und fügte hinzu: »Da der Handel in so vortheilhafter Weise nur en bloc abzuschließen war, mußte man entweder das ganze Geschäft aufgeben, oder Alles nehmen, um so mehr, als der Maldura, der sehr geldgierig ist, schon 100 Scudi Reuegeld zu zahlen sich erboten, wenn wir den Kontrakt aufgeben wollten.«<sup>1126</sup> Mit dem Ankauf des Phaeton-Reliefs erfüllte sich ein Wunsch, der schon viele Jahre zuvor ins Auge gefasst worden war, denn bereits 1826 pries Emil Wolff dieses Werk als sehr erwerbenswert für die Königlichen Sammlungen (s. S. 118).

Für Waagen war das Relief der *Sturz des Phaeton* das »namhafteste Werk« unter den »Beispielen für die Art und Weise der Auffassung von Gegenständen der griechischen Mythologie, welche in Folge der so lebhaften Begeisterung für die antike Welt in Toscana verschiedentlich von Bildhauern und Malern behandelt wurden. (...), ein Hautrelief in weißem Marmor von Jacopo Tatti. Auch hier erkennt man in dem mehr malerischen als plastischen Styl der Auffassung den Einfluß des Michelangelo (...). Der unglückliche Sonnenlenker stürzt köpflings herab. Unten Eridanus, dessen Fluthen ihn aufnehmen sollen, eine edle Gestalt in der bekannten Form antiker Flußgötter und die drei das Schicksal ihres Bruders beklagenden Heliaden.«<sup>1127</sup>

Waagen erkannte den hohen künstlerischen Rang dieses Werks und dessen Abhängigkeit von Michelangelo, der das Sujet 1533 in mehreren Zeichnungen für seinen jungen Freund Tommaso dei Cavalieri dargestellt hatte. Bode/Tschudi rückten von einer Zuschreibung an Jacopo Sansovino ab und sahen in dem Relief ein Werk aus der Schule von dessen Lehrer Andrea Sansovino, doch konnte Fritz Goldschmidt das Relief schließlich als ein Werk von Francesco di Simone Mosca, gen. Moschino, identifizieren, der in Orvieto, Rom, Florenz und Pisa tätig war.<sup>1128</sup> Heutzutage gilt es als ein Hauptwerk dieses bedeutenden Bildhauers der Hochrenaissance, von dem Vasari berichtet, dass er »mit dem Meißel in der Hand geboren schien und einen so herrlichen Geist besaß, daß er fast alles, was er wollte, mit Anmut auszuführen wußte.«<sup>1129</sup>

Das von Waagen sehr gelobte, weder erhaltene noch bildlich überlieferte Relief der *Leda* hat in Berlin leider so gut wie keine Spuren hinterlassen. Im *Verzeichniss* und in den Inventaren fand es keine Aufnahme. Erwähnt wurde es lediglich 1846 im Artikel von Waagen, der es als ein »sehr geistreiches Hochrelief« bezeichnete.<sup>1130</sup> Jegliche Vorstellungen über dieses Werk sind daher hypothetisch. Nicht nur die Äußerungen von Waagen, sondern auch der Preis, der dem des Phaeton-Reliefs entsprach, lassen darauf schließen, dass es sich um ein außergewöhnliches Werk handelte. Die Form als Tondo macht es unwahrscheinlich, dass es Michelangelos im 16. Jahrhundert berühmte als Liegefigur gezeigte Darstellung dieses Themas oder Leonardos nur in Kopien überlieferte gemalte Standfigur zitierte. Vermutlich entstand es in Anlehnung an ein antikes Werk, das im 16. Jahrhundert in Rom sehr geschätzt wurde und auch Künstlern als Studienobjekt diente, bevor es zu Anfang des 17. Jahrhunderts nach Spanien gelangte und sich heute in der Casa de Pilatos in Sevilla befindet (Abb. 260).<sup>1131</sup> Eine solche Darstellung der Leda und des mit ausgebreiteten Flügeln gezeigten Schwans wäre auch in Form eines Tondo gut vorstellbar.<sup>1132</sup>



260 Römisch, 2. Jh. n. Chr., Leda mit dem Schwan, Marmor, 53×47,5 cm. Sevilla, Casa de Pilatos

Sollte es sich bei dem Berliner Relief tatsächlich um ein Werk von Guglielmo della Porta gehandelt haben, von dem allerdings keine solche Darstellung dokumentarisch überliefert ist, muss es sehr eindrucksvoll gewesen sein. Mit welcher Einfühlsamkeit dieser Bildhauer weibliche Schönheit darstellen konnte, veranschaulicht dessen Allegorie der *Justitia* am Grabmal des Farnese-Papstes Paul III. in St. Peter, die schon bald nach ihrer Entstehung als so verführerisch galt, dass man den nackten Oberkörper mit einem Gewand aus Metall verhüllte, der noch

1125 Ebd., fol. 198 (31. März 1842).

1126 Ebd., fol. 226r.

1127 Waagen 1846, S. 253.

1128 Bode/Tschudi 1888, S. 68, Nr. 227; Fritz Goldschmidt, Über zwei Bildwerke der Florentiner Spätrenaissance, in: Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen, 34, 1913, Nr. 5, S. 91ff.; Schottmüller 1933, S. 165, Nr. 282.

1129 Vasari 1567 (1846), S. 280.

1130 Waagen 1846, S. 253.

1131 Phillis Pray P. Bober/Ruth Rubinstein, Renaissance artists & antique sculpture: a handbook of sources, London 1986, S. 53, Nr. 3; Markus Trunk, Die Casa de Pilatos in Sevilla. Studien zu Sammlung, Aufstellung und Rezeption antiker Skulptur im Spanien des 16. Jahrhunderts, Mainz 2002, S. 90f., 254ff.

1132 Diese Komposition diente auch noch im 19. Jahrhundert als Vorbild für eine Kopie aus Wachs, die der englische Bildhauer Richard Cockle Lucas 1850 herstellte. In Zusammenhang mit der 1909 erworbenen Büste der *Flora* gelangte ein solches Wachsrelief in die Skulpturensammlung, allerdings lediglich als Studienobjekt, denn es wurde nicht inventarisiert (Bloch 1990, S. 163ff., Nr. 81); es wurde inzwischen an die Alte Nationalgalerie abgegeben.

heutzutage einer vollständigen Betrachtung im Wege steht.<sup>1133</sup> Aufgrund der »freien und energischen Darstellung« wurde das Leda-Relief von der übrigen Sammlung separiert (s. S. 265 f.).

#### Weitere römische Erwerbungen und Angebote

Bei dem Antiquar Maldura konnte Waagen noch etliche weitere Objekte unterschiedlicher Art erstehen, die sich heutzutage allerdings nicht mehr in den Sammlungen der Staatlichen Museen nachweisen lassen. An Olfers schrieb Waagen:

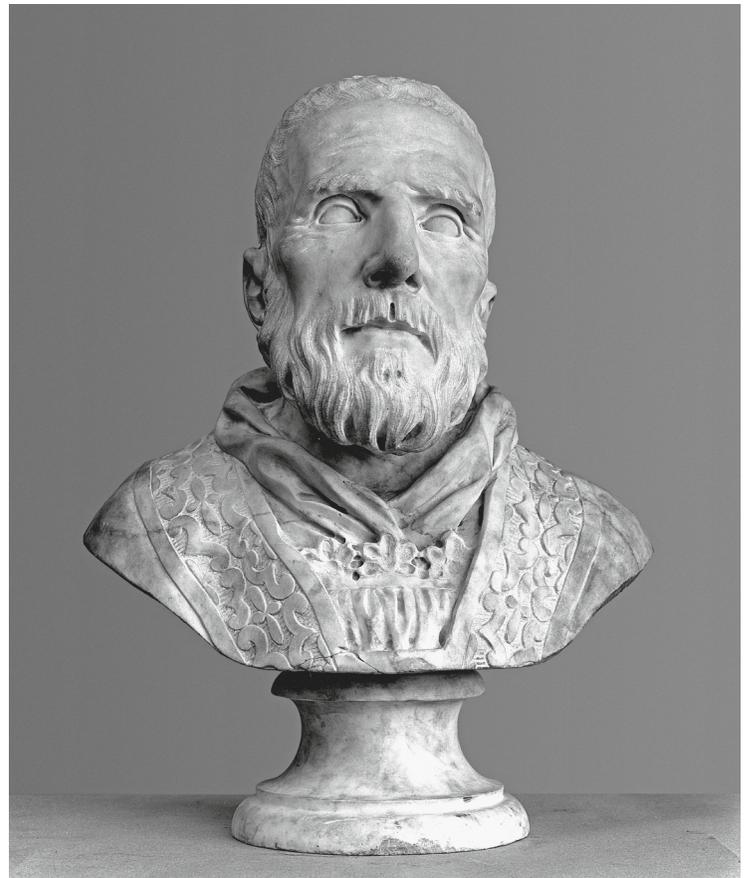
»Folgende Gegenstände habe ich bei den kleineren Summen, die sie in Anspruch nehmen, sogleich gekauft und bezahlt: (...)  
Ein ziemlich großes (hoch etwa 1 1/2 Fuß, breit 1 Fuß) Relief in Holz. Der S. Hieronymus. Treffliche Arbeit des Cinquecento. 10 Scudi  
Acht Reliefs ähnlicher Art meist aus der Mythe des Apollo, nur etwas kleiner, früher wahrscheinlich Schmuck einer Truhe, jetzt einzeln in golden Rahmen. Geistreich erfunden sind meisterlich und breidt geschnitzt, ganz vom Geiste des römischen Cinquecento des Giulio Romano und Polidoro da Caravaggio. Zusammen 60 Scudi  
Holzstatuette einer weiblichen Heiligen. Sehr lebendig und fein 4 Scudi (...)  
Die heilige Familie, Relief in Bronze, Cinquecento 4 Scudi  
Ein reich verziertes Gefäß in Bronze aus dem 16ten Jahrh. 13 Scudi 50 Baj. /12 1/2 Scudi.«<sup>1134</sup>

Aufgeführt werden in einer Liste der in Rom getätigten Erwerbungen gleicher Provenienz auch folgende Objekte:

»Die Kreuzigung Christi, Relief in Bronze 1 Scudi 50 Baj.  
Ein verziertes Glöckchen 2 Scudi  
Antike Lampe in Bronze 4 Scudi  
Bronzenes Wärmegefäß 13 Scudi 50 Baj.  
Bronzenes Wassergefäß 13 Scudi 50 Baj.«<sup>1135</sup>

Außer diesen »Bagatellkäufen« erwarb Waagen bei Maldura einen lebensgroßen Kopf in Terracotta, »dessen etruskischer Ursprung durch Fundort und Charakter keinem Zweifel unterliegt, dessen Stil aber besonders schön ist«, während er bei einem Trödler »ein kleines bronzenes Relief von guter Arbeit, nach dem Prometheus des Michelangelo« erwerben konnte.<sup>1136</sup>

Zu »den römischen Erwerbungen« gehörte auch »die ganz sichere und sehr geistreich ausgeführte Marmorbüste des G. Filippo Neri von Bernini«, die Waagen von Emil Braun für 25 Scudi gekauft hatte: »Sie scheint mir ein interessanter Abschluß unserer mittelalterlichen Skulpturen« (Abb. 261, Tieck 1846 Nr. 630).<sup>1137</sup> Aus der Ferne äußerte sich Olfers dazu positiv, denn er ließ Waagen wissen, dass »die Marmorbüste des Filippo Neri von Bernini (...) für den genannten Preis sehr brauchbar« sei und bemerkte im Hinblick auf den Künstler, dass er »selbst die Kardinals-Büste im Palazzo Barberini und einzelne Sachen am Grabmale Urbans VIII für die Gypse abformen lassen« würde.<sup>1138</sup> In seinem Artikel im *Kunstblatt* betonte Waagen: »die große Lebendigkeit ist an dieser sehr fleißig ausgeführten Büste um so mehr zu bewundern, als sie nur nach früheren Abbildungen des Heiligen gemacht sein kann,



261 Domenico Guidi, Bildnis des hl. Filippo Neri, Marmor, Höhe 55 cm (mit Sockel). Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme vor 1913

da Bernini noch ein Kind war, als jener starb.«<sup>1139</sup> Die Zuschreibung an Bernini war nicht von Dauer, bereits seit längerer Zeit gilt die in der Skulpturensammlung erhaltene Büste als Arbeit des Algardi-Schülers Domenico Guidi.<sup>1140</sup>

In einem Brief vom 24. Januar 1842 hatte Waagen erwähnt, dass er von einem zum Verkauf stehenden Altar aus glasiertem Ton erfahren habe: »Monsignor Magni. Ein großer Altar in glasierter und bemalter Erde von Luca della Robbia, Mariae von 6 Heiligen umgeben und viel Nebenwerk ist von diesem in Florenz erworben, doch nur die Zeichnung hier vorhanden. Die Forderung von 100.000 francs ist aber übertrieben, da außer allem Verhältniß mit allen anderen Erwerbungen verwandter Art, daß wohl kaum hierfür irgend etwas zu hoffen ist. Jedenfalls werde ich das Werk in Florenz ansehen.«<sup>1141</sup> Ob Waagen sich

1133 Poeschke 1992, S. 223ff., Taf. 245.

1134 GStA PK, Nr. 18, fol. 152r und v (8. Febr. 1842), 281, 352.

1135 Ebd., fol. 352.

1136 Ebd., fol. 245v, fol. 281, fol. 352.

1137 Ebd., fol. 277v.

1138 Ebd., fol. 284v (20. Juni 1842).

1139 Waagen 1846, S. 254.

1140 Schottmüller 1933, S. 226, Nr. 344.

1141 GStA PK, Nr. 18, fol. 147v; aufgeführt in der »Übersicht der während des Aufenthalts des Dir. Dr. Waagen zu Rom käuflichen, theilweise auch erkaufte Alterthümer und Kunst-sachen« (ebda., fol. 352).

den Altar in Florenz angeschaut hatte, ist unbekannt. Der geforderte Preis bestätigt jedenfalls, dass für angebliche Werke von Luca della Robbia schon damals stattliche Preise verlangt wurden, denn auch die von Mussini angebotenen Werke der Della Robbia bewegten sich auf einem entsprechenden Preisniveau (s. S. 164 f.). Wahrscheinlich war Waagen durch seine günstigen Erwerbungen in Venedig und Modena andere Preise gewohnt, sodass ihm der für den Altar verlangte Preis als zu hoch erschien.

Waagen informierte Olfers auch über ein anderes plastisches Werk im römischen Kunsthandel, das er aus eigener Anschauung kannte: »Von Sculpturen kann ich noch einen Atlas der den Globus trägt, eine treffliche Bronze des Sansovino von etwa 5 Palmen Höhe als ein echtes und schönes Werk desselben dringend empfehlen. Es ist bei Baseggio und der feste Preis von 100 Luigi ist keineswegs übertrieben.«<sup>1142</sup> Dieser Erwerbungswunsch fand in Berlin keine Resonanz. Eine fast lebensgroße Bronze dieses Themas muss jedoch imposant gewesen sein.<sup>1143</sup>

#### Interesse an Steinen und an einem Kunstschränk

Nachdem Olfers die Briefe von Waagen vom 6. bzw. 14. Januar 1842 aus Rom erhalten hatte, antwortete er am 4. Februar 1842 und kam auch auf ein Anliegen zu sprechen, denn er wünschte von Waagen eine Auskunft: »Zu welchem Preise sind dort [in Rom] die Sammlungen der von den alten benutzten Steinarbeiten zu haben? Eine solche fehlt uns; doch möchte ich nicht gern die gewöhnlichen Stückchen; an zwei Seiten muß wenigstens frischer Bruch zu sehen sein, während eine oder zwei auch angeschliffen sind, was wir aber auch hier besorgen können.«<sup>1144</sup>

Waagens Antwort ist unbekannt, die Anfrage dokumentiert ein sehr persönliches Interesse des Generaldirektors. Aufgrund seiner Vorliebe für kostbare Steine, die ihn mit dem »lithophilen« preußischen König verband, war Olfers der richtige Adressat für ein Schreiben von Mussini vom 26. Februar 1842, in dem ihm der Florentiner Professor einen Kunstschränk aus Pietra dura offerierte.<sup>1145</sup> Möbel dieser Art, aus kostbaren Steinen bestehend, die in der Regel mit vergoldeten Bronzen geschmückt waren, gehörten zu den Spezialitäten der Florentiner Kunstproduktion. Ein solches Werk fehlte noch in der preußischen Metropole. Dem Schreiben Mussinis war eine nicht erhaltene Zeichnung beigefügt, auf die sich Olfers in seinem Brief an Carl Christian Müller, den Chef des Geheimen Zivilkabinetts, bezog. Olfers vertrat die Meinung, dass der Schränk »von einem späteren Mediceer (nicht der früheren Kunstverständigen)« stamme und erst im 17. Jahrhundert entstanden sei. Seiner Meinung nach war »die Verzierung des Sockels wohl auch aus einer späteren Zeit«. Weiterhin heißt es: »Angenommen, daß die Zeichnung getreu sei, so ist schon hierdurch die Arbeit keine Schöne zu nennen, weder in den Bronzen noch in der Zusammensetzung der Steine; die Säulen von Lapislazuli sind auch wahrscheinlich aus Stücken zusammengesetzt.«<sup>1146</sup>

Den Preis von 3.000 Francesconi (4.500 Taler) bezeichnete Olfers daher als »sehr hoch«. Seine Ausführungen zeigen, dass ihm diese Materie keineswegs fremd war. Grundsätzlich bestand offenbar Interesse an einem Werk dieser Art, denn es heißt dort: »Ähnliche und bessere Arbeiten, wenn auch nicht von dem Umfange, welches kaum als Vorzug anzusehen ist, werden sich, wenn Seine Königliche Majestät dergleichen

zu besitzen wünschen, für bessere Preise gelegentlich anschaffen lassen.«<sup>1147</sup> Da sich Waagen zu diesem Zeitpunkt in Italien aufhielt, sollte der Galeriedirektor »auf seiner bevorstehenden Rückreise, auf welcher er Florenz ohnehin berührt, den Schränk in Augenschein nehmen.«<sup>1148</sup> Das ist sehr wahrscheinlich geschehen, denn der Kunstschränk stammte wohl aus dem Besitz des Marchese Orlandini, bei dem Waagen etliche Skulpturen erwarb. Im Florenz-Führer von Federigo Fantozzi von 1842 ist ein solcher »stipo« mit Säulen aus Lapislazuli im Palast von Orlandini aufgeführt: »Uno stipo di gran valore ornate di pietre e di colonne e di lapislazuli con capitelli e basi di bronzo dorato.«<sup>1149</sup> Weitere Angaben dazu sind nicht bekannt.

#### Kommunikationsprobleme und unerfreuliche Nachrichten aus Berlin

Waagens Reise nach Italien galt nicht allein der Erwerbung von Kunstwerken, sondern sie sollte dem Galeriedirektor auch »fruchtbringende Studien« für die Kunstgeschichte ermöglichen. Nachdem inzwischen fast ein halbes Jahr der Reise vergangen war, brachte Waagen dieses Thema in einem Schreiben an Olfers vom 8. Februar 1842 zur Sprache: »Bisher habe ich hier fast lediglich für das K[önigliche]. Museum wirken können, mein Studium oder gar ein etwas behaglicher Genuß von Rom ist nicht zur Sprache gekommen. Ich rechne auf die betonte Güte von Ew. Hochwohlgeboren mir wenigstens das erste nach meiner Rückkunft von Neapel gegen Ostern zu verschaffen.«<sup>1150</sup>

Waagen, der mehrere Ankäufe zum Abschluss bringen wollte, wartete sehnlichst auf deren Genehmigung aus Berlin. In einem Brief vom 12. März 1842 aus Neapel, wo er »meist die Nachmittage benutzte, um den Wust des Verkäuflichen zu durchmustern«, berichtete er, dass er »ein schönes Bronzerelief mit zwei Centauren, Cinquecento für fünf Scudi« erworben habe, dessen Verbleib unbekannt ist.<sup>1151</sup> Von Pajaro erhielt er die Information, dass »im Laufe dieses Monats auch der Seetransport direkt nach Hamburg abgehen sollte«. Ebenso hatte er von dem venezianischen Kunsthändler erfahren, dass dieser in der Zwischenzeit »wieder manches« erworben und auch Objekte in Augenschein genommen hatte, »darunter Altchristliches und Mittelalterliches von Wert«. Am Ende seines Briefes brachte Waagen einen Wunsch zur Sprache, der ihm wohl sehr auf dem Herzen lag: »Unendlich sollte es

1142 Ebd., fol. 245v, fol. 352 (als »sehr empfohlen«).

1143 Von Jacopo Sansovino ist ein solches Werk nicht bekannt.

1144 GStA PK, Nr. 18, fol. 132r, 135v (Entwurf).

1145 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 19705, ohne Foliierung (26. Feb. 1842, Mussini an den König); zu den Steinen: Betthausen 2001, S. 89; Rolf Thomas Senn, In Arkadien. Friedrich Wilhelm IV.; eine biographische Landvermessung, Berlin 2013, S. 270.

1146 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 19705, ohne Foliierung (3. April 1842, Olfers an Müller).

1147 Ebd.

1148 Ebd.; am 17. April 1842 wurde Mussini von Müller mitgeteilt, dass der Schränk für einen Ankauf nicht in Frage kam (ebd.); Olfers wurde am selben Tag darüber unterrichtet (GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I, Nr. 77, Bd. 2, fol. 291).

1149 Fantozzi 1842, S. 488.

1150 GStA PK, Nr. 18, fol. 154v.

1151 Ebd., fol. 196r und v.

mich freuen, wenn Ew. Hochwohlgeboren es veranlassen könnten, daß sämtliche erworbenen Kunstwerke nicht gesehen werden, als bis sie sich im zur Aufstellung völlig geeigneten Zustande befinden.«<sup>1152</sup>

Am 31. März 1842 bestätigte Olfers die Ankunft von Waagens Briefen vom 24. Januar, 1., 8. und 11. Februar und auch das Schreiben vom 12. März. Gleich zu Anfang nahm er zum Wunsch von Waagen Stellung, denn im selben Monat waren die in Oberitalien erworbenen »Sachen, welche zu Lande von Venedig hergeschafft werden sollten«, in Berlin eingetroffen, sodass sich der Generaldirektor einen Eindruck verschaffen konnte:

»Übrigens können Sie [Waagen] gewiß sein, daß ich alles was ankommt, nach der ersten Untersuchung zurückstellen lasse, und soviel es irgend angeht, nur denen die Ansicht gestatte, welchen sie bisher nach Statut und Herkommen zustand, indem mir andere Verfahren, was ich freilich dem Interesse der Sammlungen für weit zuträglicher halten würde, nur größeres Geschwätz veranlassen würde. Ich zweifle gar nicht, daß bei Ihrer Rückkehr, wenn alles gehörig zusammengestellt, und dasjenige, was für uns weniger Bedeutung hat, oder was auch bei genauerer Untersuchung sich nicht als brauchbar erweisen mag, zur Seite gebracht ist, sich das Ergebnis Ihrer Reise im Ganzen immer als ein sehr günstiges herausstellen wird (...). Nur bitte ich jetzt, da der größere Theil der bestimmten Summe verausgabt ist, und daraus sich nicht erwarten lässt, daß der König sie vermehren werde, bei allen Ankäufen besonders vorsichtig zu sein, und ausschließlich nur solche Gemälde zu kaufen, welche eine bedeutende Lücke unserer Sammlung zu füllen im Stande, und als bereits namhafte Meister anerkannt sind (...). Ebenso ist es für unsere Galerie von großer Wichtigkeit, daß die jetzt noch zu erwerbenden Bilder, welche nicht von Meistern ersten Ranges sind, keinen zu großen Raum einnehmen, da man ihr ohnehin den Vorwurf macht, daß das Bedeutende zu wenig sich darin zeige.«<sup>1153</sup>

Dem Brief angefügt waren »Bemerkungen über die bisher eingegangenen Kunstwerke«, die vor allem Gemälde und Zeichnungen betrafen. Waagen hatte wohl schon eine Vorahnung, denn bereits in Venedig befürchtete er, »wo auch es zuleicht geschehen könnte, daß die Herren der Kommission, deren einige mir noch überdem nicht besonders wohl wollen, kein einziges der von mir erkaufen Bilder des Museums würdig erklären könnten, und ein Gleiches auch für die Skulpturen eintreten könnte.«<sup>1154</sup> Tilmann von Stockhausen resümierte in seinem Buch *Die Gemäldegalerie. Geschichte ihrer Erwerbungs politik*: »Das Urteil zu den Ankäufen Waagens fiel insgesamt vernichtend aus.« Waagens Kompetenz war massiv in Frage gestellt worden.<sup>1155</sup> Die Namen der Kritiker wurden zwar nicht genannt; es handelte es sich um Mitglieder der Artistischen Kommission, einschließlich des Restaurators der Gemäldegalerie Johann Jacob Schlesinger, der vielleicht auch gern für längere Zeit nach Italien gereist wäre. Aufgrund ihrer Funktion konnte ihnen der Blick auf die angekommenen Kunstwerke zwar nicht verwehrt werden, doch handelte es sich um private Erwerbungen des Königs, die erst von ihm in Augenschein genommen werden mussten. Zu den Objekten aus Holz hatte sich Olfers kritisch geäußert (s. S. 205 f.).

Am 6. Mai 1842 reagierte Waagen auf den Brief von Olfers vom 31. März 1842. Wie sehr ihn die »Bemerkungen« getroffen hatten, zeigt sich in seinem unterwürfigen Ton gegenüber dem Generaldirektor: »Es soll mein ernstes Bestreben sein, die Befehle, welche mir Ew. Hoch-

wohlgeboren über die ferneren Erwerbungen von Bildern ertheilen, auf das Strengste zu befolgen.«<sup>1156</sup>

Offenbar hatten Waagen die negativen Reaktionen auf seine Gemälde-Ankäufe noch lange Zeit beunruhigt, denn in einem Brief, wohl auch vom 5. Juli, appellierte er an Olfers, dass er rechne, »daß bei dem ›Kreuzige«, welches meine Freunde in Berlin über mich ausrufen, Sie mich nicht ganz im Stich lassen.«<sup>1157</sup> Olfers machte daraufhin unmissverständlich deutlich, wie er Waagens Mission zu diesem Zeitpunkt einschätzte:

»Ich glaube in meinem letzten Schreiben genug gesagt zu haben, daß Sie die Lage der Sachen vollkommen erkennen; in Beziehung auf die Unveränderlichkeit meiner Gesinnung, bedarf es der Versicherung nicht. Beenden Sie mit aller Seelenruhe Ihre Reise [!], lassen Sie sich alle Gelegenheiten zu guten Erwerbungen erfahren, was ich deren nutzen kann, werde ich gewiß festhalten, und was wir auf gute Art nicht erlangen, wollen wir zu dem Vielen schreiben, was der Mensch in seinem Bereiche liegen lassen muß, weil er es gerade nicht haben kann. Daß ich ohne Not nichts aufgabe, wissen Sie ja.«<sup>1158</sup>

In seinem früheren Schreiben vom 20. Juni 1842 hatte Olfers Waagen aber auch wissen lassen, dass er auf die zuletzt getätigten Ankäufe, unter anderem ein »orientalisches Bronzegefäß, das Holzrelief, den verzierten Kasten und die Terra cotta aus Siena« schon »sehr neugierig« sei und er fügte hinzu, dass sie nach der Beschreibung »das Geld genau werth« seien und »sich alle diese Sachen erst im neuen Museum (...) recht geltend machen werden.«<sup>1159</sup>

#### Auf dem Weg nach Florenz

Aus Rom wurde Olfers am 10. Mai 1842 informiert, dass Waagen beabsichtigte, seinen »Rückweg über Orvieto, Siena, und Florenz« anzutreten. Da er Florenz auf seiner »ersten Reise nur 5 Tage gesehen« hatte, war für »das Studium der [ihm] noch ganz fremden Miniaturen und der Zeichnungen« noch mindestens ein Monat vorgesehen.<sup>1160</sup> Olfers bestätigte dem wohl inzwischen in Florenz weilenden Waagen am 20. Juni 1842, dass »der Christus von Malavasi«, der zu dem in Modena erworbenen Begarelli-Ensemble gehörte, in Berlin eingetroffen, aber noch nicht ausgepackt sei. »Über die Sachen in Rom und zum Teil auch in Neapel«, die Waagen offeriert hatte, konnte Olfers aber noch »nichts

1152 Ebd., fol. 197v.

1153 Ebd., fol. 198r, Entwurf.

1154 Ebd., fol. 51r (1. Nov. 1841).

1155 »Waagen sollte bis zum Abschluß seiner Reise durch diese Diagnose aus der Ferne tief verunsichert bleiben und fügte sich nunmehr vollkommen in die Befehlsgewalt von Olfers. In der Kritik an den Waagenschen Einkäufen in Italien stellte Olfers seine eigene Ansicht zurück und zeigte Wohlwollen für die von Waagen angekauften Bilder, während er gleichzeitig die vernichtenden Urteile der namenlos bleibenden Kritiker auflietete« (Stockhausen 2000, S. 22).

1156 GStA PK, Nr. 18, fol. 245r.

1157 Ebd., fol. 286r und v (wohl vom 5. Juli 1842).

1158 Ebd., fol. 283r (21. Juli 1842, Abschrift).

1159 Ebd., fol. 284v.

1160 Ebd., fol. 250v.



262 Florenz, um 1500, Maria mit dem Kinde, gebrannter Ton, Durchmesser 37 cm, 52 cm (mit Rahmen). Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

bestimmtes« sagen. Er teilte Waagen auch mit, dass »der König unter keiner Bedingung der einmal bestimmten Summe etwas zulegt«, und Waagen bei seiner Rückkehr »bald einsehen [werde], daß er [der König] es jetzt nicht kann.«<sup>1161</sup>

In Florenz sollte Waagen einige Bekannte grüßen: »Graf Schaffgotsch, Reumont und den Cav. Mussini«, wobei Olfers zu Mussini bemerkte: »Letzterer wird durch seine vielen Schreiben u. Wünsche zuweilen etwas unbequem, weshalb ich selten antworte (Sie entschuldigen dies wohl gelegentlich), doch kann er Ihnen gewiß manches angeben.«<sup>1162</sup> Er informierte Waagen auch, dass der König am 23. Juni 1842 nach St. Petersburg zur Silbernen Hochzeit reisen wolle und wohl nicht vor Ende Juli wieder in Berlin zurück sein würde. Der Archäologe Dr. Emil Braun erhielt die Anweisung, dass alle Kunstgegenstände aus Rom, für die nicht der Seeweg vorgesehen ist, »auf ein und demselben Frachtwagen« bis nach Berlin transportiert werden sollten. Die Ladung sollte als Eigentum des Königs ausgegeben werden, auch musste »die Kaiserl. Österreichische Gesandtschaft (...) informiert werden, ebenso der Gouverneur der Lombardei, da für die Ankäufe des Königs freie Ausfuhr zugesagt worden ist.«<sup>1163</sup>

Am 5. Juli 1842 meldete sich Waagen aus Florenz. Er lieferte »Rechenschaft von kleineren Ankäufen«, die er in Rom, Orvieto und Siena getätigt hatte. In Siena konnte er ein kleines in der Skulpturensammlung erhaltenes Relief aus gebranntem Ton, Maria und das Kind darstellend, erwerben, das als Werk des Jacopo della Quercia angesehen wurde. Waagen hatte den Eindruck, dass das »stark erhobene Relief, welches in der Gefühlsweise, wie der styl- und naturgemäßen Ausbildung mit den Werken des Jacopo della Quercia« übereinstimmt, »mit [dem] alten Rahmen (...) eine kleine aber hübsche Probe altsienesischer Skulptur« sei. Durch »die alte Bemalung«, die »sehr gut hergestellt ist«,

mache es »einen sehr anmuthigen und befriedigenden Eindruck« (Abb. 262, Tieck 1846 Nr. 665).<sup>1164</sup> Bode/Tschudi und Schottmüller bezeichneten das lebendig modellierte Relief als eine um 1500 entstandene Arbeit eines Florentiner Meisters.<sup>1165</sup> Es diente als Vorbild für ein großformatiges Relief aus Holz im Detroit Institute of Arts.<sup>1166</sup>

Waagen machte erneut deutlich, wo er sich im Museum die Präsentation der Neuerwerbungen vorstellte, und zwar in dem bislang für die etruskischen Kunstwerke vorgesehenen Saal, dem östlich gelegenen *Neben-Saal*:

»Da unsere mittelalterlichen Skulpturen schwerlich in dem einen Raum Platz finden dürften, möchte ich mir erlauben ganz gehorsamst vorzuschlagen, die hetrurischen Denkmäler in dem für die Bibliothek bestimmten Saal zu etablieren, den korrespondierenden Raum der Majoliken auch für die Skulpturen des Mittelalters zu nehmen, und für die Bibliothek wo möglich in dem neuen Gebäude zu sorgen.«<sup>1167</sup>

#### Die *Venus* aus der Sammlung Orlandini

Unerwarteterweise sollte sich Waagens Aufenthalt in Florenz für die Abteilung der plastischen Werke als sehr effizient erweisen, denn in einem wohl am 13. August 1842 verfassten Brief konnte er dem Generaldirektor über seine »hiesige Thätigkeit für das Museum (...) nur erfreuliches [berichten] und eine sehr wichtige Mitteilung machen.«<sup>1168</sup>

Von einem Schweizer Kupferstecher namens Amilcare Daverio, der sich Waagen »treulich« angenommen hatte, war er »in das Haus des Marchese Orlandini« geführt worden, »um dort den Torso einer Venus anzusehen, wovon ein Gypsabguß, den ich [Waagen] zufällig zu sehen bekam, mich mit der größten Bewunderung erfüllt hatte. Er ist in parischem Marmor, hat fast ganz die Stellung der mediceischen Venus, ist aber, wie mich verschiedene Vergleiche überzeugten, in manchen Theilen feiner nach der Natur durchgebildet und auch besser erhalten (...). Brust und Schultern und der linke Schenkel bis zum Knie sind erhalten, nur daß an letzterem hinten ein Stück eingesetzt ist, der größte Theil des rechten Schenkels ist restauriert« (Abb. 263, 264).<sup>1169</sup>

Diese Fehlstellen waren aber kein Hindernis, »da es uns nun ganz an einem nackten weiblichen Körper ersten Ranges fehlt« und der geforderte Preis »von 300 Luigi auf 400 Francesconi zu bringen war«. Die Erwerbung des Marmortorsos habe »um so weniger angestanden, abzuschließen, als seitdem die Schönheit dieses Werkes durch den neuerdings gemachten Gypsabguss, den man hier bei allen ersten Händlern sieht, allgemeiner bekannt geworden, von verschiedenen Seiten darauf spekuliert wurde.«<sup>1170</sup> Auch gab es »einige Zeugnisse der ersten Künst-

1161 Ebd., fol. 260–61 (Abschrift).

1162 Ebd., fol. 262r.

1163 Ebd., fol. 257 (20. Juni 1842, Abschrift).

1164 Ebd., fol. 277v (5. Juli 1842) und Waagen 1846, S. 245.

1165 Bode/Tschudi 1888, S. 48, Nr. 150; Schottmüller 1933, S. 81, Nr. 186.

1166 Katalogisiert als »? by Leonardo del Tasso or a Tuscan follower of Giuliano or Benedetto da Maiano« (Darr/Barnet/Boström 2002, Bd. 1, S. 129ff., Nr. 63, 81,9 x 80 cm, Alan Darr).

1167 GStA PK, Nr. 18, fol. 277v.

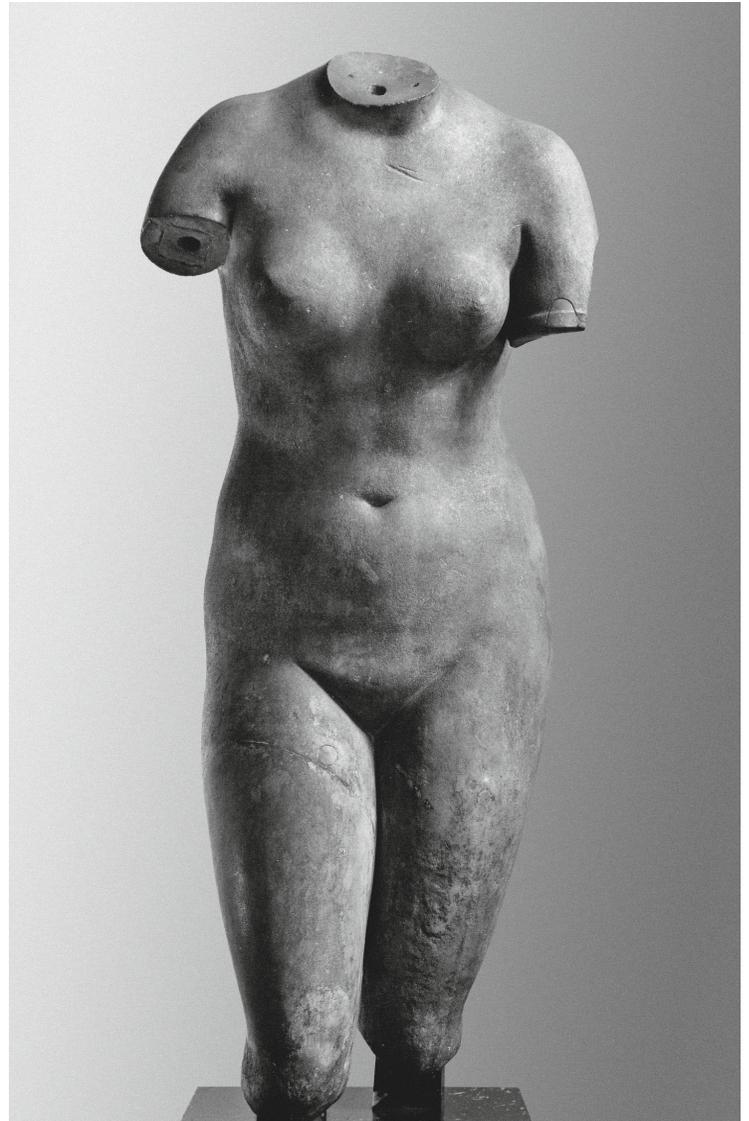
1168 Ebd., fol. 310r.

1169 Ebd.

1170 Ebd., fol. 310r und v.



263 Römisch, 2. Jh. n. Chr., »Venus Orlandini«, Marmor, Höhe 95 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung



264 Wie Abb. 263

ler über den Torso«, ergänzte Waagen, zum Beispiel »das des sehr ausgezeichneten, amerikanischen Bildhauers Powers, der (...) erklärt, daß er nie einen schöneren weiblichen Torso gesehen hat und ihn der Venus von Medici noch vorziehe«. Waagen zufolge sei »durch diesen Torso [sicher] bewiesen, daß die medicäische Venus kein eigentliches Originalwerk ist«.

Auch von wissenschaftlicher Seite erhielt Waagen Zuspruch: »die drei Archäologen Dr. Scholz aus Dresden, Dr. Braun aus Rom, der jetzt hier ist, und Prof. Roß aus Athen, welche mit mir zu verschiedenen Zeiten den Torso gesehen und über den hohen Wert desselben ganz meine Ansicht teilen. Ich empfangen von allen hiesigen Künstlern und Kunstfreunden, denen ich begegne, seit dem Ankauf Glückwünsche wegen dieses Erwerbs.« Waagen machte sich schon Gedanken über eine Ergänzung: »Da die Restauration vollständig gegeben ist und man aus Rom leicht den erforderlichen carrarischen Marmor beschaffen kann, werden wir eine schöne Statue aufstellen können.« In diesem Zusammenhang erklärte Waagen auch, nach welchen Kriterien er antike

Skulpturen bewertete: »Bei meinen Vorschlägen für antike Skulpturen habe ich immer den Grundsatz festzuhalten gesucht, dass sie sich durch Schönheit und Gefühl in der Arbeit, oder doch durch Güte des Stils, oder Interesse der Vorstellung auszeichnen.«<sup>1171</sup>

Auf eine »Restauration«, wie sie Waagen vorschwebte, wurde allerdings in Berlin verzichtet, obwohl das Ergänzen antiker Skulpturen damals mehr oder weniger die Regel war. Aus der Erwähnung des Werks in dem Florenz-Führer von Federigo Fantozzi von 1842, in dem es im Palazzo des Marchese Orlandini aufgeführt ist, lässt sich entnehmen, dass die Statue bereits vor der Erwerbung von Waagen »restauriert« worden war. Der Chronist erwähnte jedoch, dass sie mit »antikem griechischen Meißel« geschaffen sei, also als antikes Original angesehen wurde: »Una bellissima Venere restaurata, ma di antico scarpello gre-

1171 Ebd., fol. 311v.



265 Florenz, letztes Drittel 15. Jh. (?), Cosimo de' Medici, Marmor, 36×32 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung



266 Wie Abb. 265

co.«<sup>1172</sup> Seit 2010 bildet der von Waagen bewunderte Torso, dessen Oberfläche zuvor gründlich gereinigt worden war, einen Blickfang im Alten Museum im Saal mit dem Thema »Garten der Lüste – Liebeskunst der Antike«. <sup>1173</sup> Die Fotos dokumentieren den Zustand vor der Restaurierung.

#### Bildnisse von Andrea del Verrocchio (?)

Erst am Ende seines Briefes kam Waagen ausführlicher auf die von Orlandini erworbenen neuzeitlichen Skulpturen zu sprechen: »Da es mir in Venedig gelungen, manches wertvolle dortiger, mittelalterlicher Skulptur zu erwerben, so habe ich es für meine Pflicht gehalten, hier weder Mühe noch Zeit zu sparen, um von der großen toscanischen Bildhauerschule zur Ergänzung einiges beizuschaffen. Meine Bemühungen sind bisher über Erwarten gelungen. Ich lasse Ew. das Verzeichnis der gekauften Sachen mit den Preisen folgen.«<sup>1174</sup>

Beim Torso konnte Waagen »für 92 Francesconi ein treffliches Hautrelief des Verrocchio, Cosmas den Castor des Vaterlandes, und zwei sehr fleißige Köpfe, Jüngling und Mädchen in Basrelief, alle in Marmor, in den Kauf einschließen.«<sup>1175</sup> Im Unterschied zur Venus sind Waagens Äußerungen zu den »mittelalterlichen Skulpturen«, wie er regelmäßig Werke der Renaissance klassifizierte, sehr knapp. Waagen zufolge stand das »Relief, fast Rundwerk des alten Cosmas«, das mit 50 Francesconi veranschlagt war, damals in Florenz »sehr in Ansehen« (Abb. 265, Tieck 1846 Nr. 740).<sup>1176</sup> Daraufhin deutet auch die Tatsache,

dass seit 1831 ein Abguss aus dem Besitz von Christian Daniel Rauch in der Akademie der Künste in Berlin aufbewahrt wurde, den der Berliner Bildhauer wahrscheinlich von seiner Italienreise 1829/30 mitgebracht hatte.<sup>1177</sup> Dass solche Abgüsse damals kursierten, geht auch aus den Äußerungen von Waagen in seinem Artikel von 1846 hervor, denn dort heißt es:

»Ich eröffne diese Reihe [der Porträtbildungen] mit dem von Andrea Verocchio in weißem Marmor ausgeführten Bildniß des alten Cosmus von Medici, des Begründers der fürstlichen Größe seiner Familie, den die Florentiner mit dem Beinamen Vater des Vaterlandes geehrt haben. Wir sehen in den mit der größten Wahrheit und Lebendigkeit wiedergegebenen Zügen des schon bejahrten Mannes ganz den klugen, bedächtigen, milden und feingebildeten Geist, wie wir ihn aus der Geschichte kennen. Dieses treffliche Relief, beinahe Rundwerk, ist, als es sich noch im Besitz des Marchese Orlandini in Florenz befand, von welchem ich es

1172 Fantozzi 1842, S. 488.

1173 Andreas Scholl/Martin Maischberger, Antike Welten – Griechen, Etrusker und Römer im Alten Museum: die neue Dauerausstellung, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, 46, 2010, S. 214, Abb. 6.

1174 GStA PK, Nr. 18, fol. 311v.

1175 Ebd., fol. 310r und v.

1176 Ebd., fol. 310v.

1177 »Brustbild des Cosmas de Medicis Hautrelief. Geschenk des Prof. Rauch« (Pr AdK 0107a, fol. 84, Nr. 1378).

für das Museum erworben habe, bereits geformt und in Gypsabgüssen allgemein verbreitet worden. Es ist die ausgezeichneteste gleichzeitige Porträtbildung, welche mir von diesem großen Manne bekannt ist.«<sup>1178</sup>

Es ist überraschend, dass Waagen das Relief in seiner Liste als eine Arbeit von Verrocchio bezeichnete, denn in dem Florenz-Führer von Fantozzi gilt es als Werk von Donatello. Das im Palazzo der »Nobili Sigg. Orlandini del Beccuto« in der Via dei Buoni aufbewahrte Relief wird dort in höchsten Tönen gefeiert: »Un pregevollissimo e bellissimo ritratto di Cosimo Pater Patriae, scolpito in marmo di Donatello.«<sup>1179</sup> Auch ein Brunnen im Hof des Palastes sollte entweder von Donatello oder Michelozzo stammen (»Una bellissima fonte d'ordine corintio situata nel Cortile maggiore, eseguita dal Donatello o dal Michelozzo«).<sup>1180</sup> Hier zeigt sich erneut, wie wenig zurückhaltend man damals mit großen Namen war. Vermutlich kannte Waagen die Zuschreibung des Reliefs an Donatello nicht, denn bestimmt hätte er sie sonst erwähnt. Merkwürdig ist dieser Sachverhalt deshalb, da der Verkäufer mit dem Namen Donatello gewiss einen höheren Preis hätte verlangen und auch erzielen können.

Das Relief ist vor allem deshalb ungewöhnlich, weil der Dargestellte nicht wie üblich im reinen Profil gezeigt, sondern auch ein Teil der rechten Gesichtshälfte mit dem entsprechenden Auge plastisch gebildet ist (Abb. 266). Seltsamerweise ist der vordere Teil des Reliefs extrem flach ausgeführt, sodass das Ohr nicht plastisch hervortritt. Verwiesen wurde auf den »lebenvollen« Charakter der Darstellung, in der »die Kränklichkeit des Alters durch starke Falten, Runzeln und Augensäcke hervorgehoben« wird, sodass der »kräftige Naturalismus« dem »Ganzen etwas patriarchalisch-bürgerliches« verleiht.<sup>1181</sup> Es wurde zwar immer wieder herausgestrichen, dass dieses Relief als großplastisches Porträt Cosimos einzigartig ist, doch wurde stets auch auf eine entsprechende Medaille verwiesen (Abb. 267), die vor allem deshalb bekannt ist, weil ein Abguss aus vergoldetem Stuck auf einem Porträtgemälde von Botticelli in den Uffizien zu sehen ist, den der Maler in etwas größerem Maßstab darstellte (Abb. 268).<sup>1182</sup> Im Vergleich des Reliefs mit



267 Florenz, um 1465–69, Medaille auf Cosimo de' Medici, Bronze, Durchmesser 7,6 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Münzkabinett



268 Sandro Botticelli, Bildnis eines Unbekannten, 1475, Tempera auf Holz, 57,5×44 cm. Florenz, Uffizien

der Medaille erscheint letztere überzeugender wegen des großzügiger bemessenen Hintergrundes wie auch in der leichten Schrägstellung des Kopfes. Dies deutet darauf hin, dass es sich bei dem Berliner Relief um eine Nachahmung handeln muss.<sup>1183</sup>

Fraglich ist ebenfalls, wo ein solches Objekt ursprünglich aufgestellt gefunden haben könnte. Unklar ist schließlich auch dessen künstlerische Herkunft. Ebenso wie Waagen bezeichnete es Tieck im *Verzeichnis* als Werk von Andrea del Verrocchio. In Naglers *Künstler-Lexicon* wurde darauf Bezug genommen und bemerkt, dass das Relief jedoch

1178 Waagen 1846, S. 253.

1179 Fantozzi 1842, S. 488.

1180 Ebd., S. 487.

1181 Trapesnikoff 1909, S. 15f.

1182 Vgl. Kat. Berlin 2011, S. 164ff., Nr. 45, 46 (mit älterer Lit.), Francesco Caglioti; Kat. München 2018, S. 218, Nr. 105 (Francesco Caglioti).

1183 Als Vorbild für die posthume Bildnisse von Cosimo wurde auch auf ein wohl noch zu Lebzeiten Cosimos entstandenes, gefasstes Tonrelief verwiesen, das sich 1561 in der Basilika von San Lorenzo nachweisen lässt und Cosimo nach rechts schauend zeigt; ebenso kämen auch Miniaturen als Vorbilder in Betracht (Kat. San Lorenzo i documenti e i tesori nascosti, Hg. Marco Assirelli, Venedig 1993, S. 129, Nr. I.3).



269 In der Art der Renaissance, Weibliches Bildnis mit Perlenschnüren im Haar, Marmor, 38 × 25 cm. Ehemals Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung; Kriegsverlust, als Fragment erhalten im Puschkin-Museum in Moskau, Aufnahme um 1910



270 In der Art der Renaissance, Männliches Bildnis mit Eichenlaub bekränzt, Marmor, 34,5 × 25 cm. Ehemals Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung; Kriegsverlust, Verbleib unbekannt, Aufnahme um 1910

nicht in der Verrocchio-Vita von Vasari erwähnt wird.<sup>1184</sup> Bedenklich ist aber vor allem, dass das Werk vor 1842 nicht dokumentarisch nachweisbar ist, was bei einem Objekt dieser Art eigentlich zu erwarten wäre.<sup>1185</sup> Bode/Tschudi katalogisierten das Relief als »in der Art des Verrocchio« und legten dar, dass »es zu einer zweifellosen Bestimmung« eines Künstlers »zu wenig stilistische Anhaltspunkte« gibt.<sup>1186</sup> Somit ist ungewiss, ob es sich überhaupt um eine Arbeit aus der Renaissance handelt, denn als Nachahmung könnte das Marmorrelief zu einem späteren Zeitpunkt entstanden sein. Besonders im frühen 19. Jahrhundert stand die Gestalt Cosimos, des *Pater patriae*, in Italien in hohem Ansehen. Dies veranschaulicht auch eines der beiden 1803–05 entstandenen Reliefs an der Straßenfront von Schadows Berliner Wohnhaus in der ehemaligen kleinen Wallstraße, der heutigen Schadowstraße, das den Mediceer in ähnlicher Weise zeigt, »hier vorgestellt als Beschützer der Künste, in der einfachen Bekleidung eines Florentiner Bürgers« (Zit. Schadow, Abb. 36, s. S. 35).<sup>1187</sup>

Die Verrocchio-Zuschreibung der beiden ebenfalls von Orlandini erworbenen Reliefs des Jünglings beziehungsweise Mädchens (»Männliches und weibliches Portrait, sehr fleißige Flachreliefs in Marmor (...) zusammen 42 Francesconi«), die seit 1945 zu den Kriegsverlusten gehören, war ebenfalls nicht von langer Dauer (Abb. 269, 270, Tieck 1846

Nr. 741, 685).<sup>1188</sup> In Frida Schottmüllers Katalog der Berliner Sammlung wurden sie Verrocchio oder seiner Werkstatt zugeschrieben, wobei Bode Idee gefolgt wurde, dass es sich um ein Bildnis des Matthias Corvinus, seit 1457 König von Ungarn, und dessen erster Gattin handeln würde.<sup>1189</sup> Weder in der Literatur über Verrocchio noch in den Publikationen zu Matthias Corvinus fand diese Identifizierung jedoch Zustim-

1184 Georg Kaspar Nagler, Neues allgemeines Künstler-Lexicon (...), München 1850, Bd. 20, S. 173.

1185 Es wurde vermutet, dass es sich bei dem Berliner Relief um einen im Nachlass von Lorenzo il Magnifico aufgeführten »testa di marmo della impronta di Cosimo« handeln könnte, doch ist dies sehr hypothetisch (Langedijk 1981–87, Bd. 1, S. 17, 396f.; Kat. Berlin 2011, S. 164ff., Francesco Caglioti).

1186 Bode/Tschudi 1888, S. 34, Nr. 104, Taf. VII; Schottmüller 1933, S. 62f., Nr. 124 (als »Werkstatt des Andrea del Verrocchio«).

1187 Schadow 1849 (1987), Bd. 1, S. 68.

1188 GStA PK, Nr. 18, fol. 312r.; das Relief mit der Darstellung des Mädchens fragmentarisch erhalten im Puschkin-Museum in Moskau, Abb. auf der Website des Museums (aufgerufen am 12. Jun. 2022).

1189 Bode 1883, S. 35ff.; Bode/Tschudi 1888, S. 33, Nr. 98, 99, Taf. VII; Schottmüller 1933, S. 62, Nr. 118, 119.

mung.<sup>1190</sup> Es ist überhaupt fraglich, ob diese schmuckvoll gestalteten Werke als Porträts entstanden, oder ob es sich, was wahrscheinlicher ist, lediglich um idealisierte Darstellungen eines Jünglings und eines Mädchens handelt, so wie sie schon Waagen ursprünglich bezeichnete. In seinem Artikel von 1846 erwähnte er sie nicht. Tieck verzichtete im *Verzeichniss* beim Relief mit dem Jüngling und dem getrennt ausgestellten »weiblichen Portrait« auf die sonst übliche Datierung, was vermuten lässt, dass er von einer Entstehung in der Renaissance nicht überzeugt war.

Waagen profitierte bei seinen Erwerbungen davon, dass der Marchese Orlandini in Geldschwierigkeiten war, denn in seinem Brief an Olfers heißt es: »Zudem war eine augenblickliche Geldverlegenheit des Orlandini, wovon mich der Graf Schaffgotsch [der damalige Preussische Ministerresident in Florenz] unterrichtet, zu benutzen, um für alle 4 Stücke, worüber auch Mussini Ihnen berichtet, so billig abzuschließen.«<sup>1191</sup> Waagen berichtete weiterhin, dass er die Werke »sogleich in ein Zimmer [hat] schaffen lassen, welches mir der Graf Schaffgotsch eingeräumt, um sie dort mit den anderen Erwerbungen für den Seeweg zu verpacken.«<sup>1192</sup>

#### Zwei Marmorbüsten junger Mädchen

In der von Waagen verfassten Liste der Florentiner Erwerbungen werden weitere Bildwerke genannt, deren Herkunft aus dem Besitz von Orlandini allerdings hypothetisch ist. Dem angeblich von Verrocchio stammenden Relief Cosimos folgt die »Marmorbüste einer jungen Florentinerin, von seltener Lebendigkeit und Jugendfrische«. Sie wurde als ein Werk von Donatello bezeichnet, dessen Preis ebenfalls mit 50 Francesconi angesetzt war (Abb. 271, 272, Tieck 1846 Nr. 667).<sup>1193</sup> Waagen rückte schon bald von dieser Zuschreibung ab und fühlte sich an Werke des Mino da Fiesole erinnert.<sup>1194</sup> Im *Verzeichniss* ist die Büste als anonymes Werk aufgeführt, doch Bode schrieb sie einige Jahrzehnte später überzeugend dem Florentiner Bildhauer Desiderio da Settignano zu und identifizierte sie als wohl das durch Vasari überlieferte Bildnis der *Marietta Strozzi*.<sup>1195</sup> Diese Erwerbung war eine *Trouvaille*, die schon damals sehr geschätzt wurde. Auch der Kunstschriftsteller Samuel Heinrich Spiker erkannte ihre künstlerische Bedeutung und nannte sie »eine der schönsten, mittelalterlichen Skulpturen die wir kennen, offenbar getreu der anmuthigsten, jugendlichen Natur.«<sup>1196</sup> Heutzutage zählt sie nicht nur zu den Hauptwerken der Skulpturensammlung, sondern gilt auch als eines der schönsten Porträts aus dem Quattrocento. Im Rückblick ist schon allein mit dieser Erwerbung Waagens Dienstreise nach Italien mehr als gerechtfertigt.<sup>1197</sup>

Auch ein anderes weibliches Bildnis, das auf der Liste der von Waagen getätigten Erwerbungen verzeichnet ist, wurde als Werk Donatellos angesehen, »aber etwas minder« eingeschätzt und war mit 41 Francesconi preislich niedriger angesetzt (Abb. 273, Tieck 1846 Nr. 733).<sup>1198</sup> Schon bald darauf, in der Liste der von Florenz nach Livorno verschifften Kunstgegenstände, bezeichnete Waagen »die Büste eines jungen Mädchens. Marmor. Kleiner als lebensgroß« als eine Arbeit von »Mino da Fiesole.«<sup>1199</sup> In seinem Artikel im *Kunstblatt* wurde sie zwar zusammen mit dem Bildnis der *Marietta Strozzi* aufgeführt, doch äußerte sich Waagen hier nicht zur Autorschaft. Auch im *Verzeichniss* wird die Büste lediglich als »florentinische Arbeit« ohne Datierung aufgeführt. Bode/



273 Mino da Fiesole, Bildnis einer jungen Frau, Marmor, Höhe 46,5 cm. Ehemals Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung; Kriegsverlust, als Fragment erhalten im Puschkina-Museum in Moskau, Aufnahme vor 1913

Tschudi dagegen brachten sie wieder mit Mino in Verbindung, doch verzichteten sie nicht auf Kritik: »Die einzige nachweisbare weibliche Büste Mino's und von reizvoller Auffassung, obgleich in der Bewegung etwas ungeschickt.«<sup>1200</sup>

1190 Vgl. das Giovanni Dalmata zugeschriebene Porträt von Matthias Corvinus im Museum der Schönen Künste in Budapest: Kat. Mattia Corvino e Firenze (Ausst. im Museo di San Marco), Florenz 2013, S. 166f., Nr. 42.

1191 GStA PK, Nr. 18, fol. 310v.

1192 Ebd.

1193 Ebd., fol. 311v.

1194 Waagen 1846, S. 253.

1195 Bode 1883, S. 13; Bode/Tschudi 1888, S. 22, Nr. 61; vgl. Volker Krahn in: Kat. La primavera del Rinascimento. La scultura e le arti a Firenze 1400–1460 (Ausst. im Palazzo Strozzi und im Musée du Louvre, Hg. Beatrice Paolozzi Strozzi/Marc Bormand, Florenz/Paris 2013, S. 506, Nr. X.17).

1196 Spiker 1846, S. 4.

1197 Der künstlerischen Bedeutung der Büste gerecht werden die hervorragenden Fotos, die Clarence Kennedy von ihr vor 1928 anfertigte, s. Dimitrios Zikos, The Theoretical Background of Clarence Kennedy's Photography of Desiderio, in: Desiderio da Settignano (Hg. Joseph Connors/Alessandro Nova/Beatrice Paolozzi Strozzi/Gerhard Wolf), Venedig 2011, S. 331ff.

1198 GStA PK, Nr. 18, fol. 311v.

1199 Ebd., ohne Folierung (27. Dez. 1841, Nr. 19a).

1200 Bode/Tschudi 1888, S. 28, Nr. 80.



271 Desiderio da Settignano, Bildnis der »Marietta Strozzi«, um 1464, Marmor, Höhe 52,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme vor 1928



272 Wie Abb. 271



274 Wie Abb. 273

Ungewöhnlich an der seit 1945 zu den Kriegsverlusten zählenden, fragmentarisch im Puschkin-Museum in Moskau erhaltenen Büste ist das unterlebensgroße Format, aber auch die Kleidung, da hier zeitgenössische und antikisierende Elemente kombiniert werden.<sup>1201</sup> Besonders deutlich werden diese Charakteristika im Vergleich mit der *Marietta Strozzi*. Die Kritik von Bode/Tschudi ist nicht leicht nachzuvollziehen, doch ist die extrem flache Rückseite für ein Werk des Quattrocento befremdend (Abb. 274).<sup>1202</sup> Im Vergleich zur *Marietta Strozzi* drängt sich auch die Frage auf, ob es sich überhaupt um ein Porträt handelt. In ihrer gesamten Auffassung und den Formen erinnert die Büste an die Allegorie der *Caritas* an Minos 1481 vollendetem Grabmal des Grafen Hugo von Andersburg in der Badia in Florenz, die geradezu wie eine Schwester der in der Büste dargestellten Person erscheint (Abb. 275). Venturi folgerte daraus, dass es sich bei dem Werk in Berlin um eine Imitation handelt.<sup>1203</sup> Minos *Caritas*, eine der ambitioniertesten Schöpfungen des Florentiner Bildhauers, war im 19. Jahrhundert sehr geschätzt und diente auch als Vorbild für Werke im Stil der Renaissance. Eine der berühmtesten Fälschungen des 19. Jahrhunderts, das 1869 für das Londoner Victoria and Albert Museum zu einem hohen Preis erworbene Bildnis der Lucrezia Donati von Giovanni Bastianini, ist dafür ein beredtes Zeugnis.<sup>1204</sup>

275 Mino da Fiesole, *Caritas* vom Grabmal Hugo von Andersburg, 1469–81. Florenz, Badia Fiorentina, Aufnahme um 1900

1201 In diesem Charakteristikum, in der gesamten Auffassung und im unterlebensgroßen Format steht die Büste einem Werk aus gebranntem Ton nahe (ehemals Slg. Michael Hall, New York, vorher im Besitz von Erich Maria Remarque; Kat. *Masterpieces of Renaissance Sculpture* (Ausst. in Salander-O'Reilly Galleries), New York 2000, Nr. 3, Andrew Butterfield; 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. 270f., Nr. 113, Michael Hall). Francesco Caglioti postulierte daher dieselbe Autorschaft (Kat. *Matteo Civitali e il suo tempo: pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento* (Ausst. in Villa Guinigi, Lucca), Mailand 2004, S. 340, Nr. 2.23). Aus einer 1995 beziehungsweise 2001 erfolgten Thermolumineszenz-Analyse geht jedoch hervor, dass die Tonbüste erst im 19. Jahrhundert gebrannt worden ist.

1202 Dies muss schon früher aufgefallen sein, denn bereits Bode publizierte eine entsprechende Ansicht (Bode 1883, S. 14).

1203 Venturi erinnerte die Form der Sockelzone an die Berliner Büste des Alesso di Luca Mini (Adolfo Venturi, *La scultura del Quattrocento*, Mailand 1908, S. 654, Anm. 1; Schottmüller 1933, S. 56f., Nr. 2186), die eine ähnliche Basis besitzt und er ebenfalls als Fälschung bezeichnete. Die Büste des Alesso di Luca Mini wurde bereits von Ursula Schlegel, der langjährigen Kuratorin der Dahlemer Skulpturengalerie, dementsprechend eingeschätzt, vor allem aufgrund der Tatsache, dass die Kleidung des Dargestellten an Vorder- und Rückseite weitgehend identisch ist, was bei einem Original aus der Renaissance nicht vorstellbar ist. In Dahlem wurde die Büste daher aus den Ausstellungsräumen entfernt, und auch im Bode-Museum gelangte sie einige Jahre nach der Wiedereröffnung in die Studiensammlung, allerdings wurde sie 2018 als Original aus der Renaissance präsentiert (Kat. München 2018, S. 289, Nr. 71, Alexander Röstel).

1204 Pope-Hennessy 1980, S. 257f.

Ähnlich wie die weiblichen Gestalten auf Gemälden Botticellis entspricht auch Minos *Caritas* einem künstlerischen Ideal, das im 19. Jahrhundert sehr beliebt war. Bodes Worten zufolge war Mino »schon damals [zu seinen Lebzeiten] wie noch heute unter den gleichzeitigen Bildhauern der Liebling des Publicums«. <sup>1205</sup> Dementsprechend äußerte sich auch Thomas Mann in einer Passage seiner Novelle *Gladius Dei*, in der er den Münchner Kunsthandel ironisch beschreibt: »Überall sind die kleinen Skulptur-, Rahmen- und Antiquitätenhandlungen verstreut, aus deren Schaufenstern dir die Büsten der florentinischen Quattrocento-Frauen voll einer edlen Pikanterie entgegenschauen. Und der Besitzer des kleinsten und billigsten dieser Läden spricht dir von Donatello und Mino da Fiesole, als habe er das Vervielfältigungsrecht von ihnen persönlich empfangen«. <sup>1206</sup> Heutzutage ist Mino da Fiesole fast vergessen, anders als Donatello und Ghiberti. Die 1945 stark brandgeschädigte Berliner Büste ist im Puschkina-Museum in Moskau erhalten.

#### Arbeiten aus gebranntem Ton

Zu den von Waagen in Florenz erworbenen Renaissance-Skulpturen gehörten auch Bildwerke aus gebranntem Ton. In der nach Berlin gesandten Liste wird die »Büste eines Jünglings aus der selben Zeit von sehr fleißiger, geistreicher Arbeit, terra cotta« genannt, die für 32 Francesconi erworben wurde (Abb. 276, Tieck 1846 Nr. 697). <sup>1207</sup> Als Provenienz ist im Inventar Baron Hector de Garriod, ein in Florenz tätiger Kunsthändler aus Savoyen, angegeben. Aus den Erwerbungsdokumenten geht dies zwar nicht hervor, doch ist an dieser Herkunft nicht zu zweifeln, denn das Werk wird 1842 im Florenz-Führer von Federigo Fantozzi im Besitz von Garriod in der Via del Cocomero erwähnt: »Busto di terra cotta che si assomiglia a Masaccio, di Donatello.« <sup>1208</sup> Offenbar hatte die Büste Erinnerungen an den jung verstorbenen Maler Masaccio hervorgerufen. Nicht weniger klangvoll war der Name Donatello als deren Schöpfer. Fantozzi erwähnte zahlreiche weitere Kunstwerke in der Galerie des Barons, neben Gemälden ein Relief mit der Darstellung der Geburt Christi von »A. Rossellino«. Dem *marchand amateur* Garriod, der 1842 auch als Autor einer kunsthistorischen Abhandlung über Raffaels Porträt Leo X. in Erscheinung trat, gehörten vor allem Kunstwerke aus dem Besitz von Familien des Florentiner Adels. <sup>1209</sup> Für Waagen mag Garriod daher aus verschiedenen Gründen ein Mann gewesen zu sein, dem er vertrauen konnte.

Der Name Donatello hatte wohl bereits bei der Erwerbung der Jünglingsbüste durch Waagen keine Rolle gespielt, wie der an Olfers geschickten Liste zu entnehmen ist. Im *Verzeichniss* ist sie als »florentinische Arbeit aus der 2ten Hälfte des 15ten Jahrhunderts« aufgeführt, während sie Bode/Tschudi als in der »Art des Verrocchio« bezeichneten. <sup>1210</sup>

Die Jünglingsbüste hatte damals noch andere Dimensionen. Eine Raumaufnahme zeigt sie mit einem als modern anzusehenden unteren Teil, der um 1888 entfernt wurde (Abb. 277). <sup>1211</sup> Durch den damals größeren Büstenbereich mit angedeuteten Armen wirkte die Büste kompositionell überzeugender als in der jetzigen Form, die von einer starken Frontalität geprägt ist. Die Büste weist darüber hinaus einige Bruchstellen auf, unter anderem am Hals, was dazu führte, dass Schottmüller lediglich den Kopf als Original bezeichnete. <sup>1212</sup> Spuren von Kreidegrund lassen annehmen, dass das Bildwerk ursprünglich bemalt war. Fraglich



276 Florenz, 2. Hälfte 15. Jh., Bildnis eines Jünglings, gebrannter Ton, Höhe 39,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme 1896

ist, ob es sich bei der idealisierten Jünglingsphysiognomie, wie 1842 vermutet, um ein Porträt handelt und für welchen Zweck ein solches Werk geschaffen worden war.

Aus einer späteren Epoche stammt ein »lebendiges Portrait, angeblich der Dichter Berni, Hautrelief in Terra cotta. 8 Francesconi«, das Waagen »wegen der edlen, lebendigen Auffassung und der breiten, meisterlichen Behandlung« schätzte (Abb. 278, Tieck 1846 Nr. 728). <sup>1213</sup> Eine Entstehung im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts, wahrscheinlich durch den Florentiner Bildhauer Valerio Cioli, macht es jedoch

<sup>1205</sup> Bode 1883, S. 13f.

<sup>1206</sup> Thomas Mann, *Gladius Dei*, in: *Gesammelte Werke* (Frankfurter Ausgabe, Frühe Erzählungen), Frankfurt a. M. 1971, S. 199 (erstmalig veröffentlicht 1902 in der Wiener Zeitschrift *Die Zeit*).

<sup>1207</sup> GStA PK, Nr. 18, fol. 311v.

<sup>1208</sup> Fantozzi 1842, S. 452.

<sup>1209</sup> Zu Garriod s. Jean Aubert, *Un collectionneur du XIX<sup>e</sup> siècle à Florence: le baron Hector Garriod*, in: *Bulletin du Centre d'études Franco-Italien*, 1980, Nr. 7, S. 21–31; Luciana Giacomelli, *Hector de Garriod (1803–1883): a marchand amateur in Risorgimento Italy*, in: *Journal of the History of Collections*, veröffentlicht am 18. März 2021 (<https://doi.org/10.1993/jhc/fhab007>).

<sup>1210</sup> Bode/Tschudi 1888, S. 34, Nr. 103; Schottmüller 1933, S. 61, Nr. 123.

<sup>1211</sup> Vgl. auch Bode/Tschudi 1888, Taf. V, Nr. 103.

<sup>1212</sup> Schottmüller 1933, S. 61, Nr. 123.

<sup>1213</sup> GStA PK, Nr. 18, fol. 312r; Waagen 1846, S. 254.



277 Altes Museum (Königliches Museum), »Renaissance Sculpturen im Museum«, Aufnahme 1884



278 Valerio Cioli, Männerbildnis, gebrannter Ton, 41 × 29 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung



279 Benedetto da Maiano, Die Vision von Papst Innozenz III., um 1480/81, gebrannter Ton, 66 × 68 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

unwahrscheinlich, dass hier der bereits 1536 verstorbene Dichter bildnerisch verewigt wurde.<sup>1214</sup>

Das Hauptwerk der Erwerbungen aus gebranntem Ton war die als »sehr geistreiches Hautrelief in terra cotta, fast Rundrelief« bezeichnete Darstellung des »Traum des Papstes, daß der H. Franziscus die stürzende Kirche von S. Johann in Lateran stützt«, das Waagen als mögliches Werk des Benedetto da Maiano bezeichnete (Abb. 279, Tieck 1846 Nr. 609).<sup>1215</sup> Als Preis wurden 16 Francesconi gefordert, doch hätte Waagen, wie einer Notiz zu entnehmen ist »mit Freuden 40 Francesconi dafür bewilligt«, da »dieses Werk so namhaft« ist.<sup>1216</sup> In seinem Artikel von 1846 machte er deutlich, dass »die malerische Anordnung des Reliefs, dessen vordere Figuren Rundwerk sind, die naturalistisch wahre Ausführung der einzelnen Theile (...) so völlig mit den (...) Reliefs des Benedetto da Majano an der Kanzel der Kirche St. Croce überein[stimmen], daß man ihm diese fleißige Arbeit mit Sicherheit zuschreiben darf.«<sup>1217</sup> Es ist anzunehmen, dass das nach Berlin gelangte Relief, das Papst Innocenz III. zeigt, einen später verworfenen Entwurf zu den 1472–76 für S. Croce entstandenen Marmorreliefs darstellt: »An Stelle des Traumes hat dann Benedetto die leichter verständliche Szene der Ordensbestätigung treten lassen, bei der er im Hintergrund gleichfalls römische Bauwerke, wie Kolosseum, Trajanssäule, Cestiuspyramide etc. anbrachte.«<sup>1218</sup>

Ein weiteres Werk aus gebranntem Ton ging leider während des Transports nach Berlin verloren (s. S. 318). Es gehörte wohl zu den künstlerisch interessantesten Arbeiten: »der Kampf zwischen nackten Männern, etwa die Hälfte eines sehr geistreichen Reliefs in Terra cotta. 8 Francesconi.« Es war als eine Arbeit des »Antonio Pollajuolo« bezeichnet worden. Der Verlust ist umso mehr zu bedauern, da das Thema des Terrakottareliefs dem berühmten Kupferstich von Antonio Pollaiuolo entspricht, der auch ein Metallrelief, wohl aus Bronze, schuf, das Vasari besonders lobte. Zwar ist dieses Original verschollen, es soll aber zahlreiche Abgüsse bei den Florentiner Künstlern gegeben haben.<sup>1219</sup> Vielleicht handelte es sich bei dem von Waagen erworbenen Relief um eine solche Reproduktion (oder gar um das Modell) dieser berühmten Schöpfung, das nicht mehr vollständig erhalten war.<sup>1220</sup>

Zu den Ankäufen in Florenz gehörten noch zwei Arbeiten, die Luca della Robbia zugeschrieben waren: »die sitzende Statuette Johannes des Täufers, sehr fein, lebendig, grazios, ohne Glasur in terra cotta« (Abb. 280, Tieck 1846 Nr. 635).<sup>1221</sup> Ihr Preis war mit 16 Francesconi angesetzt. Es handelt sich um eine Wiederholung nach einem zu Anfang des 16. Jahrhunderts in Florenz entstandenen Vorbild, das sehr beliebt war und in etlichen Wiederholungen verschiedenen Formats

1214 Claudio Pizzorusso sei für den freundlichen Hinweis gedankt.

1215 GStA PK, Nr. 18, fol. 312r.

1216 Ebd.

1217 Waagen 1846, S. 246.

1218 Bode/Tschudi 1888, S. 30, Nr. 87.

1219 Vgl. Shelley R. Langdale, *Battle of the Nudes*. Pollaiuolo's Renaissance Masterpiece, The Cleveland Museum of Art 2002.

1220 Ein 1861 vom Victoria and Albert Museum aus der Sammlung Gigli in Florenz erworbenes Relief wird zwar als Wiederholung beziehungsweise Modell des Originals von Pollaiuolo diskutiert, doch ist ein solcher Status aufgrund der sehr unterschiedlichen Auffassung gegenüber der Graphik unwahrscheinlich (Anthony Radcliffe in: *Kat. Italian Renaissance Sculpture in the time of Donatello* (Ausst. im Institute of Arts), Detroit 1985, S. 203f., Nr. 69).

1221 GStA PK, Nr. 18, fol. 312r.



280 Florenz, Anfang 16. Jh., Johannes der Täufer, gebrannter Ton, Höhe 49,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme vor 1913



281 Andrea della Robbia (Werkstatt), Christus als Schmerzensmann, gebrannter Ton glasiert, 57,5 × 25,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

überliefert ist. Als qualitativste Version gilt die Tonfigur im Bargello in Florenz, die wesentlich größer ist als das von Waagen erworbene Exemplar. Über den Schöpfer dieses Werks wird seit langer Zeit diskutiert, doch steht eine überzeugende Zuschreibung noch aus.<sup>1222</sup>

Ebenfalls als eine Arbeit des Luca della Robbia wurde eine glasierte Terrakotta angesehen, die Waagen schon bei seinem ersten Aufenthalt in Florenz für die Berliner Sammlung erwerben konnte, die »Christus mit Kreuz und auf die Wunde deutend, grazios und edel gefühlt fast Rundwerk 1 1/2 Fuß hoch mit Glasur« als Schmerzensmann dargestellt (Abb. 281, Tieck 1846 Nr. 676). Für dieses Werk, das ursprünglich wohl zu einer Predella gehörte, waren sechs Francesconi veranschlagt.<sup>1223</sup> Schon wenig später bemerkte Waagen allerdings, dass es zu jenen »mehr

oder minder ausgezeichneten terre della Robbia« gehöre, bei denen »eine Bestimmung des Urheber schwierig seyn dürfte.«<sup>1224</sup> Schottmüller katalogisierte das in der Skulpturensammlung erhaltene Relief unter den Werkstattarbeiten von Andrea della Robbia.<sup>1225</sup>

<sup>1222</sup> Diskutiert wurden die Repliken und deren Zuschreibungen zuletzt von Warren (Warren 2016, Bd. 1, S. 60ff., Nr. 13) und Judith Walker Mann, in: Kat. Learning to See: Renaissance and Baroque Masterworks from the Phoebe Dent Weil and Mark S. Weil Collection (Ausst. im Saint Louis Art Museum), Saint Louis 2017, S. 230ff., Nr. 73.

<sup>1223</sup> GStA PK, Nr. 18, fol. 311v.

<sup>1224</sup> Waagen 1846, S. 246.

<sup>1225</sup> Schottmüller 1933, S. 76, Nr. 150.

Eine Marmorbüste für das »Rauchzimmer des Herrn Minister«

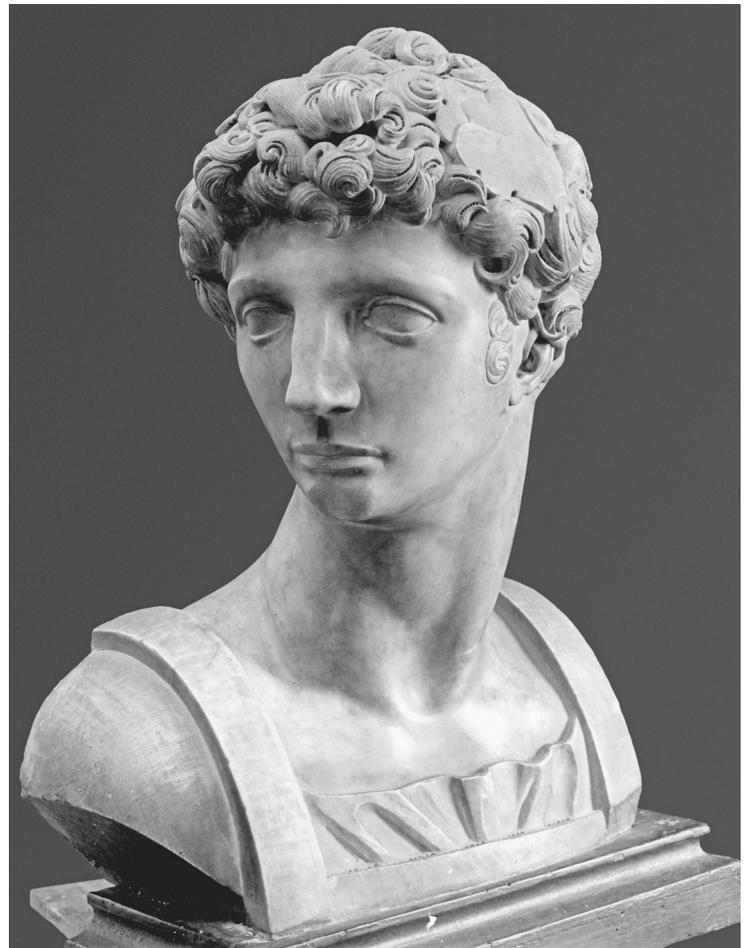
Auf Orlandini-Provenienz zurückzuführen ist wohl auch die Marmorbüste eines jungen Mannes, die in der Liste von Waagen folgendermaßen beschrieben wurde: »Männliche Marmorbüste in Auffassung der Antike, treffliche Arbeit aus d. Schule v. Michelangelo. 20 Francesconi.«<sup>1226</sup> Im *Verzeichniss* wurde sie als »florentinische Arbeit; 16tes Jahrhundert« bezeichnet (Tieck 1846 Nr. 731), doch wurde sie in Waagens Artikel nicht erwähnt. Ausführlicher ist die Beschreibung bei Bode/Tschudi: »Italienischer Meister. 16. Jahrhundert. Bildnis eines Jünglings. Büste unter der Brust abgeschnitten. Carrarischer Marmor (...). Der kleine Kopf auf langem Hals nach rechts gewendet, bartloses Gesicht, kurzes, lockiges Haar. Ueber der Brust, den Hals freilassend, ein Lederpanzer.«<sup>1227</sup> In den späteren Katalogen wurde das Werk nicht mehr erwähnt. Dem Museumsinventar zufolge gelangte die Büste 1910 in das Ministerium für Kultur, wo sie im »Rauchzimmer des Herrn Minister« Aufstellung fand.<sup>1228</sup> 1936 kam sie zurück auf die Museumsinsel, ihr derzeitiger Verbleib ist aber unbekannt.<sup>1229</sup>

Das Aussehen der Büste ist durch Fotos dokumentiert: Sie zeigen einen jungen Mann in einem Brustpanzer mit starker Rechtswendung des Kopfes (Abb. 282, 361, 362).<sup>1230</sup> Die extreme Wendung des Kopfes ist für eine Büste aus der Renaissance ungewöhnlich, doch erklärt sie sich aus ihrem Vorbild. Sie zitiert nämlich den Kopf von Michelangelos Sitzfigur des Giuliano de Medici in einer Nische der Medici-Kapelle in San Lorenzo in Florenz. In vereinfachten Formen paraphrasiert die Büste das berühmte Vorbild spiegelbildlich. Auffallend ist vor allem die artifizielle Gestaltung der Haare, die an Schöpfungen aus der Renaissance erinnert. Das Werk besitzt einen eklektischen Charakter, der wahrscheinlich schon Bode und Tschudi auffiel, denn sie bildeten das Werk nicht ab, wie dies auf einige andere problematische oder unbedeutende Werke zutrifft. Auch die Tatsache, dass die Büste nicht im Bestandskatalog von Schottmüller (1913) aufgeführt ist, verweist darauf, dass man weiterhin an seiner Authentizität zweifelte.

Somit verwundert nicht, dass dieses Werk für lange Zeit die Museumsinsel verließ: Es wurde zur Ausstattung der Dienstwohnung des Ministers abgegeben. Es erscheint in einer Liste der Kunstwerke, die dort »bis auf weiteres« verbleiben sollten als »Marmorbüste (römischer Jüngling)«, auf die sonst üblichen Angaben zum Künstler, Entstehungsort und zur Datierung wurde wohlweislich verzichtet.<sup>1231</sup> Sehr wahrscheinlich handelt es sich um ein retrospektives Werk aus dem 19. Jahrhundert, wofür auch die Gestaltung der Haare, die grob abozierte Rückseite und die Abschrägungen an den Seiten sprechen. Ob es als eine bewusste Fälschung entstanden ist, lässt sich nur vermuten. Auf jeden Fall verkörpert die Büste ein interessantes Dokument der Michelangelo-Rezeption.

#### Reliefs aus Marmor

Ebenfalls um ein historisierendes Werk dürfte es sich bei dem »Medailon in Marmor mit dem Profilportrait Cosimos des 2ten Großherzogs in T.[oscana]« handeln, das Waagen bei seinem ersten Eindruck als »gute Arbeit« beschrieb; es kostete 15 Francesconi (Abb. 283, Tieck 1846 Nr. 718).<sup>1232</sup> Ungewöhnlicherweise zeigte es Cosimo I. noch unbärtig. Wahrscheinlich entstand das Relief in Anlehnung an ein Gemälde,



282 Nachahmer Michelangelos, Bildnis eines Jünglings, vor 1840, Marmor, Höhe 45 cm. Ehemals Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Verbleib unbekannt, Aufnahme um 1910

möglicherweise das aus der Werkstatt von Vasari im Palazzo Pitti.<sup>1233</sup> Die Datierung von Tieck ins 17. Jahrhundert, also lange nach der Lebenszeit des Dargestellten, belegt, dass es schon damals Zweifel an der Authentizität gab.<sup>1234</sup> Bode/Tschudi datierten das Relief allerdings »um 1540.«<sup>1235</sup> 1913, in der ersten Auflage des Katalogs von Schottmüller, ist

1226 GStA PK, Nr. 18, fol. 311v.

1227 Bode/Tschudi 1888, S. 77, Nr. 63.

1228 Inv. Nr. 319.

1229 Lambacher 2006, S. 161, Nr. 319 (ohne Abb.).

1230 Die Zuordnung ist nicht völlig sicher, da die Aufnahmen in der Skulpturensammlung unbeschriftet sind (Fotos befinden sich auch im Kunsthistorischen Institut Florenz, ebenfalls ohne Standortangabe).

1231 SMB-ZA, I/GG 221, fol. 108, 109 (11. Aug. 1911); 1936 zurückerhalten (Notiz von Banke im Inventar). Als weitere Leihgaben aus dem Kaiser-Friedrich-Museum befanden sich im Rauchzimmer ein Gemälde von Hackert, ein niederländisches Bildnis aus dem 17. Jahrhundert und ein florentinisches Madonnenrelief (Inv. Nr. 89) sowie ein Bildnis der Königin Luise »nach Schadow von J. Schlott« (Inv. Nr. 537).

1232 GStA PK, Nr. 18, fol. 312r.

1233 Langedijk 1981, Bd. 1, S. 455, Nr. 99, als »anonym«; S. 434, Nr. 55 (Gemälde im Palazzo Pitti).

1234 Tieck 1846, S. 100f., Nr. 718.

1235 Bode/Tschudi 1888, S. 67, Nr. 221: »Das Relief stimmt vollständig mit den Medaillen und Münzen, die Cosimo I. in seiner Jugend zeigen, überein.«



283 In der Art der Renaissance, Cosimo I. de' Medici, Marmor, 43 × 33 cm. Ehemals Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme vor 1913



284 Italien, 18. Jh., Bildnis einer Frau, Marmor, 46 × 33 cm. Ehemals Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung; Verbleib unbekannt, Aufnahme vor 1913

das Werk noch verzeichnet; später wurde es aus der Sammlung ausgeschieden.

Aufgeführt in der Liste der Florentiner Erwerbungen ist auch ein »großes Medaillon in Marmor mit dem Portrait einer schönen Frau, sehr gute Arbeit gegen 1500. 6 Francesconi.«<sup>1236</sup> Im *Verzeichniss* wird es als »florentinische Arbeit vom Anfang des 16ten Jahrhunderts« bezeichnet (Abb. 284, Tieck 1846 Nr. 716). Waagen erwähnte es in seinem Artikel von 1846 nicht und auch in den Katalogen von Bode/Tschudi und Schottmüller fehlt es. Dies zeigt, dass es Zweifel an der Authentizität gab. Ungewöhnlich für ein Werk aus der Renaissance ist, dass der Büstenbereich nicht in den Reliefgrund integriert, sondern auf dem Rahmen appliziert wurde. Eine solche Art der Gestaltung lässt sich am ehesten im Klassizismus vorstellen. Der Verbleib des Reliefs ist unbekannt, es gehört wohl zu den Kriegsverlusten.<sup>1237</sup>

Ebenfalls in der Liste von Waagen genannt wird: »Meleager, kleines, im Motiv und Verhältniss edel, in der Durchbildung feine Relief-figur aus der Schule des Michelangelo, seiner selbst nicht unwerth in Marmor« (Abb. 285, Tieck 1846 Nr. 721).<sup>1238</sup> Waagen erklärte später dazu: »Ein Meleager, kleines Flachrelief in weißem Marmor, ist eine sehr zart vollendete Figur, welche in der edlen, schlanken Gestalt lebhaft an das Standbild des David von Michelangelo erinnert.«<sup>1239</sup> Bode/Tschudi verwiesen ebenfalls auf den historisierenden Charakter dieses

Werks: »In der trefflichen Reliefbehandlung, sowie in der Zeichnung an die Antike sich anlehnend, ohne indes ein bekanntes Werk nachzuahmen. Dagegen verraten die Wendung des Kopfes und der Gesichtstypus das Vorbild Michelangelo's.«<sup>1240</sup> Vergleichbare Arbeiten aus der Renaissance sind jedoch nicht bekannt.<sup>1241</sup>

Präsentiert wurde dieses Medaillon im Königlichen Museum oberhalb eines wohl ebenfalls von Waagen in Italien erworbenen Reliefs, das im *Verzeichniss* folgendermaßen beschrieben wird: »Weibliche Figur, Kornähren haltend; Flachrelief in weißem Marmor, von florentiner Arbeit des 16ten Jahrhunderts« (Abb. 286, Tieck 1846 Nr. 722). In den Bestandskatalogen wurde dieses Werk nicht berücksichtigt. Anfang des 20. Jahrhunderts ist es aus dem Inventar gelöscht worden, offensichtlich, weil es Zweifel an der Authentizität gab. Zwei weitere von Waagen

1236 GStA PK, Nr. 18, fol. 312r.

1237 Im Inventar ist es bezeichnet als »älterer Besitz«, Nr. 326; Lambacher 2006, S. 162, Nr. 326.

1238 GStA PK, Nr. 18, fol. 312r.

1239 Waagen 1846, S. 253.

1240 Bode/Tschudi 1888, S. 65, Nr. 212.

1241 Schottmüller erinnerte das Relief, einem Hinweis von Werner Gramberg folgend, »in der Art der Komposition wie in der subtilen Behandlung des Marmors« an Relieffiguren des Fra Giovanni' Angelo Montorsoli (Schottmüller 1933, S. 155f., Nr. 267).



285 Florenz, 16. Jh. (?), Meleager, Marmor, 32×23 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme vor 1913



286 Italien, vor 1840, Weibliche Figur, Kornähren haltend, Marmor, 25×16 cm. Ehemals Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung; Verbleib unbekannt, Aufnahme um 1910

erworbene Reliefs, »Kleiner Kopf einer Pallas« und ein »Figürchen in Relief«, sind verschollen.<sup>1242</sup> Von einem weiteren in Waagens Liste verzeichneten Relief fehlt jegliche Spur: »Venus, antikes Hautrelief in Marmor, fast Rundwerk, etwa 15 Zoll hoch in noch etwas alterthümlichen Styl, höchst eigenthümlich in einem der Kallipygos verwandten Motiv, oben oft gebrochen und auf Schiefer gesetzt, doch sehr gut erhalten.« Das Werk war mit einem Preis von 30 Francesconi relativ hoch angesetzt.

In seinem Begleitschreiben zu der Liste der zuvor genannten Werke kam Waagen zu folgendem Fazit: »Ich darf mit Sicherheit behaupten, daß schon jetzt kein Museum außerhalb Italiens sich den werthvollen Sculpturen des Mittelalters mit unserem messen kann, und der Geldaufwand ist unverhältnismäßig gering.« Es sei ihm gelungen, »auch für andere Abtheilungen des Museums mit zum Theil sehr glücklichen Erfolgen Erwerbungen zu machen«. So hatte er für die Kunstkammer zahlreiche plastische Arbeiten angekauft, wie etwa »bronzene Reliefs. Zwölf aus dem 16. Jahrhundert (...), darunter eine sehr geistreiche Pietà, wahrscheinlicher Guß eines Modells des Michelangelo und eine H. Familie von B. Cellini gearbeitet auf das feinste cisellirt. (...) Von einigen dieser Reliefs finden sich auch Abgüsse in der Sammlung der Uffizien.«<sup>1243</sup> Waagen schwebte sicherlich vor, eine vergleichbare Kollektion auch in Berlin zusammenzubringen.<sup>1244</sup>

#### Auf dem Appenin und in Pistoia

Aus einem Brief an Olfers vom 14. September 1842, den Waagen in einer »Fuhrmannskneipe« auf dem Appenin zwischen Florenz und Forli verfasste, geht hervor, welche Erwerbungen er nach seinem ersten Aufenthalt in Florenz außerdem machen konnte. Es heißt dort: »Ew. Hochwohlgeboren werden meinen gesonderten Bericht über die Florenz gemachten Erwerbungen hoffentlich erhalten haben. Seitdem habe ich die Rundreise durch die kleineren Städte von Toskana gemacht und [fand] zwar weniger als ich hoffte, aber doch Einiges sehr Schätzbare für das Königl. Museum.«<sup>1245</sup> In Siena erwarb Waagen das antike »Figürchen eines Gladiators in Bronze, mit den Bleimaßen in den Händen, womit sich diese die Knochen zu zerschmettern pflegten«, das einen Francesconi kostete, außerdem ein nicht erhaltenes »großes Medaillon

<sup>1242</sup> GStA PK, Nr. 18, fol. 312r.

<sup>1243</sup> Ebd., fol. 313v.

<sup>1244</sup> Es ist fraglich, wann Olfers das Schreiben vom 13. Aug. 1842 erreichte, denn aus einem Brief von Waagen aus Vicenza vom 4. Okt. 1842 ist zu entnehmen, dass Olfers es noch nicht erhalten hatte, »woraus sich dann Alles sehr leicht erklären läßt« (GStA PK, Nr. 18, fol. 360r, Hervorhebung im Original).

<sup>1245</sup> Ebd., fol. 337r.



287 Nicola Pisano, »Elevatio animae«, Ende 13. Jh., Marmor, 60 × 80 cm. Ehemals Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung; Kriegsverlust, als Fragment erhalten im Puschkin-Museum in Moskau, Aufnahme um 1910

in Bronze, Papst Clemens XII. (etwa 8 Zoll Durchmesser) ganz im Geschmack des Bernini. 2 Francesconi«, sowie eine »Medaille des Carl. Borromaeus, sehr gute Arbeit«, zum Preis von vier Francesconi.<sup>1246</sup>

In Pistoia entdeckte Waagen ein großformatiges Werk aus Marmor: »Zwei Engel, welche einen Heiligen emportragen, Relief in Marmor, sehr gute Arbeit, Schule d. Giovanni Pisano, Figuren etwa 2 Fuß hoch, Preis sehr niedrig – 25 Francesconi« (Abb. 287, Tieck 1846 Nr. 623).<sup>1247</sup> In seinem Artikel von 1846, in dem er zuerst die Bildwerke der toskanischen Schule behandelte, steht das Relief an erster Stelle:

»(...) ein sich dem Rundwerk näherndes Relief zu nennen, welches den Beato Buonacorsi in geistlicher Tracht und mit der noch sehr niedrigen Bischofsmütze vorstellt, der in halber Figur in einem Tuche von zwei Engeln gehalten wird. Die Engel stimmen in den völligen Formen der Köpfe, wie in dem vortrefflichen Styl der Gewänder so sehr mit Engeln an beglaubigten Werken des Nicola Pisano, z. B. an den Tempeln zu Pisa und Siena überein, daß man einer Tradition zu Pistoja, woselbst sich

dieses in carrarischem Marmor ausgeführte Werk bis vor wenigen Jahren in einer Kirche befand, welche dasselbe jenem berühmten Bildhauer beimißt, beipflichten muß.«

Schließlich gab es noch einen wichtigen Fürsprecher:

»Auch wurde es von dem berühmten Bildhauer Tenerani, einem geborenen Carraresen und daher mit den benachbarten Werken des Nicola zu Lucca und Pisa von Jugend auf vertraut, bei seinem Besuche in Berlin vor zwei Jahren sogleich als eine Arbeit desselben angesprochen. Sehr beachtenswerth ist das Bestreben nach Individualität im Kopfe des Heiligen.«<sup>1248</sup>

1246 Ebd., fol. 337r und v (bei der Kleinbronze handelt es sich um: Friederichs 1871, Nr. 2125; freundliche Mitteilung von Norbert Franken).

1247 Ebd., fol. 338r.

1248 Waagen 1846, S. 245.

Antje Middeldorf Kosegarten erkannte in dem Relief ein Fragment von einem um 1280 entstandenen Grabmal eines Mitgliedes der Pistoieser Kaufmanns- und Bankiersfamilie Ammannati, wahrscheinlich des Martino Ammannati.<sup>1249</sup> Das nach Berlin gelangte Werk bildete die Mitte einer aus drei Teilen bestehenden Sarkophagfront mit Szenen aus dem Leben des Hl. Martin, die sich ursprünglich in S. Francesco in Pistoia befand. Nach 1600 wurde sie an der Fassade des Palazzo Buonaccorsi in Pistoia eingelassen, wo sie noch 1821 nachweisbar ist. In ihrer Zuschreibung an Nicola Pisano folgte Middeldorf Kosegarten Waagen.<sup>1250</sup> In stark beschädigtem Zustand befindet sich das Relief heutzutage im Puschkin Museum in Moskau.<sup>1251</sup>

Waagen konnte in seinem Brief aus der »Fuhrmannskneipe« noch eine Information ganz anderer Art liefern, die mit Mussini zusammenhängt, denn es heißt dort: »Die Akademie der bildenden Künste [in Florenz] hat Sie und mich kürzlich auf Antrag des Pittore Mussini zu Mitgliedern ernannt!«<sup>1252</sup>

Seine Toskana-Reise wertete Waagen folgendermaßen: »Diese Reise, worauf ich auch St. Geminiano, Pisa und Prato besucht, hat 14 Tage hingegenommen, ist aber für mein Studium sehr fruchtbar gewesen. Dasselbe darf ich in Betreff des Museums von meinem 2ten Aufenthalt in Florenz behaupten, wo unterdessen Verschiedenes aufgespürt worden war, wovon hier ganz gehorsamst Verzeichnis und Preise folgen.«<sup>1253</sup> Aus Waagens Formulierung lässt sich folgern, dass für ihn gezielt verkäufliche Objekte – vielleicht mit Unterstützung von Mussini – gesucht worden waren.

#### Die »Madonna Orlandini«

Während die meisten Erwerbungen von Waagens erstem Florenz-Aufenthalt wohl aus dem Besitz des Marchese Orlandini stammen, ist eine solche Provenienz für die Ankäufe während seines zweiten Aufenthalts aus den Dokumenten nicht gesichert. Dies gilt auch für die so genannte Orlandini-Madonna (Abb. 288, Tieck 1846 Nr. 610). Waagen bemerkte, dass er sich häufig »zum Aufspüren von Kunstgegenständen« der »mezani« (Zwischenhändler) bedient habe, so auch bei der »Maria mit dem Kinde von Donatello«. Im übrigen wäre es verwunderlich, wenn Orlandini, der sich in finanziellen Schwierigkeiten befand, das Relief nicht schon bei Waagens erstem Florenz-Besuch angeboten hätte. Zweifelhaft ist die Orlandini-Provenienz aber auch deshalb, weil das Werk nicht in dem Florenz-Führer von Fantozzi im Palazzo Orlandini erwähnt wird, was bei einem angeblichen Werk von Donatello eigentlich zu erwarten wäre.

In der Liste der Erwerbungen während des zweiten Aufenthalts in Florenz wird es an erster Stelle genannt: »Donatello. Maria das Kind tragend, halbe, lebensgroße Figur in Marmor, sehr flaches, meisterlich behandeltes Relief, mit stattlichem, goldenem Rahmen.« Mit einem Preis von 100 Francesconi war es das teuerste Objekt, doch bemerkte Waagen sogar, dass es »von Künstlern schon auf 200 Fr. geschätzt« worden sei.<sup>1254</sup> Auch in seinem Artikel von 1846 bezeichnete er das Relief als eine Arbeit von Donatello, das »die diesem Meister eigenthümliche, höchst stylgemäße Behandlung des Flachreliefs« zeige: »Die Maria, ganz im Profil, ist von schöner Form und ernstem Ausdruck. Das Erstere gilt auch von ihren eben so natürlich als edel bewegten Händen. Das Christuskind, welches nach Kinderweise die Finger der einen



288 Florenz, 15. Jh. (?), »Madonna Orlandini«, Marmor, 80×69 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme vor 1913

Hand im Munde hat, ist dagegen, wie so häufig bei Donatello, in der ganzen Auffassung etwas derb.«<sup>1255</sup>

Nachdem Bode das Relief 1884 erstmals publizierte und es für Donatello weder in der »Anordnung hinreichend originell und bedeutend, noch Zeichnung und Modellierung meisterhaft genug« bezeichnete, äußerte er sich nur kurze Zeit später deutlich entschiedener, denn durch die Erwerbung der *Madonna Pazzi* von Donatello im Jahre 1886 war sein Urteilsvermögen geschärft worden:

»Das Orlandini-Relief ist von fast übertriebener Sorgfalt der Durchbildung und Glätte der Politur, ohne dass die Formen sich recht runden und das Fleisch seine Weichheit, die Kleider stoffliche Wirkung bekommen hätten. Bei genauerer Betrachtung werden wir fast überall empfinden,

1249 Antje Middeldorf Kosegarten, Identifizierung eines Grabmals von Nicola Pisano. Zur Genese des Reliefsarkophags in der Toskana, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 22, 1978, Heft 2, S. 120ff. Grundlage der Bestimmung war die Schilderung des Grabmals eines Giovanni di Gherardino Ammannati in seinem Testament von 1286, das der Pistoieser Chronist Pandolfo Alferuoli 1628 erwähnte.

1250 Vgl. Roberto Bartolini, Scultura gotica in Toscana. Maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento, Mailand 2005, S. 30ff.; Lambacher 2006, S. 132, Nr. 30.

1251 Yurchenko 2021, S. 433f., Abb. 17.

1252 GStA PK, Nr. 18, fol. 341r (14. Sept. 1842).

1253 Ebd., fol. 338r.

1254 Ebd.

1255 Waagen 1846, S. 245.



289 Donatello, »Madonna Pazzi«, um 1420–25, Marmor, 74,5 × 69,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme vor 1913

«dass die Ausführung, trotz der Sorgfalt, die darauf verwandt ist, hinter der Erfindung zurückbleibt, dass derselben in den feineren Details wie in der Durchbildung des Ohres, der Haare, des Halses, der Hände u. s. f. volles Verständnis der Natur abgeht.»

Bode hatte für die aufgezeigten Mängel eine überzeugend klingende Erklärung parat: »Zweifellos liegt hier die Arbeit eines Schülers nach einer Skizze oder einem Modell Donatello's vor. Darin bestärkt ein Blick auf das Pazzi-Relief« (Abb. 289).<sup>1256</sup> Paul Schubring verwies 1907 auf Ähnlichkeiten mit der sogenannten Medici-Madonna von Andrea da Buggiano in der alten Sakristei von San Lorenzo in Florenz (Abb. 290), während Schottmüller bemerkte, dass die *Madonna Orlandini* und die »gröber modellierte« *Madonna-Medici* »wahrscheinlich nach derselben Skizze Donatellos« entstanden.<sup>1257</sup> Letzteres ist zwar vorstellbar, doch wahrscheinlich gibt es sogar einen direkteren Zusammenhang zwischen den beiden Madonnenreliefs, die vor allem in der Gestaltung des Kindes sehr ähnlich sind. Darüber hinaus bestehen auch formale Bezüge zu einem anderen Werk, einem in mehreren Exemplaren überlieferten Madonnenrelief aus Stucco, wie dem Exemplar im Museo Horne in Florenz (Abb. 291), das die Muttergottes nahezu übereinstimmend zeigt und bei dem das Kind ebenfalls eine Koralle hält, die allerdings normal dimensioniert ist. Im Unterschied zur sogenannten *Madonna Orlandini* besitzen die Muttergottes und das Christuskind bei den Abgüssen Nimben und an der Sockelzone jeweils eine Inschrift. Die Tatsache, dass sich mehrere Exemplare aus Stucco erhalten haben, deutet darauf hin, dass diese durch Donatellos *Madonna*



290 Andrea da Buggiano, »Madonna Medici«, 1432, Marmor, 50 × 45 cm (Bildfeld). Florenz, San Lorenzo

*Pazzi* inspirierte Komposition im 15. Jahrhundert verbreitet war.<sup>1258</sup> Ein solcher Abguss gelangte 1889 auch nach Berlin und ist erhalten. Seltsamerweise wurde er nicht in den Bestandskatalogen verzeichnet. Es ist auch fraglich, ob er jemals ausgestellt war.<sup>1259</sup>

Der kompositionelle Zusammenhang mit den beiden zuvor genannten Werken lässt sich eigentlich nur so erklären, dass es sich bei der sogenannten *Madonna Orlandini* um das Werk eines Epigonen handelt,

1256 Wilhelm Bode, Die italienischen Skulpturen der Renaissance in den Königlichen Museen zu Berlin III, in: Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen, 5, 1884, S. 38f.; ders., Neue Erwerbungen für die Abteilung der christlichen Plastik in den Königlichen Museen, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, 7, 1886, S. 205f. Im Katalog wurde bemerkt, dass die »Madonna Orlandini (...) in [der] Ausführung, die nur handwerksmäßige Hand eines Gehilfen [zeigt], die nicht versteht, die Konturen zu beleben und die Körper zu runden« (Bode/Tschudi 1888, S. 17, Nr. 42).

1257 Paul Schubring, Donatello. Des Meisters Werke, Stuttgart/Leipzig 1907, S. 201f.: »(...) ist eine Variante der Pazzi-Madonna. Aehnlich das Relief am Altar der Sakristei von S. Lorenzo. Vielleicht von Andrea da Buggiano«; Schottmüller 1913, S. 16 (»stammt aus Casa Orlandini, in die es durch Erbschaft aus altem Medicibesitz [!] stammen soll. (...) Die Ausführung ist von einem jüngeren Gehilfen.«); Schottmüller 1933, S. 19 (»Andrea Guardi«). Das Relief von Buggiano befindet sich zwar an prominentem Ort, doch ist es kaum bekannt, denn es ist an der Rückseite des Altars integriert (vgl. Alfredo Bellandi, Andrea Cavalcanti, Paris 2018, S. 358, Nr. I.2).

1258 Filippo Rossi, Il Museo Horne, Mailand 1967, S. 150, Taf. 86.

1259 Erworben vom Florentiner Kunsthändler Stefano Bardini; irrtümlicherweise ist das im Bode-Museum erhaltene Relief im Verlustkatalog der Skulpturensammlung verzeichnet (Lambacher 2006, S. 159, Nr. 1565).



291 Siena oder Florenz, 15. Jh., Maria mit dem Kind, Stucco, 61 × 46,5 cm. Florenz, Museo Horne

das heißt um ein Pasticcio, dessen Entstehungszeit in der Renaissance fraglich ist.<sup>1260</sup> Ein solcher Eindruck lässt sich auch mit dem schon von Bode beobachteten Mangel an Plastizität und der zum Teil wenig subtilen Detailgestaltung, wie zum Beispiel beim Ohr der Muttergottes, in Einklang bringen.<sup>1261</sup> Aber auch das Fehlen von Kannelüren an den Außenseiten der Pilaster ist für die Gestaltungsweise in der Renaissance ungewöhnlich.

Die Komposition der *Madonna Orlandini* ist auch in einer Fassung aus gebranntem Ton überliefert, die als Geschenk des Sammlers Charles Loeser im Palazzo Vecchio in Florenz aufbewahrt wird (Abb. 292). Basierend auf den Beobachtungen von Loeser wurde dieses Relief 1934 von Alfredo Lenzi publiziert, wobei vor allem die voluminöseren Formen als gestalterische Vorzüge der Terrakotta gegenüber dem Marmor in Berlin herausgestellt wurden.<sup>1262</sup> Loeser sah deshalb in dem Berliner Relief eine Kopie des 19. Jahrhunderts, während er die Version aus Terrakotta als das Original von Donatello bezeichnete.<sup>1263</sup>



292 Florenz, 15. Jh. (?), Maria mit dem Kind, gebrannter Ton, 78 × 66 cm. Florenz, Palazzo Vecchio, Sammlung Charles Loeser

1260 In diesem Tenor beurteilte auch John Pope-Hennessy das Berliner Relief: »by an unidentified imitator of Donatello« (John Pope-Hennessy, *The Madonna Reliefs of Donatello*, in: Pope-Hennessy 1980, S. 74f.). Die für ein Madonnenrelief ungewöhnliche integrierte architektonische Rahmung dürfte auf das Vorbild der Medici-Madonna zurückzuführen sein, das allerdings als Bestandteil einer Altarmensa konzipiert ist. Aus der ersten Erwähnung von Waagen geht hervor, dass das Relief einen »stattlichen, goldenen Rahmen« besaß, der das Werk wohl attraktiver machte. Die Abbildung im Katalog von Bode/Tschudi (1888, Taf. IV) lässt an den Ecken Metallstifte erkennen, die Schottmüller zufolge als Verbindung mit einem besonders gearbeiteten Fries und Kranzgesims dienten (Schottmüller 1913, S. 16); Hofmann/Rowley 2015, S. 47ff.

1261 Vor allem durch den Mangel an plastischem Volumen unterscheidet sich die *Madonna Orlandini* vom Stil Michelozzos, dem das Relief kürzlich von Rowley zugeschrieben wurde (Hofmann/Rowley 2015, S. 51f.), wie dies etwa im Vergleich mit dessen Darstellung gleichen Themas im Museo Nazionale del Bargello deutlich wird (Joachim Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien. Donatello und seine Zeit*, München 1990, S. 124, Nr. 159). Auch die Tatsache, dass von der *Madonna Orlandini* – im Unterschied zur üblichen Praxis bei Madonnenreliefs des Quattrocento aus Marmor – keine Abgüsse bekannt sind, die ein Indiz für eine frühe Entstehungszeit wären, spricht nicht für die Authentizität dieses 1945 durch Brandeintrwirkung stark beschädigten und erst vor wenigen Jahren aufwendig restaurierten Werks. Bereits Jolly war dies aufgefallen (Jolly 1998, S. 107). Die Annahme von Joannides, ein verschollenes, nur durch eine schlechte Abbildung überliefertes Gemälde des 1430 verstorbenen Malers Giovanni Toscani würde auf die Komposition der *Madonna Orlandini* zurückgehen, ist daher unwahrscheinlich (Paul Joannides, *Masaccio, Masolino and »Minor« Sculpture*, in: *Paragone*, 38, Sept. 1987, S. 5, Abb. 5).

1262 Alfredo Lenzi, *La donazione Loeser in Palazzo Vecchio*, Florenz 1934, S. 10.

1263 Seine gut nachvollziehbaren Beobachtungen fanden jedoch kaum Resonanz, doch indirekt äußerte bereits Lord Balcarras Zweifel, denn er verwies auf eine Version im Besitz des »Signor Bardini«, wohl das später in die Sammlung Loeser gelangte Relief aus Ton, die »a delicacy« habe, die er beim vermeintlichen »Original« vermisste (Alexander Crawford Lindsay of Balcarras, *Donatello*, London 1903, S. 182).



293 In der Art der Renaissance, Madonna mit dem Kind und zwei Cherubim, Pietra serena, 50 × 38 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

#### Eine Madonna in »schwarzem Stein«

In der nach Berlin geschickten Liste des zweiten Florenz-Aufenthalts ist ein Madonnenrelief als Werk von »Bernardino Rossellino« aufgeführt: »Maria traegt das Kind, Relief in schwarzem Stein, anziehend durch Marias Ausdruck und Arbeit, 2/3 lebensgroß. – 56 Francesconi« (Abb. 293, Tieck 1846 Nr. 649).<sup>1264</sup> Auch die Formulierungen in seinem Aufsatz zeugen von Waagens positiver Einschätzung dieses Werks:

»Eine Maria, welche voll Freude das wohlgenährte Kind auf ihren Armen anblickt, ein Relief in jenem schwärzlichen Stein, dessen sich die Florentinischen Bildhauer und Steinmetzen so häufig bedient haben, zeigt in Auffassung und Formen so viel Aehnlichkeit mit den beglaubigten Werken des Leonardo Rossellini, daß es wohl sicher von diesem Künstler herrührt und auch in Florenz dafür galt.«<sup>1265</sup>

Bode/Tschudi sahen in der Darstellung lediglich »ein Donatello'sches Motiv seiner mittleren Zeit (um 1430) in der Nachbildung eines derben etwas bäuerischen Schülers oder Nachfolgers um die Mitte des 15. Jahrhunderts.«<sup>1266</sup> Als Werk eines Nachfolgers Donatellos wurde das Relief auch bei Schottmüller katalogisiert.<sup>1267</sup>

Die Darstellung folgt einer in der Renaissance beliebten Komposition, so orientierte sich auch der spanische Maler Alonso Berruguete an ihr bei einem Gemälde in den Uffizien.<sup>1268</sup> Der Madonnentyp wird

heute nach dem Exemplar, das früher das Portal der Kirche Santa Maria degli Ughi in Florenz schmückte und sich heute im Museo Bardini in Florenz befindet, benannt. Auffallend an dem Berliner Relief ist vor allem das Missverhältnis in den Proportionen der Köpfe von Maria und Kind, was bei den anderen Versionen, bei denen Heiligenscheine integriert sind, weniger ausgeprägt ist. Bereits das verwendete Material erweckt Zweifel an der Authentizität, denn es handelt sich um Pietra serena, einen dunklen Stein, der in Florenz in der Renaissance zwar gerne verwendet wurde, allerdings vorzugsweise für architektonische Elemente. Johann Wolfgang von Goethe besaß Dutzende Bruchstücke dieses Steins in kleinem und größeren Format, den der passionierte Sammler von Mineralien in einem Brief an Tieck als »sogenannten Florentinischen Ruinen-Marmor« bezeichnete. Ihn interessierte der »genaue Punct wo er bricht« und er hoffte auf Klärung durch den Bildhauer und späteren Sammlungsdirektor, der ihm seit dessen Tätigkeit in Weimar gut bekannt war.<sup>1269</sup> In der Literatur sind zwar bislang keine Zweifel an der Authentizität des Reliefs geäußert, doch wurde es bereits in Dahlem von Ursula Schlegel aus der Schausammlung entfernt, da es nicht neben den Originalen aus der Renaissance präsentiert werden sollte.<sup>1270</sup>

#### Der »Salvator« und »Diomed mit dem Palladium«

Zu Waagens Erwerbungen von Steinskulpturen zählt auch eine Darstellung des »Salvator, Kopf in Lebensgröße in Marmor, Relief mit einem Grunde von Serpentin. Schule des Johann von Bologna. 20 Francesconi.«<sup>1271</sup> Das Relief, dessen Grund seit 1945 verloren ist, galt als Werk aus der Schule von Giovanni Bologna und ist im *Verzeichniss* als Werk von dessen Schüler und Mitarbeiter Pietro Francavilla aufgeführt (Abb. 294, Tieck 1846 Nr. 604). Die Lokalisierung war durchaus zutreffend, denn es handelt sich bei dem Relief um eine in der Florentiner Werkstatt des Francesco del Tadda entstandene spiegelbildliche Replik nach einem Original aus Porphyrt, das sich heute in der Nationalgalerie in Prag befindet.<sup>1272</sup> Die Komposition war in ihrer Entstehungszeit beliebt und

1264 GStA PK, Nr. 18, fol. 339r.

1265 Waagen 1846, S. 246.

1266 Bode/Tschudi 1888, S. 19, Nr. 52.

1267 Schottmüller 1933, S. 15.

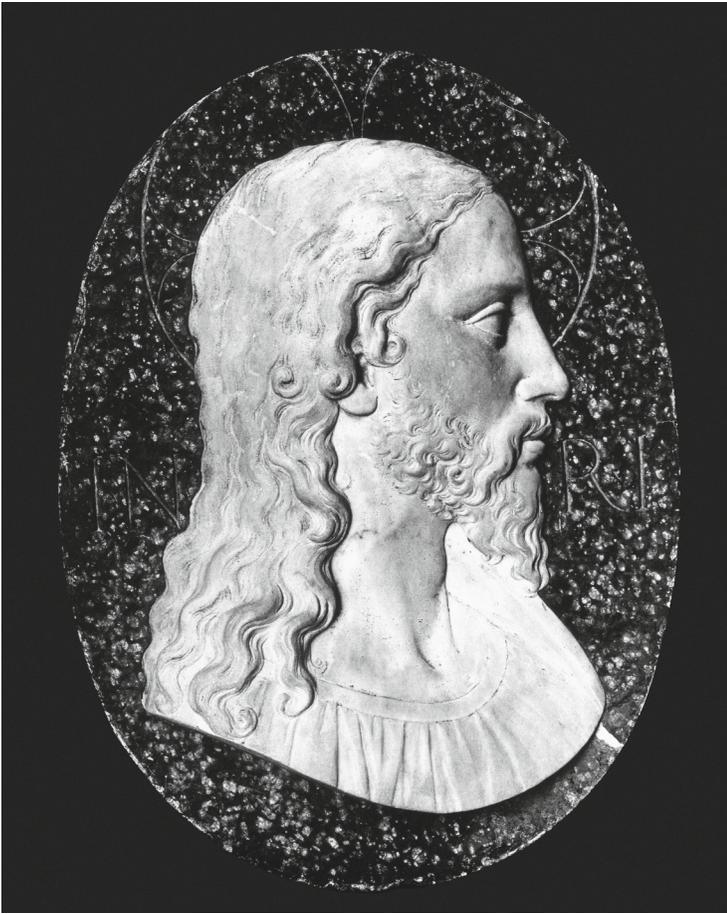
1268 Enrica Neri Lusanna/Lucia Faedo, *Il Museo Bardini a Firenze*. Bd. 2, *Le sculture*, Mailand 1986, S. 249, Nr. 177; Francesco Caglioti, *Alonso Berruguete in Italia: un nuovo documento fiorentino, una nuova fonte donatelliana, qualche ulteriore traccia*, in: *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, Neapel 2001, S. 109ff.; Giancarlo Gentilini in: *Kat. Norma e capriccio* (Ausst. in den Uffizien), Florenz 2013, S. 198, Nr. I.2; ebd., S. 196f., Nr. I.1 (Gemälde von Berruguete).

1269 Bernhard Maaz, *Friedrich Tieck. Briefwechsel mit Goethe*, Berlin 1997, S. 22 (Brief von Ende Mai 1818?); weiterhin heißt es im Brief von Goethe: »Am meisten würden Sie mich verpflichten, wenn Sie mir einige derbe, faustgroße Stücke mit frischem Bruch, von Bearbeitern und Schleifern ganz unangetastet, gelegentlich anschaffen und senden möchten (...).«; mit einem ähnlichen Wunsch wandte sich zwei Jahrzehnte später Olfers an Waagen, vgl. S. 226.

1270 Ein Foto im Kunsthistorischen Institut in Florenz (»Kreis des Donatello«) trägt die von unbekannter Hand stammende Beschriftung: »Falsch ?« Gentilini bezeichnete das Berliner Relief jedoch als florentinisches Werk aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts (Kat. Florenz 2013, S. 198, Nr. I.2).

1271 GStA PK, Nr. 18, fol. 338v.

1272 Website der Nationalgalerie Prag, Inv. Nr. P 5 (aufgerufen am 13. Juli 2020).



294 Francesco del Tadda, Christuskopf, um 1560, Marmor auf einem Grund von Verde antico, 48 × 36 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme vor 1913



295 Florenz, um 1800, Diomedes mit dem Palladium, Pietra serena, Durchmesser 42 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

wurde in verschiedenen Materialien reproduziert. Eine farbig gefasste Variante aus Cartapasta (Papiermaché) wurde 1904 für die Skulpturensammlung erworben.<sup>1273</sup>

Zu optimistisch war Waagen auch in seiner Einschätzung des »Diomed mit dem Palladium«, einer »freien, geistreichen Copie nach dem bekannten, geschnittenen Stein als Relief in schwarzem Stein etwa 1 ¼ Fuß hoch«, den er als »schönes Beispiel antiker Auffassung im Cinquecento« betrachtete (Abb. 295, Tieck 1846 Nr. 684).<sup>1274</sup> Mit einem Preis von neun Francesconi war das Relief aus Pietra serena allerdings nicht hoch angesetzt. Auch Bode/Tschudi bemerkten, dass sich die Komposition auf »einen jetzt im Museum zu Neapel befindlichen Chalcedon, der aus der Sammlung des Lorenzo de' Medici stammt«, zurückführen lässt.<sup>1275</sup> In der charakteristischen Haltung des leicht erhobenen, in die Ferne gerichteten Kopfes folgt es der Darstellung der berühmten antiken Gemme, die in Abgüssen für Künstler der Renaissance ein hoch geschätztes Studienobjekt war. Wahrscheinlich orientierte sich der Schöpfer des Reliefs auch an der in der Werkstatt von Donatello gegen Mitte des 15. Jahrhunderts geschaffenen Darstellung im Palazzo Medici.<sup>1276</sup>

Im *Verzeichniss* wurde keine Entstehungszeit angegeben, was vermuten lässt, dass bereits Tieck Bedenken hinsichtlich einer Entstehung in der Renaissance hatte. Bode/Tschudi bezeichneten das Relief zwar noch als Arbeit eines Florentiner Meisters vom Anfang des 16. Jahrhunderts, doch wurde das wohl eher klassizistische Werk in den Bestandskatalogen von Schottmüller nicht mehr verzeichnet. Dennoch handelt es sich um eine einprägsame Darstellung eines schönen Jünglingskörpers. Das Relief ist im Bode-Museum erhalten.

#### Werke aus gebranntem Ton

Die »Büste eines schönen Jünglings in terra cotta. 12 Francesconi« erwähnte Waagen auch in seinem Artikel – zusammen mit der anderen in Florenz erworbenen Jünglingsbüste –, »welche nach den vorhandenen Portraits für die des durch seine frühe Geistesbildung und Gelehrsamkeit so berühmten Pico della Mirandola gilt« (Abb. 296, Tieck 1846 Nr. 688). Ebenso wie »einige andere Büsten« zeige dieses Werk »die große Frische und Naivität in der Auffassung des jugendlichen Alters.«<sup>1277</sup> Bode/Tschudi akzeptierten die Identifizierung des Dargestellten nicht.<sup>1278</sup> Reste von Kreidegrund deuten darauf hin, dass die Büste ursprünglich farbig gefasst war. Ergänzt wurde ein Stück der rechten Wange, denn das Werk war während des Transports nach Berlin beschädigt worden, wie aus dem Protokoll von Waagen hervorgeht. Bode/Tschudi sahen in dem Bildnis, das »um die Lippen ein feines Lächeln« besitzt, ein Original von Verrocchio, während Schottmüller es als Werkstattarbeit be-

1273 Schottmüller 1933, S. 153, Nrn. 321, 7228.

1274 GStA PK, Nr. 18, fol. 338v (Waagen 1846, S. 253).

1275 Bode/Tschudi 1888, S. 66f., Nr. 219.

1276 Ursula Bracker-Wester, Die Reliefmedaillons im Hofe des Palazzo Medici zu Florenz, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 7, 1965, S. 15ff.

1277 GStA PK, Nr. 18, fol. 339v; Waagen 1846, S. 253.

1278 Bode/Tschudi 1888, S. 33, Nr. 100. Ebenso wie bei einem ähnlichen Exemplar im Victoria and Albert Museum (Pope-Hennessy 1964, S. 205f., Nr. 191) verzichtete man daher seitdem auf eine Benennung des Dargestellten.



296 Florenz, letztes Drittel 15. Jh., Bildnis eines Jünglings, gebrannter Ton, Höhe 53 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme vor 1913

zeichnete.<sup>1279</sup> Vor allem in der Profilansicht, die Verrocchios *David* in Erinnerung ruft, lässt sich eine Abhängigkeit von Werken des berühmten Florentiner Bildhauer nachvollziehen.<sup>1280</sup>

Von Waagen geschätzt wurde auch der »Hl. Hieronymus im Gebeth, Werkstatt des L. della Robbia, oder einer seiner besten Nachfolger, in unverglaster terra cotta, sehr fleißig. 10.«<sup>1281</sup> Im *Verzeichniss* wurde das Werk lediglich als »florentinische Arbeit aus der 2ten Hälfte des 15ten Jahrhunderts« bezeichnet (Abb. 297, Tieck 1846 Nr. 613). Zwar ist Luca della Robbia heutzutage nicht mehr als Schöpfer dieses Werks im Gespräch, doch ist die Frage der Autorschaft noch nicht gelöst.<sup>1282</sup> Ein anderes in der Liste genanntes Werk aus gebranntem Ton, »Maria mit dem Kinde, halbe lebensgroße Figur in bemalter terra cotta des Giovanni Andrea della Robbia, merkwürdig als Probe dieser Kunst in der Form des Cinquecento, schön im Gefühl«, das mit 30 Francesconi veranschlagt war, ging während des Transports nach Berlin verloren (s. S. 318).<sup>1283</sup>

Außer den für die Abteilung plastischer Werke vorgesehenen Objekten enthält die von Waagen erstellte Liste der in Florenz erworbenen Objekte auch einige Gemälde, Handzeichnungen, Miniaturen und kunstgewerbliche Arbeiten, zum Beispiel einen »Abendmahlskelch mit

Niellen aus dem 14ten Jahrh.«, einen »großen Kamm in Elfenbein, worin Reliefs des 14ten Jahrh.«, »Münzen in Golde« und »Münzen in Silber«. Ertragreich war der zweite Aufenthalt in Florenz aber auch wegen etlicher Bronzearbeiten, die in die Kunstammer gelangten: ein »Rauchgefäß von reicher gothischer Form des 14ten Jahrhunderts«, eine »Glocke aus dem Cinquecento mit sehr zierlichen Reliefs in Münzform«, einen »Triton, eine Nymphe umschlingend«, »Medaillen der großen

1279 Wilhelm Bode, Die italienischen Skulpturen der Renaissance in den Königlichen Museen. II. Bildwerke des Andrea del Verrocchio, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, 3, 1882, S. 104; Zitat nach Bode/Tschudi 1888, S. 33, Nr. 100; Schottmüller 1933, S. 60f.

1280 Schottmüller 1933, S. 61, Nr. 120 Abb.

1281 GStA PK, Nr. 18, fol. 339v.

1282 Schottmüller katalogisierte die Gruppe als florentinisches Werk unter dem Namen Baccio da Montelupo (Schottmüller 1933, S. 146f., Nr. 171); eine vermutlich früher entstandene Variante, deren Gewandgestaltung an Zeichnungen von Andrea del Verrocchio erinnert, befindet sich im Louvre (Marc Bormand, Un Saint Jérôme florentine autour de 1500, in: La sculpture en Occident. Études offertes à Jean-René Gaborit (Hg. Geneviève Bresc-Bautier), Dijon 2007, S. 122ff.).

1283 GStA PK, Nr. 18, fol. 338r.



297 Florenz, Anfang 16. Jh., Hl. Hieronymus, gebrannter Ton, Höhe 55 cm, Breite 63 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

Trivulzi«, eine »kleine sehr geistreiche Gruppe« von Giovanni di Bologna, Venus und Amor darstellend, ein »Tintenfaß in Bronze, reich und schön verziert im Geschmack des Cinquecento mit einem marmornen Fuß«, eine »Kreuzabnahme«, Reliefs mit der »Muttergottes und dem Kinde«, aber auch zwei »Ziegen in Bronze, Cinquecento«, die Waagen als »sehr lebendig!« bezeichnete.<sup>1284</sup> Von »Valerio Vicentino« (Belli) verzeichnet die Liste ein »kleines Relief in Bronze« und eine Plakette mit der Darstellung des Opfers der Iphigenie. Unter den »Vierzehn Medaillons in Bronze« befand sich auch ein Bildnis des »alten Cosmus«. »In Betreff der geschnittenen Steine« bemerkte Waagen, dass für die »Mehrzahl von alten, florentinischen Familien, die nicht gern unter ihrem Namen verkaufen«, Antiquare als Vermittler dienen.<sup>1285</sup> Nicht ohne Stolz auf seine Entdeckungen fügte der Galeriedirektor hinzu:

»An kleinen, bronzenen Reliefs werden wir der Sammlung zu Florenz weit überlegen [sein]. Wie ich später entdeckte, rühren zwei schon früher angemeldete von Donatello her und so dürfte sich noch Vieles ausmachen lassen! Die Gesamtkosten für alle diese Kunstgegenstände sind im Verhältnis sehr mäßig.«<sup>1286</sup>

In diesem Tenor äußerte er sich auch über die Erwerbungen für die Abteilung der plastischen Werke: »Unsere Sammlung mittelalterlicher Skulpturen ist jetzt einzig in ihrer Art, indem sie namhafte Denkmahle der toscanischen und paduanisch-venezianischen Schule, wie keine in Italien vereinigt, wozu noch der Altar des Begarelli kommt!« Und er fügte hinzu: »Der eine Saal ist aber zur Aufstellung aller dieser Denkmahle viel zu klein.«<sup>1287</sup>

Auf der Rückreise aus Italien wartete Waagen – wieder – lange auf Antworten aus Berlin und kämpfte mit vielen »Widerwärtigkeiten«. In Bologna machte er noch einige Erwerbungen, von denen er Olfers am 20. September 1842 berichtete: »Ganz leer bin aber für den Augenblick nicht ausgegangen, denn [ich habe] ein Relief in Bronze, das sechste einer Folge, wovon ich bereits fünf habe (s. S. 243), 10 andere theils Reliefs, theils Medaillen so wie 14 mittelalterliche Siegel in Bronze und ei-

1284 Ebd., fol. 339v.

1285 Ebd., fol. 338, 339, 340.

1286 Ebd., fol. 341r.

1287 Ebd.

nen schönen antiken Kasten für 36 Scudi erworben. Ich bin überzeugt, daß Sie mit Auswahl und Preisen zufrieden sein werden.«<sup>1288</sup>

Wahrscheinlich handelte es sich bei dem Relief aus einer Folge um ein Werk von Guglielmo della Porta, aus dessen berühmtem Zyklus von acht querevalen und acht achteckigen Darstellungen mythologischer Szenen, hauptsächlich von Ovids *Metamorphosen*. Jene sechs von Waagen erworbenen Reliefs wurden dann 1889 aus den Beständen der Königlichen Museen versteigert<sup>1289</sup> (s. auch S. 54).

In einem Schreiben aus Vicenza berichtete Waagen am 4. Oktober 1842 über »Verschiedenes«, was er in Venedig bei Pajaro gesehen hatte, »welches eine nähere Beachtung verdient, sowohl an Bildern als an Skulpturen und Zeichnungen«. Waagen behielt sich vor, Olfers »persönlich näheren Vortrag zu halten«. Am Ende seines Schreibens heißt es dann:

»Bei der leider schon so vorgerückten Jahreszeit und in dem Gefühl, die Gnade Sr. Majestät nicht mißbrauchen zu wollen, habe ich mit Schmerz die Reise nach Genua aufgegeben und werde von Mailand direkt nach Turin eilen. Sicher würde mich ein Brief mit etwaigen Befehlen und Mitteilungen in Basel treffen. Sie können denken, wie sehr ich auf den Eindruck der Sendungen aus Neapel und Venedig zu Wasser gespannt bin!«<sup>1290</sup>

#### Schiffbruch vor Wales

Auf dem Weg nach Hamburg strandete das Schiff *Die gute Hoffnung* mit den Kunstwerken für Berlin vor der Küste von Wales. Sieben Kisten waren von Rom aus in die toskanische Hafenstadt geschickt worden, und dreizehn weitere Kisten waren aus Florenz dazu gekommen. Der preußische Vizekonsul Robert Dunkin reiste an den Unglücksort und informierte den preußischen Generalkonsul Bernhard Hebel in London über den ersten Eindruck nach Bergung der Ladung und über vorgesehene Schutzmaßnahmen. In seinem Schreiben vom 19. Dezember 1842 heißt es wie folgt:

»I attended as Agent for Lloyds and since Friday morning I have *night and day* been at the wreck and by greatest exertions we have saved more than half the cargo which consist principally of Blocks of Marble and Statues some of which are very beautiful. The Captain has informed me that a great number of packages marked Berlin are for His Majesty The King of Prussia, every care has been taken of them; but as our Custom House Authorities may interfere I shall be obliged by your Authority to act for their preservation as no time should be lost in carefully cleaning them from Salt Water.«<sup>1291</sup>

Schon am 24. Dezember 1842 konnte Dunkin dann dem Generalkonsul berichten, dass er weitere Informationen zur Ladung vom Kapitän des Schiffes erhalten hatte. Nach dessen Kenntnis handelte es sich um Objekte zur Herstellung eines »Marble Bath for His Majesty«. <sup>1292</sup> Tatsächlich waren die Marmorplatten für die Ausstattung der damals im Bau befindlichen Römischen Bäder in Potsdam vorgesehen und wurden bereits von Persius erwartet. Olfers wurde am 24. Dezember 1842 aus Hamburg über das Unglück informiert. Dem König wurde daraufhin folgende Mitteilung gesandt:

»Eurer Königlichen Majestät muß ich leider die allerunterthänigste Anzeige machen, daß aus einer mir zugegangenen vorläufigen Nachricht das französische Schiff »Die gute Hoffnung«, mit welchem ein bedeutender Theil der neuerdings für seiner Königlichen Majestät Kunst=Sammlungen in Italien erworbenen Skulptur=Werke beladen war, am 14ten d. Mts. an der Südküste von Wales, in der Nähe von Llanelly /: Carmarthenshire:/ gestrandet ist, und soweit jene Nachricht reicht, nur ein geringer Theil der Ladung geborgen wurde. Die Sendung besteht in zwanzig Kisten, welche (...) eine Anzahl durch den Dr. Waagen in Rom und Florenz angekauften wertvollen Skulpturen und hierunter namentlich folgende ausgezeichnete Stücke enthalten:

Den Torso einer Venus von griechischem Marmor. Lebensgroß;  
Den Torso eines Herkules, griechischer Marmor. 2/3 Lebensgröße;  
Kolossale weibliche Büste, antik, griechischer Marmor;  
Den Kopf des Cosmus von Medici, Hochrelief, fast Rundwerk, von Andrea Verrocchio, carrarischer Marmor;  
Donatello. Die Büste einer jungen Florentinerin, Marmor;  
Die Büste eines jungen Mannes. Terra cotta Styl des Mino da Fiesole;  
Rosellini. Der Papst träumt, daß der heilige Franziskus die Kirche St. Johann Lateran stützt. Hautrelief in Terra cotta;  
Schule des Johann Pisano. Zwei Engel tragen einen Heiligen zum Himmel empor. Hautrelief in Marmor;  
Mino da Fiesole. Die Büste eines jungen Mädchen. Marmor, kleins lebensgroß;  
Donatello. Maria mit dem Kinde; halbe Figur in Marmor, reichlich lebensgroß;  
Andrea della Robbia. Maria mit dem Kinde. Halbe Figur in farbiger terra cotta. Reichlich lebensgroß;  
Rosellini. Maria mit dem Kinde. Relief in schwarzem Stein;  
Büste eines Knaben, wahrscheinlich Pico von Mirandola. In terra cotta;  
Meleager, überlebensgroße antike Statue, in griechischem Marmor;  
Medea mit zwei Dienerinnen (...). Antikes Relief in Marmor etwa 2/3 lebensgroße Figuren,  
Wilhelm della Porta, Leda mit dem Schwan. Hochrelief in Marmor. 2/3 lebensgroß;  
Sansovino. Der Sturz des Phaeton, unten die ihn beklagenden Schwestern. In Marmor. Figuren halblebensgroß.

Wieviel hiervon gerettet worden ist, oder vielleicht später noch gerettet werden wird, darüber fehlt mir bis jetzt noch jede Nachricht. Das ist, so bedauerlich der Verlust dieser Kunstwerke sein würde, durch die seiner Zeit erfolgte Versicherung der Sendung zu dem Werthe von 117.000 flo-

1288 Ebd., fol. 41v.

1289 Aukt. Berlin 1889, S. 8, Nr. 87–92. Die Reliefs von Guglielmo della Porta, die früher als Schöpfungen von Benvenuto Cellini angesehen wurden, dienten einige Jahrzehnte nach ihrer Entstehung als Vorlagen für kostbare Reproduktionen von Antonio Gentili aus getriebenem Goldblech. Sechs Reliefs dieser Serie gelangten 1905 als Vermächtnis von Gustav Salomon in die Skulpturensammlung (Bange 1922, S. 2f., Nr. 8–13); zu der Reliefserie s. Werner Gramberg, Guglielmo della Porta, Coppe Fiammingo and Antonio Gentili da Faenza, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, 5, 1960, S. 31ff.

1290 GStA PK, Nr. 18, fol. 361v.

1291 GStA PK, III. HA Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten III, Nr. 18427, A. 5569, 28, (Abschrift) ohne Folierung. Hervorhebung im Original.

1292 Ebd. (Abschrift).

rentiner Lire /: ungefähr 27.000 rt. Court.:/ wenigstens die darauf verwendete Ankaufs=Summe gerettet. Ich hege indessen auf die gegründete Hoffnung, daß die Assecuranz durch die Höhe dieser Summe sich unten veranlaßt sehen, alles Mögliche zur Bergung es verunglückten Gutes zu thun. (...) Was im weiteren Verlauf dieses bedauerlichen Ereignisses in Bezug auf dasselbe zu meiner Kenntnis kommt, werde ich nicht verfehlen, sofort allerunterthänigst zu melden.«<sup>1293</sup>

In *The Times* konnte man am 27. Dezember 1842 über das »shipwreck« mit der kostbaren Ladung des preußischen Königs vor der Küste von Wales lesen. Aus dem Artikel geht hervor, dass das Schiffsunglück einen tragischen Verlauf genommen hatte, denn der kleine Sohn des Kapitäns war dabei tödlich verunglückt (s. Anhang, S. 317 f.).<sup>1294</sup>

Die mit der Reinigung beauftragte Firma *Swansey Marble Works* informierte den preußischen Vizekonsul am 27. Dezember 1842 über die notwendigen Maßnahmen und wies darauf hin, dass die Oberflächen der Kunstwerke durch das mit Salzwasser getränkte, mit Sand und Schmutz bedeckte Papier, in das sie eingepackt waren, zerstört würden.<sup>1295</sup> Umgehend wurde dann auch der Generalkonsul darüber von Dunkin informiert.<sup>1296</sup> Von James Ross, Collector of Customs in Pembrey, erhielt Hebler dann noch genaue Information über den Ort des Schiffsunglücks und des aktuellen Aufbewahrungsorts der geretteten Kunstwerke. Berichtet wurde auch, dass die Kisten für die Skulpturen und Marmorplatten alle ein Siegel trugen, dass sie als Eigentum des Königs von Preußen auswies.<sup>1297</sup>

Am 30. Dezember 1842 konnte Hebler dann dem Ministerium in Berlin mitteilen, »daß die geretteten werthvollen Marmor Gegenstände auf's sorgfältigste aufbewahrt werden, außerdem Reinigung durch competente Personen veranstaltet wird« und ergänzte dann noch in einem Schreiben vom 3. Januar 1843: »Die durch den R. Dunkin auf Grund einer competenten Untersuchung angeordnete Reinigung jener werthvollen Sculpturen etc. dürfte sich als eine überaus zweckmäßige Maasregel bewähren, und zur Erhaltung des Marmors ein sicheres Gewähr leisten.«<sup>1298</sup>

Olfers berichtete dem König am 13. Januar 1843, dass das Unglück für die Kunstwerke recht glimpflich verlaufen ist. In seinem Schreiben heißt es: »Ew. Königlichen Majestät kann ich zu meiner großen Freude die vorläufige Nachricht über die Bergung der gestrandeten Kunstwerke allerunterthänigst bestätigen. Den heute Morgen eingegangenen Berichten zufolge sind *alle* Sculpturen so wie die für Sanssouci bestimmten Marmorarbeiten gerettet, und größtentheils unverletzt (uninjured) (...).«<sup>1299</sup>

Die Bergung, das erneute Verpacken und Versendung nach Hamburg nahmen dann allerdings noch einige Zeit in Anspruch. Erst am 13. Juni 1843 konnte Olfers dem König mitteilen, dass die Kisten in Hamburg eingetroffen waren:

»Ew. Königlichen Majestät habe ich allerunterthänigst zu berichten, daß nach einer gestern mir zugegangenen Nachricht die in England *gestrandeten Kunstgegenstände* (darunter der Meleager) am 9ten auf der Elbe angekommen sind, und am 11ten zu Hamburg erwartet wurden. Dr. Waagen wird gleich dorthin abgehen, damit unter seinem Beisein die Regulierung mit den Versicherern und die neue Verpackung dieser Kunstwerke, welche größtentheils aus seinen Ankäufen bestehen, aufs Beste besorgt werde (...).«<sup>1300</sup>

Waagen wurde daraufhin nach Hamburg geschickt, um die angekommenen Kunstwerke in Augenschein zu nehmen und ihren Zustand zu überprüfen. Seine Äußerungen zu den Objekten machen deutlich, dass er die in Italien angekauften Werke genauestens studiert hatte. Am 19. Juni 1843 informierte Waagen Olfers aus Hamburg über die Verluste und Beschädigungen und lieferte zugleich auch Angaben für die finanzielle Bewertung des Schadens (s. Anhang, S. 318). Am Ende der Auflistung mit seinen Bemerkungen äußerte sich Waagen zu den kleinformatigen Werken: »Am meisten hat mich gefreut, daß die kleinen Gegenstände in der Kiste sub 33 nicht wesentlich in dem Seewasser gelitten haben, indem nur bei einigen die Patina dadurch verändert worden ist. Von den wichtigeren Gegenständen fehlt nichts. Viele Medaillen und Münzen sind dadurch berieben worden, daß man nicht jedes einzelne Stück wie ich es gethan besonders eingewickelt.«<sup>1301</sup>

Am 22. Juni 1843 wurde dann auch der König über die Anzahl der Verluste und den Zustand der Werke in Kenntnis gesetzt:

»Ew. Königlichen Majestät kann ich in Beziehung auf die in England gestrandeten Kunstgegenstände zu meinem Vergnügen allerunterthänigst anzeigen, daß die Revision derselben in Hamburg nur unbedeutende Beschädigungen und den Verlust zweier kleinen Reliefs von gebranntem Thon ergeben hat (...).«<sup>1302</sup>

## Abrechnungen

Ursprünglich war für Waagen ein halbjähriger Aufenthalt in Italien vorgesehen gewesen, für den ihm die Summe von 1.200 Talern für Spesen zur Verfügung gestellt wurden. Im Januar 1842 hatte er um eine Verlän-

1293 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20454, fol. 20–21 (28. Dez. 1842); Brief und Verzeichnis (»A. Inhalt der ... Kisten, welche von 1–13 nummeriert von Florenz nach Livorno geschickt worden sind. B. » (...) Gegenstände in den 7 von Rom nach Livorno geschickten Kisten«) von Waagen: GStA PK, Nr. 15 (No. 1046.42, 27. Dez. 1842).

1294 Ebd.

1295 »According to your request we the undersigned Philip Rogers and Philip Rogers Jun. Statuaries have carefully examined the contents of the cases of Sculpture saved from the wreck of the »Gute Hoffnung« now in warehouse at Pembrey and are decidedly of opinion that in order to prevent the total destruction of those Marbles that the whole should be carefully cleaned and repacked by competent persons without delay; nothing can be more injurious to Goods of so delicate material and workmanship than to allow the same to remain in sawdust paper saturated with salt water and covered with sand and dirt being allowed to remain any length of time in such a state would stain them entirely through and destroy the polish« (ebd., Abschrift).

1296 »I have had two competent persons (Statuaries) to examine the whole, a copy is enclosed and in conformity with their recommendation I have employed proper persons without loss of time to wash and clean the figures which I trust will meet with your approbation.« (ebd., 28. Dez. 1842, Abschrift).

1297 »I have the honor to report (...) that on the morning of the the 16th inst: the Galliot »Gute Hoffnung« of Emden (...) was driven on the Cefn Sidan sands about 12 miles from this port and has since become a total wreck. I am happy to add that the most valuable part of the cargo has been saved and taken charge of by Lloyd's Agent and is at present safely warehoused at Pembrey within this sort under lock of the Crown« (ebd., 28. Dez. 1842, Abschrift).

1298 Ebd. (Abschrift).

1299 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20454, fol. 22. Hervorhebung im Original.

1300 Ebd., fol. 36. Hervorhebung im Original.

1301 GStA PK, Nr. 15 (No. 755.43).

1302 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20454, fol. 28 (Olfers an den König).

gerung seiner Reise gebeten, auf die Olfers in Abwesenheit in Königs am 4. Februar 1842 reagiert hatte.<sup>1303</sup> Eine offizielle Genehmigung der Verlängerung scheint allerdings nicht erfolgt zu sein.

Da Waagen acht Monate länger in Italien geblieben war, waren Spesen in Höhe von 1.174 Talern hinzugekommen, sodass für den Generaldirektor Erklärungsbedarf bestand [Das Jahreseinkommen von Waagen betrug 1.500 Taler.] Über ein Jahr nach seiner Rückkehr aus Italien verfasste Waagen einen achtseitigen Bericht mit einer ausführlichen Begründung für die Kosten. Der Text ist zugleich ein wichtiges Dokument der Reise, denn es kommen darin auch Themen zur Sprache, die im Briefwechsel nur marginal behandelt wurden. Es geht dabei um Begründungen für nicht vorhandene Belege, Widrigkeiten des Wetters, die die Reise erschwerten, aber auch um Waagens Krankheit während der Reise. In seinen Formulierungen zeugt der Bericht von den zum Teil extrem schwierigen Umständen, unter denen sich der preußische Beamte für die Vermehrung der Sammlungen der Königlichen Museen engagierte und dabei private Interessen in den Hintergrund stellte:

»Für manche Ausgaben war es schlechterdings unmöglich Belege herbeizuschaffen, indem in Italien die Kunst des Schreibens ungleich weniger verbreitet ist, als in Deutschland. Besonders ist dieses fast durchgängig bei den Trödlern der Fall, von denen es mir gelungen ist so manche sehr schätzbaren Kunstgegenstände für mäßige Preise zu erwerben (...). Die Reise war ursprünglich, wie sich Ew. Hochwohlgeboren gewogentlichst erinnern werden, nur auf 6 Monate berechnet, und mir daher für diesen Zeitraum der Urlaub und ein Reisegeld von 1.200 Rthl von Ihnen bei Sr. Majestät dem Könige gütigst erwirkt worden. Da ich aber bald gewar ward, daß sich für das Königl. Museum geeignete Gegenstände nur bei einer, lediglich durch einen längeren Aufenthalt zu erlangenden Bekanntschaft an den verschiedenen Orten Italiens auffinden ließen, bat ich bereits Ew. Hochwohlgeboren bereits unter dem 14ten Januar 1842 von Rom aus, mir gütigst eine Verlängerung des Urlaubs auf 6 neue Monate, so wie eine weitere Gewährung des Reisegeldes unter den nämlichen Bedingungen bei Sr. Majestät dem Könige erwirken zu wollen, wobei ich zugleich motivierte, weshalb ich nicht wohl unter 200 Rthl für den Monat auskommen könnte. Unter dem 4. Februar 1842 erhielt ich auch von Ihnen die Antwort, daß Sie die Verlängerung meines Urlaubs natürlich fänden, es auch mit der Bewilligung keinen Anstand haben würde, wie Sie nur die Rückkehr S. M. des Königs abwarten wollten, indem doch die Gewährung des Reisegeldes Hauptsache sei. (...) Obgleich nun in Ihren ferneren geehrten Zuschriften dieser Punkt nicht wieder ausdrücklich berührt worden, glaube ich doch, da Sie mir weder eine Zeit für meine Rückkunft anberaumten, noch äußerten, daß mir das Reisegeld in der gehorsamst erbetenen Weise nicht ferner gewährt worden sei, eine stillschweigende Genehmigung meiner Bitte in beiden Beziehungen voraussetzen zu dürfen (...). Da ich aber zum Teil durch einige unvorhergesehene Reisen innerhalb Italiens, welche zu machen ich mich lediglich im Interesse des Königl. Museums zu machen veranlaßt sah, zum Teil durch die Überschwemmungen im Herbst des Jahres 1842, welche mich zu tagelangem Stillliegen und zu beträchtlichen Umwegen zwangen, sich meine Rückkehr hierher ganz gegen meinen Wunsch bis fast zu Ende November 1842 verzögerte, bot ich Alles auf, um durch die größte Sparsamkeit in allen Ausgaben, welche mich persönlich betroffen, die natürlich immer höher auflaufenden Reisekosten nach Kräften zu mindern,

wie ich z.B. in Mailand, ungeachtet der weiten Wege, welche ich machen mußte, um die verschiedenen käuflichen Kunstgegenstände anzusehen, und des sehr schlechten Wetters, nicht erlaubt habe, einen Wagen zu nehmen, und mich dadurch zu höchster Erschöpfung ermüdet und mich auch in allen sonstigen Stücken ganz auf den Fuß der gewöhnlichen Handlungsreisenden gesetzt habe (...). Für meine eigenen Studien wußte ich konnte die Ausbeute auf dieser Reise nur sehr gering sein, und hätte ich derentwegen ungleich lieber Städte wie Arezzo, Cortona, welche auf dem gewöhnlichen Wege von Florenz nach Perugia liegen, vor allem aber Sizilien besucht, oder mich in so unerschöpflichen Fundgruben für Kunststudien, wie Rom, Neapel oder Florenz noch länger verweilt (...). An einer sehr heftigen Erkältung, welche ich mir auf dieser Reise zugezogen, habe ich noch zwei Monate nach meiner Rückkehr gelitten (...). Um an allen solchen Orten, wo ich nur kürzere Zeit verweilte, sogleich die Gelegenheiten, wo käufliche Kunstgegenstände vorhanden waren, zu erfahren, war jederzeit ein Lohnbedienter unerlässlich, welcher täglich eine Ausgabe von etwa 5 Francs erforderte. Aber selbst an Orten, wo ich mich längere Zeit aufhielt, als in Venedig, Rom, Neapel und Florenz habe ich mich häufig der Mäcker (mezzani) zum Aufspüren von Kunstgegenständen, und zwar öfter mit dem glücklichsten Erfolge bedient, wie ich denn solchen die Ariadne Riccardi und die Maria mit dem Kinde von Donatello verdanke. Aber auch diese mußten bezahlt werden. Personen, welche es wichtig war, für das Interesse des Königl. Museums in irgendeiner Weise zu verpflichten, sei es für Verpacken von gekauften Gegenständen, sei es für das Aufspüren zukünftiger Erwerbungen, oder für Beurteilung von dergleichen habe ich gelegentlich bewirtet (...). In letzterem (Hrn. Pajaro) habe ich auf der Reise von Venedig nach Padua und während des zweitägigen Aufenthaltes in Padua freigehalten, da er diesen Ausflug vorzugsweise gemacht, um mir in Padua eine Brunnenmündung aus dem 14ten Jahrhundert, welche auch unter den erworbenen mittelalterlichen Skulpturen viel Beifall gefunden, zu zeigen, und weil er durch nachlässige Verpackung der zahlreichen von ihm gekauften Gegenstände, so wie durch Mangel an Wahrung des Interesses für das K. Museum bei den ihm übertragenen Kommissionen für Ankäufe bei de Siory und St. Quirico dem K. Museum ebenso sehr schaden, als durch Eifer in diesen Angelegenheiten demselben nützlich werden könnte. Ich wußte schon aus früherer Erfahrung, daß bei Italienern, welche (...) sehr begierig nach persönlicher Auszeichnung sind, dergleichen Aufmerksamkeit einen ungleich größeren Eindruck macht, als dieses z. B. in Deutschland der Fall sein würde. Der Erfolg hat auch bewiesen, daß ich mich darin nicht geirrt habe, da namentlich Hr. Pajaro nicht allein Alles auf das Gewissenhafteste besorgt, sondern von freien Stücke einige Teile zur Vervollständigung einiger Denkmale und die Marmorbüste des A. Vittoria hinzugefügt hat (...). Schließlich ist an kleineren Orten mir mein Leben dadurch verteuert worden, daß ich mich nach käuflichen Kunstgegenständen umgetan, indem die Leute dort gleich daraus den Schluß ziehen, daß es einem auf das Geld nicht sonderlich ankomme (...). Wenn aber die Reise, wegen der acht Monate, welche sie länger gedauert, als die ursprünglich angenommene Zeit, die Summe von 1.174 Rthl mehr gekostet hat, als die anfangs bewilligte Summe von 1.200 Rthl,

1303 GStA PK, Nr. 18, fol. 135v.

so sind diese insofern gewiß nicht unnütz ausgegeben, als gerade in diese spätere Zeit der Reise mit die bedeutendsten und preiswürdigsten Erwerbungen fallen, als die Gemälde des Sebastian del Piombo zu 700 Piaster, die Sammlung von Handzeichnungen der Brüder Pacetti zu Rom, wie die sämtlichen Ankäufe zu Florenz, unter denen der Torso Orlandini, die Ariadne Riccardi und das Relief des Donatello, so daß, wenn jene 1.174 Rthl. auf die Ankaufpreise aller dieser Gegenstände verteilt werden, dieselben dadurch nur unbedeutend steigen. Nach der vorstehenden Erörterung darf ich mithin wohl der Hoffnung Raum geben, daß Ew. Hochwohlgeboren diesen Mehrbetrag der Reisekosten nicht übertrieben finden, und denselben unter Geltendmachung der angeführten Gründe bei S. M. dem Könige gütigst vertreten werden.«<sup>1304</sup>

Es ist davon auszugehen, dass diese Begründung für den Vorgesetzten und die Administration ausreichend war.

#### Die erste öffentliche Präsentation in Berlin

Schon bald nach ihrer Ankunft in Berlin, bevor die Übergabe der Objekte an die jeweiligen Abteilungen erfolgte, wurden sie für einige Wochen im Königlichen Museum der Öffentlichkeit präsentiert. Ihre positive Resonanz überliefert ein Artikel von Franz Kugler im *Kunstblatt*:

»Ein großer Theil der Kunstwerke, welche von dem Director der Gemäldegalerie des hiesigen Museums, Herrn Dr. Waagen, während seines vierzehnmonatlichen Aufenthaltes in Italien für die Sammlungen des Museums erworben sind, war in den letzten Wochen der näheren Besichtigung von Seiten der hiesigen Kunstfreunde zugänglich. Wir haben uns die Mannigfaltigkeit der erworbenen Gegenstände, welche den vielseitigen Richtungen entsprechen, die unser Museum auf so eigenthümliche Weise erstrebt, der hohen Meisterhaftigkeit der Mehrzahl, sowie des Umstandes, daß so manche der bisher vorhandenen Lücken nunmehr auf sehr glückliche Weise ausgefüllt werden, erfreut. Eine kurze Notiz über die vorzüglichst merkwürdigen unter diesen Gegenständen dürfte hier ihre geeignete Stelle finden.«<sup>1305</sup>

Recht ausführlich werden zuerst die Gemälde behandelt, wobei der Freskenzyklus von Bernardino Luini aus der »Mythe der Europa« besonders geschätzt wurde. Es folgen dann die Bildwerke, zuerst die Antiken: »Fast noch mannigfaltiger sind die Sculpturen, welche Herr Dr. Waagen für das Museum erworben hat. Die bis jetzt eingetroffen sind und deren Beschauung uns vorläufig verstattet war, sind größtentheils wiederum in Venedig erworben (...).« Besonders hervorgehoben wird die *Viktoria von Cavaltone*: »Auch fehlt es nicht an trefflichen Sachen römischer Sculptur; das wichtigste Stück unter diesen ist die bekannte, etwa vier Fuß hohe Viktoria von Brescia, aus vergoldeter Bronze, die, einer Inschrift zufolge, der Zeit des Marc Aurel angehört.« Anschließend widmete sich der Autor den neuzeitlichen Bildwerken in einer »erfreulichen Uebersicht« und nannte die wichtigsten Werke. Besonders beeindruckten ihn die *Sacra Conversazione* von Sansovino und das Altarensemble von Begarelli, dessen Wirkung sich allerdings noch nicht vollständig erschloss, da die Engel noch nicht in ihrer richtigen Höhe angebracht waren. In dem Artikel von Franz Kugler heißt es weiterhin:

»Mit großer Umsicht ist sodann für die verschiedenen Epochen der mittelalterlichen Sculptur, bis in die spätere Zeit des 16. Jahrhunderts hinab, gesorgt. An figürlichen Darstellungen sahen wir hier eine eben so erfreuliche Uebersicht vor uns, wie an den verschiedenartigsten ornamentistischen Werken. Unter den letzteren sind mancherlei reich geschmückte Säulenkapitäl, mehrere Kamine und Portale zu nennen; jene phantastische Dekorationsweise, die an S. Marco zu Venedig durchgeht, die reiche und weiche Fülle, wie an den Säulenkapitäl des Dogenpalastes, die edelste und feinste Durchbildung des Styles der Renaissance, alles dies findet hier seine angemessene Vertretung. Unter den figürlichen Arbeiten nenne ich mehrere Reliefs aus verschiedenen Epochen des Mittelalters, zwei Statuen von Tullio Lombardo (Von dem Grabmal des Dogen Vendramin in S. Giovanni e Paolo), ein ungemein schönes und zart durchgeführtes Terracottarelieff von Jac. Sansovino, und drei lebenvolle Büsten von Alessandro Vittoria. Das trefflichste und seltenste jedoch unter diesen Sculpturwerken ist eine, aus fünf Statuen bestehende Arbeit des modenesischen Bildhauers Antonio Begarelli. Die Figuren, aus Thon gebrannt, stellen Christus am Kreuz und vier Engel dar, von denen zwei knien, zwei (die besonders befestigt werden müssen) den Erlöser umschweben. Begarelli stand bekanntlich zu Correggio in einem näheren Verhältniss, und soll auf diesen nicht ohne Einfluß gewesen seyn. In der That zeigt sich in den ebengenannten Sculpturen eine Zartheit in der Behandlung der Formen, eine Freiheit der Bewegung, eine Weichheit des Ausdrucks, die an Correggio erinnern; dennoch aber ist damit eine Sicherheit und Gemessenheit des plastischen Gefühles verbunden, daß diese Figuren in Wahrheit alle Bewunderung verdienen.«

Der Verfasser wies außerdem auf Objekte hin, die in die Kunstkammer gelangen sollten sowie auf die Zeichnungen: »Es würde zu weit führen, wollte ich auch noch die Menge kleiner Kunstsachen, Schnitzwerke und mancherlei zierliches und geschmackvolles Geräth anführen, die wir als neue Erwerbungen neben diesen größeren Werken aufgestellt sahen. Ich füge nur noch hinzu, daß durch Herrn Dr. Waagen auch eine höchst umfassende Anzahl von Handzeichnungen erworben ist, und daß wir noch einer zweiten Folge von Sculpturen, die bis jetzt noch nicht eingetroffen sind, entgegenstehen. Das Schiff, welches die letzteren führte, war an der englischen Küste gescheitert; doch sind die Gegenstände seiner Ladung glücklich geborgen.«<sup>1306</sup>

Kugler kam noch zweimal auf die Erwerbungen Waagens zurück, die inzwischen vollständig eingetroffen waren, zuletzt schrieb er im September 1843, einen Monat bevor er im Kultusministerium als der für die Kunst Dinge zuständige Rat angestellt wurde. Wiederum waren »sehr interessante Stücke« dabei:

»Im Inneren der Museumsräume herrscht ebenfalls mannigfache Thätigkeit, sowohl in Bezug auf die fortschreitende Vervollständigung, als auf die zweckmäßigere Anordnung der Sammlungen. Von den Sculpturen, welche Herr Waagen in Italien erworben hat, sind nunmehr die

1304 GStA PK, Nr. 15 (No. 1548.43, 18. Dez. 1843).

1305 Franz Kugler in: *Kunstblatt*, 25, 28. März 1843, S. 105ff. (»Neues aus Berlin ... 20. Feb. 1843«).

1306 Ebd.



298 Potsdam, Friedenskirche, »Kugelfang«, vorn: Brunnenmündung mit Laubverzierung, 98,5 × 59 cm. Ehemals Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung; Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Aufnahme um 1900

letzten Sendungen, und darunter wieder sehr interessante Stücke, eingetroffen.«<sup>1307</sup>

Die Erwerbungen fanden aber nicht nur ein positives Echo, denn Gottfried Schadow äußerte sich recht kritisch. Das Nebeneinander von Werken zum Teil sehr unterschiedlicher Art, von Objekten, die für das Königliche Museum vorgesehen waren, und mitunter recht ungewöhnlichen Werken der angewandten Kunst für die Kunstammer, mag ihn irritiert haben:

»Das Königliche Museum war mit Gegenständen bereichert worden, die man mit Sammlungen von Statuen und Gemälden nicht zu vereinigen pflegt. Es war sehr altes Hausgeräth von Kisten und Kasten mit Schnitzwerk von der Zeit des rohesten Geschmacks bis zu einem besseren Styl. Alte Spiegel mit Rahmen von übermäßig großen Zierrathen, alte Kapitäl, wie man in Italien theils an der Straße, theils in alten Villen noch antrifft; Büsten von Thon mit colorierter Glasur nach Art des Luca de la Robbia, Arbeiten in Kork und vieles Andere. Es konnte leicht der Gedanke entstehen, ob dergleichen wohl wirklich von Werth sei und es der Mühe lohne, von Italien herbeizuschaffen. Solche Frage entsteht bei dem Künstler, welcher vermeint, dergleichen müsse dem Beschauer Vergnügen machen und dem Künstler Belehrung gewähren.«<sup>1308</sup>

Nach ihrer Ankunft in Berlin sah man offensichtlich einige Werke nicht als geeignet für eine Präsentation im Königlichen Museum, so dass sie aussortiert wurden. Dies lässt sich aus dem *Verzeichniss* erschließen, in dem allerdings nur die ausgestellten Objekte aufgeführt sind. Ein vermutlich von Waagen in Italien erworbenes Möbel sollte in

der Akademie zum Verkauf präsentiert werden, wie einem Eintrag in Schadows Schreibkalender vom 20. Januar 1843 zu entnehmen ist. Dieses Ansinnen wurde jedoch abgelehnt.<sup>1309</sup> Zu Beginn der Ära Bode wurde dann eine erneute Selektion vorgenommen, was sich aus dem Katalog von Bode/Tschudi ergibt (s. auch S. 310). Und auch später kam es zu dem einen oder anderen Aderlass. Als Ersatz für Objekte, die Bode 1903 für die Berliner Museen nach Aufforderung von Kaiser Wilhelm II. in Potsdam ausgesucht hatte, wurde eine »achteckige Brunnenmündung mit Laubverzierungen aus istrischem Kalkstein« in das Ensemble der Friedenskirche in Potsdam einbezogen (Abb. 298, Tieck 1846 Nr. 639). Bode/Tschudi hatten sie optimistisch als »venezianische Arbeit, um 1500« katalogisiert.<sup>1310</sup>

### Eine erfolgreiche Mission?

Von den zahlreichen Erwerbungen unterschiedlicher Art, die Waagen während seiner Italienreise tätigte, wurden die Gemälde, der eigentliche Grund der Reise, bereits durch Tilmann von Stockhausen behandelt.<sup>1311</sup> Zwar gelang es Waagen nicht, die Hauptwerke der venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts zu erwerben, doch andere Gemälde, wie etwa die *Madonna mit Lukas und Markus* von Tintoretto oder die *Anbetung der Hirten* von Moretto, tragen noch heute zum Renommee der Gemäldegalerie bei. Etliche Gemälde gehören zu den Kriegsverlusten. Mit dem Ankauf der Zeichnungen aus der Sammlung Pacetti schuf Waagen das Fundament für die Sammlung der italienischen Barockzeichnungen des Berliner Kupferstichkabinetts. Aber auch im Bereich der antiken Kunstwerke gelangen Waagen bedeutende Ankäufe, unter denen die bronzene *Victoria von Cavaltone* sicherlich das Hauptwerk war (jetzt in der Eremitage in St. Petersburg). Darüber hinaus konnte Waagen im Bereich der Kleinkunst zahlreiche Erwerbungen tätigen. In dem 150 Objekte zählenden »Verzeichniß für die Königliche Kunstammer bestimmter in Italien durch den Director Waagen erworbener Kunstgegenstände und Alterthümer«, aus dem auch die jeweilige Provenienz hervorgeht, dominieren Bronzearbeiten.<sup>1312</sup> Außer diesen am 18. März 1844 von Olfers den Museen übergebenen Werken muss es noch weitere Erwerbungen für die Kunstammer gegeben haben, denn kurz vorher, am 21. Februar 1844, wurde zum Beispiel eine »Wachsbossierung«, einen Flussgott darstellend, die Waagen in Italien erworben hatte, vom Generaldirektor gegen »Inventarisierungsschein« an die Kunstammer abgegeben.<sup>1313</sup>

Dem Briefwechsel mit Olfers lässt sich entnehmen, dass Waagen bei seinen Ankäufen nicht selten eine private Verwendung für den Kö-

1307 Franz Kugler in: Kunstblatt, 36, 4. Mai 1843, S. 153 (»Neues aus Berlin ... 22. März 1843«); ders. in: Kunstblatt, 71, 5. Sept. 1843, S. 293ff. (»Neues aus Berlin ... 8. Aug 1843«), S. 294.

1308 Schadow 1849 (1987), Bd. 1, S. 232.

1309 SMB-ZA NL Schadow 60.

1310 Waagen 1846, S. 257 (datiert ins 13. Jahrhundert); Bode/Tschudi 1888, S. 57, Nr. 190. Fragmentarisch, allerdings nicht mehr an seinem Standort an der Friedenskirche, ist dieses Werk in Potsdam erhalten.

1311 Stockhausen 2000, S. 88ff.

1312 SMB-ZA, I/KKM 13, ad. 2119.

1313 Ebd., ad. 2103.



299 Potsdam, Friedenskirche, »Kugelfang«, Venedig, 1385, Die Verkündigung Mariae und die Trinität vom Grabmal des Dogen Lorenzo Celsi, Marmor, 64 × 81,5 cm. Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg

nig vor Augen hatte. Grundsätzlich interessant waren für Friedrich Wilhelm IV. Arbeiten aus Stein, und besonders Werke der venezianisch-byzantinischen Kunst entsprachen offenbar der künstlerischen Vorliebe des Königs. Waagens venezianische Erwerbungen dürften den König zu weiteren Ankäufen dieser Art animiert haben, die in den 1840er Jahren als Spolien im Kreuzgang und im sogenannten *Kugelfang* der im Stil einer oberitalienischen Klosteranlage erbauten Potsdamer Friedenskirche Aufstellung fanden.<sup>1314</sup> Darunter waren nicht nur dekorative Werke, wie einige *Formellae*, sondern auch ein künstlerisch bedeutendes Relikt der venezianischen Skulptur des 14. Jahrhunderts, das vom Grabmal des Dogen Lorenzo Celso in S. Maria della Celestia in Venedig stammt, welches in napoleonischer Zeit aufgelöst worden war. Erst vor kurzem konnte das der Forschung unbekannt gebliebene Werk mit der Darstellung des Gnadenstuhls von Silvia D'Ambrosio identifiziert werden, das erst nach 1903 an der aktuellen Stelle zentral angebracht wurde (Abb. 299).<sup>1315</sup> Das ursprüngliche Aussehen des Grabmals ist durch ein Aquarell von Jan Grevembroch überliefert.<sup>1316</sup>

Es ist anzunehmen, dass Francesco Pajaro auch hier als Vermittler fungierte, ebenso bei den Erwerbungen des Prinzen Carl, der wie sein Bruder eine Leidenschaft für Kunstwerke dieser Art besaß. Sein Name taucht gelegentlich im Briefwechsel zwischen Olfers und Waagen auf. Überliefert ist, dass der Prinz 1842 »erkennbare Überreste aus der Pietra dura Fabrik von Porphyra« in Florenz wünschte.<sup>1317</sup> Noch heutzutage spiegelt das um 1850 geschaffene und weitgehend intakt gebliebene Ensemble des Klosterhofes von Schloss Glienicke, errichtet im »Charakter eines byzantinischen Chioströ«, mit den zahlreichen dort integrierten Werken venezianisch-byzantinischer Kunst die Vorliebe ihres ehemaligen Besitzers wider. Waagens Erwerbungen und deren Präsen-

tation im Königlichen Museum dürften dessen geradezu leidenschaftliche Hinwendung zu Objekten dieser Epoche gefördert haben (Abb. 300).<sup>1318</sup>

Doch Waagens Tätigkeit wurde häufig auch negativ eingeschätzt. So betonte Alfred Woltmann, dass sich an Waagens »Ankäufen in Italien (...) ein Gewebe von Mythen geknüpft [hat], die trotz ihrer Grundlosigkeit fortwährend wiederholt worden sind. Theils auf Grund böswilliger Verdächtigungen, theils durch unüberlegtes Aufgreifen leerer Gerüchte ist Waagen vielfach Schuld gegeben worden, er habe in seinen »kostspieligen Ankäufen die kläglichsten, zum Theil unerklärlichen Missgriffe« begangen.«<sup>1319</sup> Da Waagen noch wenige Jahrzehnte später in dieser Art anonym öffentlich beschuldigt worden war, sah sich Woltmann genötigt, den Galeriedirektor in einer Stellungnahme in einer Zeitung zu rehabilitieren und er stellte dabei heraus:

1314 Kat. Potsdam 1995, S. 359f. (Saskia Hüneke).

1315 Silvia D'Ambrosio, La »perduta« tomba del doge Lorenzo Celsi, in: *Arte Veneta*, 72, 2015, S. 31ff.

1316 Ebd., S. 32, Abb. 2.

1317 Johannes Sievers, *Das Palais des Prinzen Karl von Preußen erbaut von K. F. Schinkel*, Berlin 1928, S. 28.

1318 Johannes Sievers, *Karl Friedrich Schinkel. Bauten für den Prinzen Karl von Preußen*, Berlin 1942, S. 159ff.; Gerd-H. Zuchold, *Der »Klosterhof« des Prinzen Karl von Preußen im Park von Schloß Glienicke in Berlin*, Berlin 1993; Harry Nehls in: *Jahrbuch für Brandenburgische Landesgeschichte*, 45, 1994, S. 233f. (Rez.).

1319 Woltmann 1875, S. 22.



300 Schloss Glienicke, Apsis des Klosterhofes, in der Mitte der Sarkophag mit der Liegefigur des Paduaner Gelehrten Pietro d'Abano

»Der Einkauf von Kunstwerken in Italien ist überhaupt mit großen Schwierigkeiten verknüpft. Die Schliche des Kunsthandels sind dort so ausgebildet, wie nirgend wo anders, die Täuschungen werden oft so geschickt in Scene gesetzt, dass auch Erfahrene sie nicht immer durchschauen. Bei einer so großen Anzahl von Ankäufen, wie Waagen sie gemacht hat, sind daher einige Missgriffe erklärlich, und die Billigkeit erfordert, dass man solche, wo ihnen eine ungleich grössere Zahl vorzüglicher, preiswürdiger, selbst überraschend wohlfeiler Erwerbungen gegenübersteht, gegen diese abwägt. Dass ihm einige Irrtümer begegnet sind, hat Waagen selbst mit voller Aufrichtigkeit zugestanden.«<sup>1320</sup>

Die Dokumente deuten darauf hin, dass Erwerbungen neuzeitlicher Skulpturen bereits vor der Italienreise zur Sprache gekommen waren, doch war der Umfang der Erwerbungen Waagens unerwartet. Sie bereicherten den vorhandenen Bestand, der sich bislang vor allem aus Werken mit Bartholdy-Provenienz und den wenigen aus der Kunstkammer stammenden Objekten zusammensetzte, grundlegend. Mit dem Bildnis der *Marietta Strozzi*, den Schildhaltern von Tullio Lombardi, der *Sacra Conversazione* von Sansovino, der Grimani-Büste von Vittoria, dem Phaeton-Relief oder den Tonfiguren von Begarelli konnte Waagen erstrangige Bildwerke erwerben, die bis heute zum Kern der Berliner Sammlung gehören und zum Renommee der Sammlung wesentlich

beitragen. Im Unterschied zu den Gemälden scheint es bei den Ankäufen von Skulpturen keine grundsätzlichen Kontroversen zwischen Waagen und Olfers gegeben haben. Der Briefwechsel vermittelt sogar der Eindruck, dass Olfers einer Bereicherung dieses Sammlungsbereichs sehr positiv gegenüberstand, erst recht dann, wenn die Preise günstig waren. Schließlich profitierte Waagen auch von Hinweisen des Generaldirektors, da er ihm Namen von Händlern nannte, bei denen er sich umschauen sollte und schließlich auch erfolgreich war. Aber auch das in einem Brief an Waagen geäußerte Interesse an Werken von Guido Mazzoni spiegelt das Interesse von Olfers an Erwerbungen plastischer Werke wider.

Waagen profitierte sicherlich von Gesprächen mit Kollegen, etwa dem Archäologen Emil Braun oder auch dem Bildhauer Emil Wolff in Rom, doch war er bei der Beurteilung der vorgesehenen Erwerbungen letztlich auf sich selbst gestellt. Bibliotheken oder Fotosammlungen, die ihm eine gründliche Recherche erlaubt hätten, standen ihm ebensowenig zur Verfügung wie die heute üblichen Dossiers von Restauratoren. Insofern lässt sich die damalige Situation keineswegs mit dem heutigen *Procedere* bei Ankäufen vergleichen.

Die Erwerbungen von Waagen erfolgten in einer Epoche, in der sich das allgemeine Interesse und die Wertschätzung gegenüber namhaften Bildhauern der Renaissance rapide entwickelte. Die grundlegende Publikation von Leopoldo Cicognara über die neuzeitliche italienische Skulptur, die auch in Berlin als Referenzwerk diente, mag daran nicht unerheblichen Anteil gehabt haben. Ein sichtbares Zeichen dieses Renaissanceismus ist noch heute im Zentrum von Florenz präsent, nämlich in den zwischen 1835 und 1856 entstandenen Statuen berühmter toskanischer Künstler aus der Renaissance, die in den Nischen an der Fassade der Uffizien Aufstellung fanden. Dieses größte bildhauerische Projekt jener Zeit, an dem zahlreiche Bildhauer beteiligt waren, lieferte auch den Nährboden für die Herstellung von Kopien und Nachahmungen nach Schöpfungen der geschätzten Künstler, aber gleichzeitig auch für Fälschungen. Dass sich unter den Erwerbungen von Waagen auch Werke befanden, deren Einschätzung sich bald nach ihrer Ankunft in Berlin, in der Bode-Ära oder noch in jüngster Zeit, als zu optimistisch erwies, überrascht daher keineswegs (s. auch S. 304 ff.).

#### Die Problematik der Provenienzen

In Florenz erwarb Waagen etliche Bildwerke vom Marchese Orlandini. Es ist fraglich, ob dieser, der angeblich finanzielle Probleme hatte, ein Sammler im traditionellen Sinne war. Das Nebeneinander von originalen und problematischen Werken in seiner Sammlung legt nahe, dass durch seinen Namen einige Objekte »gedelt« werden sollten. Auch in der Bode-Ära war eine solche Praxis im Handel mit alten Kunstwerken in Italien üblich. Bemerkenswert ist die Art und Weise der Vermarktung einzelner Objekte durch Orlandini. Von dem Torso der *Venus* (Abb. 263, 264) existierten Gipsabgüsse, die bei den führenden Kunsthändlern präsentiert wurden und für Waagen als Lockvögel eingesetzt wurden. In entsprechender Weise kursierten auch Abgüsse des Cossi-

1320 Ebd.

mo-Reliefs (Abb. 265), sodass man sich fragen muss, ob Waagen hier nicht einer Strategie aufgesessen war.

Bei plastischen Werken kennen wir aus Florenz neben Orlandini lediglich den Namen eines weiteren Vorbesitzers, und zwar den Baron Garriod, von dem Waagen das Bildnis eines Jünglings aus gebranntem Ton erworben hatte (Abb. 276).<sup>1321</sup> Aus dem zuvor genannten Verzeichnis der an die Kunstkammer übergebenen Erwerbungen, die Waagen in Italien getätigt hatte, geht allerdings hervor, dass die darin aufgeführten aus Florenz stammenden Objekte auf nicht weniger als dreizehn verschiedene Besitzer zurückgehen.<sup>1322</sup> Es ist daher davon auszugehen, dass auch Waagens Florentiner Erwerbungen für die Abteilung der plastischen Werke verschiedene Provenienzen besitzen.

Die meisten Erwerbungen aus Venedig stammten von Francesco Pajaro, der weniger ein Sammler war, als der er in der Literatur zumeist bezeichnet wurde, sondern ein Kunsthändler. Dass es in seinem Angebot neben Originalen auch problematische Werke gab, überrascht nicht. Letztere stammen allerdings aus dem zweiten Kontingent, das der Händler offenbar gezielt für den Berliner Museumsdirektor erworben hatte.

Bei seinen Erwerbungen profitierte Waagen davon, dass der Markt für italienische Skulpturen der Renaissance noch kaum etabliert war. Konkurrenz anderer Museen gab es eigentlich nicht, denn lediglich in Florenz wurden in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vereinzelt Skulpturen aus der Renaissance für die Uffizien erworben.<sup>1323</sup> Der Louvre trat damals noch nicht als Käufer von Skulpturen dieser Epoche in Erscheinung, und das Londoner South Kensington Museum war noch nicht einmal gegründet. Skulpturen der Renaissance erzielten allerdings schon damals beachtliche Preise. Für das von Mussini dem preußischen König angebotene Marmorrelief von Donatello wurde ein hoher Preis verlangt und wohl ein noch höherer erzielt. Dasselbe gilt auch für die glasierten Terrakotten der Della Robbia, die Mussini nach Berlin vermitteln wollte und die ebenfalls aus Kostengründen nicht erworben wurden.

Während mit dem preußischen Diplomaten Bartholdy zwei Jahrzehnte zuvor ein Privatsammler in größerem Stil in Italien als Käufer von Skulpturen der Renaissance in Erscheinung getreten war, realisierte Waagen Vergleichbares für museale Zwecke. Mit seinen zahlreichen Erwerbungen gelang ihm etwas durchaus Neuartiges im Bereich von Sammlungen plastischer Werke. Dies ist umso bemerkenswerter, da die Malerei seine Hauptdomäne war. Waagens Aktivitäten zum Aufbau der zukünftigen Skulpturensammlung waren damit abgeschlossen. Die späteren Erwerbungen erfolgten über den Generaldirektor, was auch damit zusammenhing, dass es keinen Kunsthistoriker gab, der diese Abteilung kuratorisch betreute. Erst in der Ära Bode sollte sich die Situation ändern.

## Die Neuaufstellung von 1845

Die zahlreichen Erwerbungen machten eine neue Präsentation der neuzeitlichen Skulpturen notwendig. In dem im Juli 1842 verfassten Jahresbericht über das Jahr 1841 äußerte sich Olfers zu der »bisher mit der Skulpturen-Galerie verbundenen Sammlung der Majoliken und Skulptur-Werke des Mittelalters u.s.w.« Er machte deutlich, dass »die Majoliken und Glasmalereien, welche einstweilen in diesem Raume

aufgestellt sind, mit den kleinen Kunstwerken des Mittelalters und der neuern Zeit, zunächst den Schmelzwerken (:emau:) verbunden werden müssen«. Dem Generaldirektor zufolge sollte auch dieser »Neben-Saal« zukünftig »nur die größeren Skulpturen des Mittelalters und der sich daran schließenden späteren Zeit aufnehmen«. <sup>1324</sup> Eine Verlagerung der Majoliken und Glasmalereien in die Kunstkammer war also vorgesehen. An deren Stelle sollten die großformatigen neuzeitlichen Skulpturen gezeigt werden. Aus dem Bericht über das Jahr 1843 geht dann hervor, dass inzwischen der Südwestsaal, der *Saal der Miscellaneen*, für die Aufstellung der neuzeitlichen Skulpturen vorgesehen war. Olfers äußerte sich dazu folgendermaßen:

»Der Saal der Glasmalereien der Majoliken, Werke della Robbia u. s. w. wurde geräumt, um später zur Aufstellung griechischer Marmorbildwerke zu dienen. Die Glasmalereien wurden einstweilen magaziniert, die Majoliken zur Kunstkammer versetzt. Der Saal der Miscellaneen wurde geräumt, und die in demselben vorhandenen Bildwerke zum Theil in den andern Sälen untergebracht, zum Theil einstweilen magaziniert. Später werden darin Bildwerke des Mittelalters und späterer Zeit aufgenommen.«<sup>1325</sup>

1844 war der vorgesehene Saal weitgehend in Stand gesetzt. Im Jahresbericht heißt es dazu: »Der für die reiche Sammlung der Bildwerke des Mittelalters und der spätern Zeit bestimmte Saal konnte bis auf die Malerei der Wände fertig gemacht werden. Seine Königliche Majestät schenkte dazu zwei Säulenschäfte vom schönsten Nero antico.«<sup>1326</sup> Letztere hatte der Archäologe Eduard Gerhard in Rom erworben.<sup>1327</sup> Auf ihnen sollten die Jünglingsfiguren von Tullio Lombardi platziert werden.

Im Jahresbericht 1845 äußerte sich Olfers schließlich zur Fertigstellung des Saales für die neuzeitlichen Skulpturen:

<sup>1321</sup> Schottmüller 1933, S. 61; dies geht allerdings nicht aus den Dokumenten hervor.

<sup>1322</sup> Die Florentiner Erwerbungen für die Kunstkammer stammten von folgenden Besitzern: Rossi, Sestini, Messeri, Bonelli, Alghisi, Mellini, Miniati, Rasco, Piccolomini, Bellanti, Nenci, Pacetti, Sorby (SMB-ZA, I/KKM 13, ad. 2119).

<sup>1323</sup> Kat. La fortuna di Donatello nel Museo Nazionale del Bargello, in: Omaggio a Donatello (Ausst. im Museo Nazionale del Bargello), Hg. Paola Barocchi/Giovanna Gaeta Bertelà, Florenz 1985, S. 77ff.

<sup>1324</sup> GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve. Sekt. 15 Abt. I Nr. 15 Bd. 1, fol. 163r (6. Juli 1842).

<sup>1325</sup> Ebd., fol. 214 (29. Sept. 1845, Olfers an Eichhorn).

<sup>1326</sup> Ebd., fol. 258v (29. März 1849, Olfers an Ladenberg); weiterhin heißt es: »Die in diesem Saale erübrigten marmornen schmalen Konsoltische wurden benutzt, um sie im Kaisersaale in größerer Höhe als Konsolbänke anzubringen, um auf denselben Büsten von geringerem Werthe unterzubringen.«

<sup>1327</sup> Auch in einem Schreiben an den Königlichen Geheimen Kabinetts-Rath Müller äußerte sich Olfers zu den Säulen: »Eure Königliche Majestät haben geruht, die aus den Gerhardschen Ankäufen noch ohne weitere Bestimmung in der Vorhalle des Museums aufbewahrten Gegenständen in allerhöchsten Augenschein zu nehmen, zwei Säulen von schwarzem Marmor (...) zur Benutzung für die neue Aufstellung der Skulpturenwerke des Mittelalters und der neuern Zeit in einem Saale des Museums allergnädigst zu bestimmen, die übrigen Säulen aber, welche das anliegende Verzeichnis näher nachweist, zur Benutzung in den Königlichen Schlössern den sonstigen Zwecken vorzubehalten.« (GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinet, Nr. 20454, fol. 97, 21. Feb. 1844).

»Der im Berichte des vorigen Jahres erwähnte nun eingerichtete Saal für Sculpturen des Mittelalters und der neuern Zeit konnte in diesem Jahre vollendet und eröffnet werden. Die vier Säulen, welche die Decke tragen, scheiden denselben in 3 gleiche Abteilungen, von denen zwei vorzugsweise zur Aufstellung kirchlicher Denkmäler, und die dritte mehr für Kunstwerk häuslichen Schmuckes benutzt sind, damit die einen die andern nicht in ihrem Eindrücke beeinträchtigen. Hierher sind die großen Werke der della Robbia und die andern größern Bildwerke, welche in dem kleinen Nebensaale mit den Majoliken aufgestellt waren, versetzt worden; aus dem frühern Bestande des Saales sind nur die Hebe von Canova, die Restauration eines antiken Kindertorso von Bouchardon, und der Discuswerfer von Bosio als zu dieser Abtheilung gehörend darin verblieben, sie machen in ihrer neuen Umgebung eine bessere Wirkung wie damals, als sie mit Antiken zusammengestellt waren. Die größte Bereicherung hat dieser Saal aus den mit Allerhöchster Genehmigung besonders auf diesen Zweck von mir gerichteten Ankäufen des Dr. Waagen, sowie aus einzelnen späteren werthvollen Erwerbungen, erhalten.«<sup>1328</sup>

Nicht ohne Stolz ließ Olfers dem König das aktuelle *Verzeichniss* zukommen, das auch die neu erworbenen neuzeitlichen Skulpturen enthielt.<sup>1329</sup> In seinem im folgenden Jahr erschienenen Artikel über die Neuaufstellung machte Waagen deutlich, dass durch die »Eröffnung eines Saals, welcher lediglich Bildwerke des Mittelalters und der neuern Zeit enthält, (...) die von vorn herein bei der Gründung des hiesigen Museums gefaßte Idee, charakteristische und wohlerhaltene Denkmale von der Kunst der verschiedenen Zeiten und der wichtigsten Nationen zusammenzustellen, wieder für einen sehr wichtigen Zweig zur Ausführung gekommen« sei. »Namentlich ist es gelungen, für die Bildhauerei in Italien, welcher mit Ausnahme einer mäßigen Zahl die aufgestellten Denkmäler angehören, eine Sammlung von einer Vielseitigkeit zu vereinigen, wie sie kein anderes Museum, selbst in Italien, besitzt.«<sup>1330</sup>

Zwar bemerkte Waagen, dass die »Gallerie degli Uffizii zu Florenz uns an Hauptdenkmälern der toscanischen Schule weit überlegen ist«, betonte aber, dass

»man doch dort gänzlich Werke aus der so bedeutenden Bildhauerschule der Venezianer, wie der so eigenthümlichen von Modena [vermisst]. Einen ganz besonderen Werth aber gibt der hiesigen Sammlung eine ansehnliche, mit wenigen Ausnahmen der venezianischen Bildhauerschule angehörige Zahl architektonischer Glieder mit reichen Verzierungen, als Pilaster, Friese, Bögen, Säulenkapitelle, sowie eine Reihe von Gegenständen aus dem Gebiete der Tektonik, als Sakristei-brunnen, Tabernakel für Aufbewahrung des Sakraments, Sarkophage, Kamineinfassungen, Brunnenmündungen und Konsolen. In allen diesen Gegenständen aber vereinigt gerade diese venezianische Schule einen großen Reichtum eigenthümlicher Erfindungen mit einer ungemein durchgebildeten und gediegenen Technik.«<sup>1331</sup>

Dazu gehörten auch einige Werke, die heutzutage unter der Obhut des Museums für Byzantinische Kunst stehen, die jedoch seit 1845 zusammen mit den neuzeitlichen Skulpturen präsentiert worden waren. Erst ab etwa 1900 wurden die Sammlungsbereiche separiert.

Schon bald erschien im *Kunstblatt* im Januar 1846 ein Artikel des Kunstschriftstellers und Königlichen Bibliothekars Samuel Heinrich



301 Unbekannter Künstler, Samuel Heinrich Spiker mit Augustusbüste, um 1830, Öl auf Leinwand, 32 × 31 cm. Stiftung Stadtmuseum Berlin

Spiker (Abb. 301) über die Neuaufstellung der »mittelalterlichen Skulpturen«, der zuvor bereits in den vom Autor herausgegebenen Berlinischen Nachrichten abgedruckt worden war. Die ausführliche Besprechung ist ein wichtiges Dokument, denn sie liefert sowohl Informationen über die Wertschätzung einzelner Objekte als auch über die Art der Präsentation, für die der Architekt August Stüler verantwortlich war:

»Im hiesigen Museum ist ein Saal der mittelalterlichen Skulpturen nunmehr der Beschauung aufgethan. Er verdankt seinen reichen und bedeutenden Inhalt theils früheren Erwerbungen, theils der jüngsten Kunstreise des Direktors der Gemäldegalerie, Dr. Waagen. Was die Anordnung dieser Skulpturen betrifft, so hat man, sehr geschickt, die größeren Stücke, z. B. Kamin-Einfassungen, Thür-Umgebungen, Altar-Aufsätze u. s. w. zu benützen gewußt, um, umgeben von ihnen, andere Kunstwerke anzubringen, welche zusammengenommen damit, ein gefälliges Ganze bilden. So hat man z. B. den schönen, reich und geschmackvoll verzierten, aus istrischem Kalkstein gearbeiteten Kaminfries (Nr. 715) dazu benutzt, um in dem von ihm eingeschlossenen Raum drei der schönsten Relief-Porträts der Sammlung (Nr. 716–718), zwei Porträte italienischer Damen

1328 Ebd., fol. 274v, 275r (8. April 1849, an Ladenberg).

1329 In dem Schreiben heißt es: »Allerdurchlauchigster, großmächtigster König, Allergnädigster König und Herr, Ew. Königliche Majestät überweise ich allerunterthänigst in der Anlage ein Exemplar der neuen Auflage des Verzeichnisses der Sculpturen-Galerie, in welcher auch die in dem kürzlich eröffneten Saal der Bildwerke des Mittelalters und der neuern Zeit ausgestellten Gegenstände zum erstenmale mitaufgeführt sind« (GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20454, fol. 228, 18. Dez. 1845).

1330 Waagen 1846, S. 245.

1331 Ebd.

und das des Cosmus II. von Medici, anzubringen. Andere Skulpturen sind in die Fenstervertiefungen des Saales eingemauert, noch andere befinden sich auf Untersätzen, ebenfalls mittelalterlicher Arbeit und werden so dem Beschauer zugänglich.«

Besonders angetan war der Autor von den »Basreliefs«, die nach seiner Ansicht »den ersten Platz« einnehmen, »unter welchen sich eins von Sansovino aus gebranntem Thon auszeichnet, worauf Maria mit dem Christuskinde, zwischen vier Heiligen vor einem reichen architektonischen Hintergrunde (Sansovino war auch Baumeister) steht, ein Stück, das sich durch seine schöne Gruppierung wie auch durch seine vortreffliche Arbeit vor allen empfehlen dürfte.« Kaum weniger beeindruckte Spiker »ein herrliches Reliefporträt des Cosmus von Medici (des sogenannten pater patriae) von Andrea Verocchio (Nr. 740), ein Meisterstück von plastischer Wahrheit.«

Auch über die Büsten äußerte sich der Kritiker positiv, wobei ihm das Bildnis der erst später identifizierten *Marietta Strozzi* besonders beeindruckte: »Ganz besonderes Interesse werden indeß die Büsten erregen, die theils aus Marmor, theils aus gebranntem Thon gefertigt und von denen einige der letzteren übermalt sind. Unter den Marmorbüsten nennen wir vor allen die liebliche Büste einer jungen Frau (Florentinerin?) (Nr. 667) in weißem Marmor, eine Arbeit des 15ten Jahrhunderts und eine der schönsten mittelalterlichen Skulpturen die wir kennen, offenbar getreu der anmuthigsten, jugendlichen Natur.«

Schließlich erwähnte Spiker »auch Canova's Hebe (das ursprüngliche Modell aller späteren Wiederholungen derselben Figur des Meisters) und Bosio's schöne liegende Bronzefigur«, die »hier einen angemessenen Platz gefunden« hatten.<sup>1332</sup>

Der Saal war durch zwei Säulenpaare in drei Bereiche unterteilt, wobei die Aufstellung durch eine »Sonderung der dem christlichen und dem antiken Bilderkreise angehörigen Gegenstände« erfolgte. Eine Betrachtung im Hinblick auf kunsthistorische Systematik »nach Schulen und Epochen« war Waagen zufolge schon allein aus Platzgründen nicht möglich.<sup>1333</sup>

Bildlich überliefert ist ein Teil dieses Arrangements durch ein um 1868 entstandenes Foto, das auch Skulpturen zeigt, die erst später in die Sammlung gelangten (Abb. 302). Ursprünglich war der Saal sicherlich weniger dicht bestückt. Die Aufnahme lässt links den venezianischen Kamin mit Foscari-Provenienz erkennen, der als Rahmen für einen architektonisch gegliederten Bereich diente, in dem drei Bildnisreliefs eingelassen waren: in der Mitte das Brustbild einer Dame (Abb. 284), rechts davon Cosimo I. (Abb. 283) und links ein weiblicher Kopf in Form eines Medaillons (Abb. 231). Gleichsam als Architrav oberhalb der Bildnisse befand sich ein »Kaminfries von istrischem Kalkstein aus der Schule der Lombardi; mit den vereinigten Wappen der Familien Falier und Giulian; 16tes Jahrhundert« (Tieck 1846 Nr. 715), der nicht erhalten ist. Der Kamin diente auch als Postament für Moschinos *Sturz des Phaeton* und den *Bogenschnitzenden Amor* von Duquesnoy sowie dessen Kopie von Döbel, die als Gegenstücke aufgestellt waren. Als Rahmung des effektiv in Unteransicht platzierten Reliefs von Moschino dienten »Zwei Pilaster eines Camins« im »Styl der Lombardi«, die Waagen bei Pajaro erworben hatte, aber nicht erhalten sind.<sup>1334</sup>

In ähnlicher Anordnung wie die Darstellungen des *Bogenschnitzenden Amors* flankierten – rechts im Bild – auch die beiden Allegorien von Antonio Corradini eine Büste, die als Selbstbildnis von Alessandro

Vittoria angesehen worden war, positioniert auf einem »Architrav auf zwei verzierten Halbsäulen, welche zu einer Fenstereinfassung gehören«. Der alternierend mit »Stierschädeln und einer Art Rosetten geschmückte« Architrav ist nicht erhalten.<sup>1335</sup> Die Konsolen (Tieck 1846 Nr. 735, 736) veranschaulichten »durch die schöne reiche Erfindung und durch die treffliche Arbeit (...) bis zu welchem Grade bei den begüterten Venezianern das Bedürfnis ausgebildet war, ein Jegliches in ihrer Umgebung durch die Künste zu schmücken.«<sup>1336</sup>

Ursprünglich befanden sich auf der Tischplatte außer der links vage zu erkennenden *Ruhenden Venus* (Abb. 154) noch weitere Bildwerke kleinen Formats.<sup>1337</sup> Später wurde dort auch die Tongruppe von Artus Quellinus (Abb. 324) platziert. Erst etliche Jahre später gelangten die 1859 erworbenen Imhoff-Büsten von Johann Gregor van der Schardt an diesen Ort. Dahinter waren Bildnisreliefs in die Wand eingelassen, das »Bildniss der Clorinda«, das »Bildniss des Dichters Francesco Berni« und ein »Weiblicher Kopf« (Abb. 232, 278, 231).

Zwischen diesen Wandarchitekturen befanden sich übereinander angeordnet Marmorreliefs, die in Rahmen aus Marmor eingelassen waren: oben »Ein Kind, Wasser ausgießend (...) aus der Schule des Fiamingo (Abb. 158)«, darunter »Meleager (...) aus der Schule des Michelangelo (Abb. 285)« und eine »Weibliche Figur, Kornähren haltend; von florentinischer Arbeit des 16ten Jahrhunderts (Abb. 286)«. Frei aufgestellt war die dem Fenster zugewandte *Hebe* von Canova, das dominierende Kunstwerk in diesem Raumabschnitt.

Links vom Foscari-Kamin befand sich das leider nicht bildlich überlieferte Ensemble mit den Schildhaltern von Tullio Lombardi (Abb. 207, 208), die auf den zuvor erwähnten antiken Säulen aus schwarzem Stein vor der Wand präsentiert wurden. Ein auf dem Foto am Rand erkennbarer Teil dieses Arrangements liefert zumindest eine vage Vorstellung vom Aufbau und der Größe der Postamente. Die Säulen besaßen neue Basen »von Rüdersdorfer Stein« und »Capitelle von istrischem Kalkstein, früher in der Kirche S. Mattia in Venedig.«<sup>1338</sup> Die Schildhalter flankierten einen aus S. Maria Formosa stammenden Sarkophag aus istrischem Kalkstein (Abb. 247), der von »reich verzierten Consolen, aus der Schule der Lombardi« (Tieck 1846 Nr. 703, 704) getragen wurde. Darüber befand sich ein »großer verzierter Bogen von istrischem Kalkstein« aus dem 16. Jahrhundert (Tieck 1846 Nr. 701).

1332 Kunstblatt, 27, Nr. 1, 4. Jan. 1846, S. 4 »Nachrichten vom November. Museen und Sammlungen«; zuerst erschienen in den Berlinischen Nachrichten 1845, Nr. 279.

1333 Waagen 1846, S. 259.

1334 In der Liste der erworbenen Werke unter Nr. 10 und 11 aufgeführt (s. Anhang, S. 315).

1335 Dem *Verzeichniss* zufolge eine »ältere venezianische Arbeit in istrischem Kalkstein; 16tes Jahrhundert« (Tieck 1846 Nr. 726), die Waagen als »in der Behandlung dem 15ten Jahrhundert noch sehr nahe stehend« bezeichnete (Waagen 1846, S. 258).

1336 Waagen 1846, S. 258; die Tischplatte war »von sächsischem Marmor« (Tieck 1846 Nr. 735, 736).

1337 Ein nicht erhaltener *Schlafender Hercules* (Tieck 1846 Nr. 732) und der *Adonis* (Abb. 84), aber auch die 1910 ins Rauchzimmer des Ministers gelangte Marmorbüste (Abb. 282).

1338 (Tieck 1846, S. 99); letztere, »frei dem korinthischen Kapitell nachgebildet« und »sowohl in den Akanthusblättern wie in den Schnecken von ungemeiner Schärfe und Feinheit der Ausführung«, passten Waagen zufolge »durch einen glücklichen Zufall in der Größe gerade für zwei antike Säulenschäfte von dem schönsten Nero Antico, welche Se. Maj. der König zu dieser Verwendung gnädigst hat hergeben lassen« (Waagen 1846, S. 258).



302 Altes Museum (Königliches Museum), Saal der neuzeitlichen Bildwerke, Aufnahme um 1868

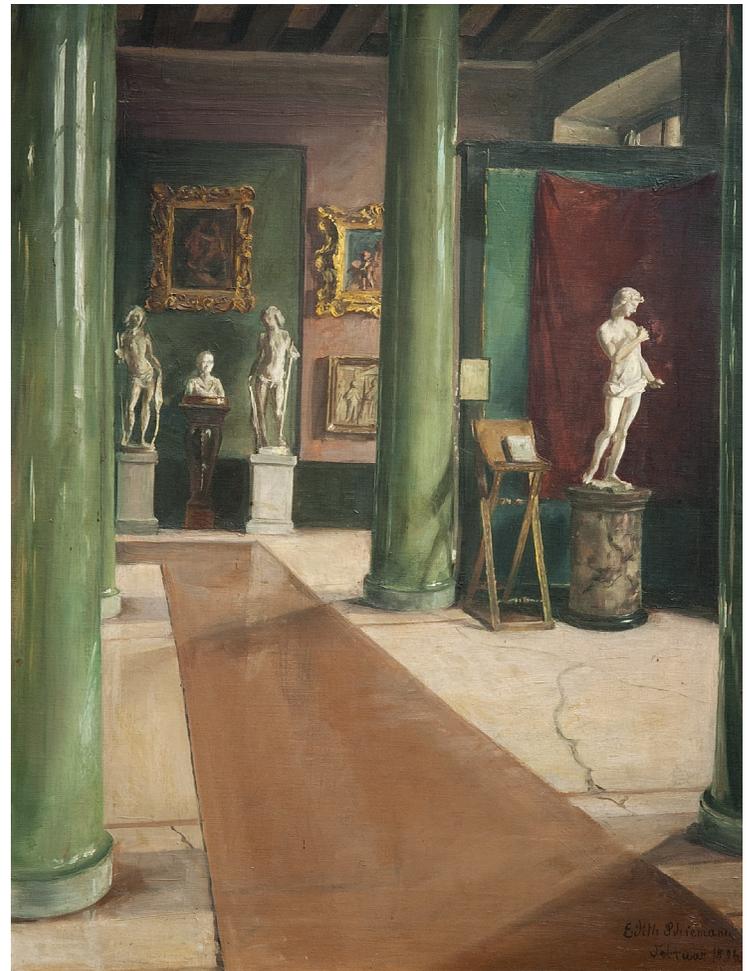
Die Präsentation der Schildhalter auf etwa drei Meter hohen Säulen im Kontext von Werken gleicher künstlerischer Herkunft muss eindrucksvoll gewesen sein. Sie war für eine museale Aufstellung ungewöhnlich und rief Säulenmonumente in Erinnerung, wie sie in der Antike, im Mittelalter und auch in der Renaissance in Italien zur Aufstellung bedeutender Bildwerke dienten. Vielleicht war sie eine Reverenz an die auf Säulen aufgestellten Skulpturen auf der Piazzetta in Venedig. Bereits Schinkel hatte in der Treppenhalle des (Alten) Museums Statuen auf Säulen vorgesehen, wie aus der Entwurfszeichnung hervorgeht, die er 1829 für die *Sammlung architektonischer Entwürfe* geschaffen hatte.<sup>1339</sup> Die hohe Aufstellung erinnerte an den ursprünglich sehr hohen Aufstellungsort der Schildhalter. Ihre Präsentation auf Säulen war auch insofern etwas Besonderes, als die antiken Statuen in den benachbarten Sälen lediglich niedrige »Fußgestelle (...) von schlesischem Großkuzendorfer Marmor« besaßen, deren Höhen von Schinkel individuell festgelegt worden waren; sie schwankten zwischen 3,5 bis 4,5 Fuß (zu den Sockeln s. auch S. 129).<sup>1340</sup>

Das Ensemble mit den Schildhaltern von Tullio Lombardo blieb bis zur Ära Bode erhalten, doch war dessen Inszenierungspraxis von anderen Vorstellungen geprägt. Die Schildhalter erhielten nun niedrige Postamente und wurden zuerst vor Säulen (Abb. 201), später vor einer Wand zusammen mit anderen venezianischen Bildwerken der Renaissance gezeigt (Abb. 303).<sup>1341</sup> Im Kaiser-Friedrich-Museum erprobte Bode dann weitere Varianten. Zuerst fanden die Schildhalter in der Basilika auf der Brüstung des Balkons an der Stirnwand eine extrem hohe Aufstellung; einige Jahre später flankierten sie in einem Oberlichtsaal ein venezianisches Altargemälde von Alvise Vivariani.<sup>1342</sup>

Im ersten Raumabschnitt des 1845 eingerichteten Skulpturensaales dominierten die glasierten Werke der Della Robbia und Begarellis Tonfiguren, die als Altar-Ensemble präsentiert wurden.<sup>1343</sup> Integriert waren an der Vorderseite »eine Platte von Breccia Verde, mit einem Kreuze in flachem Relief« (Abb. 202) und »zwei Sphinxen mit dem Wappenschild eines Abtes der Familie Paruta« (Abb. 199, 200), die als Träger der Tischplatte dienten.<sup>1344</sup> Bildlich überliefert ist die Altarmensa durch ein Foto. Darauf sind auch die Schildhalter in der von Bode um 1890 vorgenommenen Neuaufstellung zu sehen (Abb. 201). Stülers Altar-Assemblage diente nun als Postament für die 1887 erworbene Madonna von Benedetto da Maiano, die von zwei weiteren Erwerbungen Bodes, Maria und Joseph darstellend (Inv. 306 und 307), flankiert wurde.

Die aus der Sammlung Bartholdy stammende Lünette mit der Verkündigung (Abb. 160) war bei der Präsentation von 1835 lediglich von einem »einfachen Bogen« umgeben. Nun erhielt sie von Stüler »einen Kranz von Engelsköpfen«, der als Kopie des Rahmens der *Maria mit dem Kinde* von Andrea della Robbia (Abb. 73) wohl in Berlin angefertigt wurde.<sup>1345</sup> Die Auflistung dieser beiden Werke nacheinander im *Verzeichnis* lässt annehmen, dass sie als Pendants präsentiert wurden. In der Bode-Ära wurde der ergänzte Rahmen wieder entfernt und durch einen neuen in schlichteren Formen ersetzt, der noch erhalten ist. Im ersten Raumabschnitt von Stülers neu gestalteten Saal gab es aber auch interessante Arrangements von Steinbildwerken, wie etwa das Relief mit »Gott Vater« (Abb. 221), das als eine Arbeit von Tullio Lombardo galt und in den »Altaraufsatz« aus S. Maria del Popolo (Abb. 98) »eingefügt« war.<sup>1346</sup>

Im mittleren Raumabschnitt waren nochmals Werke christlicher Thematik untergebracht, doch fanden hier auch Bildnisbüsten Aufstel-



303 Edith Schiemann, Italienische Skulpturen der Renaissance im Alten Museum, 1896, 102 × 82 cm, Öl auf Leinwand. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

lung. Eindrucksvoll muss die Inszenierung der »Büste einer jungen Dame in weißem Marmor«, das Bildnis der *Marietta Strozzi* (Abb. 271), gewesen sein, die »auf einem unterwärts mit Blättern verzierten Säulenstumpf von farbigem Marmor mit einem Sockel von weißem Marmor« präsentiert wurde.<sup>1347</sup> Bildlich überliefert ist der Sockel für die Grimani-Büste, die dem *Verzeichnis* zufolge auf einem Renaissancekapitell

1339 Kat. Berlin 1980, Nr. 222.

1340 Zu den Postamenten für die antiken Statuen s. das Schreiben der Einrichtungskommission an den König: GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, II D Nr. 6 Bd. 1, fol. 43, 44 (29. Mai 1828); GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Staatlichen Museen, II D Nr. 5, fol. 5 (8. Juni 1829, Genehmigung durch W. von Humboldt).

1341 Michael Knuth, I Paggi del Monumento Vendramin nel museo di Berlino: storia e stato di conservazione, in: Tullio Lombardo. Scultore e Architetto nella Venezia del Rinascimento (Hg. Matteo Ceriana), Verona 2007, S. 17, Abb. 6.

1342 Ebd., S. 18, Abb. 10.

1343 Im *Verzeichnis* heißt es: »Die Stufen des Altars sind neu, von Rüdersdorfer Kalkstein, die Platte von sächsischem Marmor.« (Tieck 1846 Nr. 614).

1344 Grieben 1863, S. 12.

1345 Tieck 1846, S. 85, Nr. 620: »Der umschließende Bogen ist neu, der Einfassung der folgenden Nummer nachgebildet.«

1346 Ebd.

1347 Tieck 1846, Nr. 667; im Führer von Grieben bezeichnet als »Dame auf einem Säulenbruchstücke« (Grieben 1863, S. 13).



304 Italien, 15. Jh., Mönch, Marmor, Höhe 52 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme um 1910

Aufstellung erhielt, das sich ebenfalls auf einem »Säulenstumpf aus buntem Marmor« befand. Bode benutzte dieses Assemblage später im Kaiser-Friedrich-Museum für die Präsentation der Bronzestatuette von Papst Gregor XIII.<sup>1348</sup> Auch das Postament für die Contarini-Büste von Vittoria fand in der Bode-Ära Verwendung (Abb. 277). Reliefs wurden von Stüler bevorzugt übereinander angeordnet, wie etwa die Darstellung von »Maria mit dem Kinde zwischen Donatoren« (Abb. 220), die sich »im Fuße [des] Altaraufsatzes« von Jacopo Sansovino (Abb. 222) befand. Der venezianische »Sakristei-Brunnen mit dem Wappen der Familie

Trevisani« (Abb. 198) diente als Postament für die glasierten Tonfiguren von *Johannes dem Täufer* (Abb. 79) und des *David* (Abb. 80).

In ähnlicher Weise wie der Brunnen eigneten sich auch Pilaster als Postamente für Stülers Präsentation. Bildlich dokumentiert ist ein solches Arrangement für die beiden venezianischen Knabenfiguren mit den Wappen der Familie Civran, die auf einem ebenfalls aus Venedig stammenden Pilasterpaar Aufstellung fanden (Abb. 205). Auch die Marmorfigur eines Mönchs (Abb. 304), wohl ebenfalls von Waagen in Italien worden, erhielt auf einem hohen Pilaster Aufstellung (Abb. 214). Im *Verzeichniss* ist die Figur, »vielleicht der heilige Benedict«, als »italienische Arbeit des 15ten Jahrhunderts« aufgeführt, während Bode/Tschudi sie als Arbeit eines lombardischen Künstlers aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts katalogisierten.<sup>1349</sup> In den Katalogen von Schottmüller ist sie nicht erwähnt. Vermutlich war sie im Kaiser-Friedrich-Museum beziehungsweise im Bode-Museum nie ausgestellt.

»Erst erfreuen dann belehren«

Obwohl das um 1868 entstandene Foto mit der *Hebe* im Zentrum nicht die ursprüngliche Aufstellung zeigt, ist erkennbar, dass Stüler 1845 etwas Neuartiges und Einzigartiges schuf, das sich von der Präsentation der antiken Bildwerke im gleichen Haus deutlich unterschied. Aufgrund seiner Dichte und dem weitgehenden Verzicht auf zeitgenössische Ausstattungselemente war es ein sehr eindrucksvolles, sinnliches Arrangement. Innerhalb eines recht kleinen Saals mit einer Grundfläche von weniger als 150 Quadratmetern (»37 Fuß Länge«) wurden etwa 150 Objekte, davon etliche großen Formats, präsentiert. Waagen sprach von »einer wohlgefälligen und geschmackvollen Wirkung«, in dem »das Ganze wie das Einzelne auf alle feiner gebildeten Kunstfreunde einen ebenso eigenthümlichen als wohlgefälligen Eindruck hervorbringt« und sich daher das »seltene Talent« Stülers »für dekorative Ausschmückung in hohe Maße bewährt« habe.<sup>1350</sup>

Die gemalten Dekorationen an den Wänden trugen nicht unwesentlich zur Raumwirkung bei. Sie fassten Objektgruppen zusammen. Innerhalb eines solchen Rahmens waren die Möglichkeiten für Veränderungen eingeschränkt. So verdrängten die 1859 erworbenen Imhoff-Büsten einige seit 1845 präsentierte Objekte kleineren Formats. Die Art der Präsentation konnte an die Ausstattung der Tribuna in den Uffizien erinnern. Dem Besucher wurde ein facettenreiches Panorama neuzeitlicher, fast ausschließlich italienischer Skulptur vor Augen geführt. Die prachtvollen Truhen aus der Renaissance dürften die sinnliche Wahrnehmung gesteigert haben, umso mehr, als sich im Saal keine Skulpturen aus Holz befanden. Stülers Arrangement ruft Formulierungen von Waagen und Schinkel in Erinnerung, die der Kunsthistoriker und der Architekt etliche Jahre zuvor in einer Denkschrift zur Einrichtung der Gemäldegalerie zum Ausdruck gebracht hatten. In ihren programmatischen Ausführungen heißt es:

1348 Krahn 2005, S. 87, Abb. 1

1349 Das Erwerbungsdatum 1842 geht aus dem Inventar hervor; Tieck 1846, Nr. 607; Bode/Tschudi 1888, S. 59, Nr. 194, ohne Abb.

1350 Waagen 1846, S. 259.

»Vor allen Dingen ist es hierzu erforderlich sich der Zwecke eines Museums recht deutlich bewußt zu werden. Der vornehmste und eigentliche Hauptzweck besteht, unseres Erachtens nun darin: Im Publikum den Sinn für bildende Kunst, als einen der wichtigsten Zweige menschlicher Kultur, wo er noch schlummert, zu wecken, wo er schon erwacht ist, ihm würdige Nahrung, und Gelegenheit zu immer feinerer Ausbildung zu verschaffen. Diesem sind alle andere Zwecke, welche einzelne Classen der menschlichen Gesellschaft betreffen, unbedingt unterzuordnen. Weit der erste unter diesen ist indeß wieder der, den bildenden Künstlern eine Gelegenheit zu mannigfaltigem Studium zu verschaffen; dann erst kommt das Interesse für den Kunstgelehrten in Betrachtung. Endlich und zuletzt ist die größere Erleichterung in Erwerbung kunsthistorischer Kenntniße für Jedermann und die daraus hervorgehende allgemeinere Vorbereitung derselben zu berücksichtigen. (...) Es soll indeß hiermit nicht gesagt werden, daß sich das aesthetische mit dem historischen Interesse nicht in einem gewissen Grade verbinden ließe (...); wenn nur immer der Grundsatz festgehalten wird: erst erfreuen dann belehren.«<sup>1351</sup>

Für Beschriftungen mit erläuternden Angaben gab es in einem solchen Ambiente keinen Platz; sie wären optisch sicherlich störend gewesen. Die Exponate waren nummeriert, sodass der Besucher grundlegende Informationen dem *Verzeichniss* entnehmen konnte und natürlich dem hier häufig zitierten Artikel von Waagen aus dem *Kunstblatt*. Die Einbeziehung zahlreicher »Verzierungs-skulpturen« verlieh dem Arrangement teilweise den Charakter einer Mustersammlung, vergleichbar dem unter Leitung von Beuth und Schinkel 1821–37 herausgegebenen Vorlagenwerk für »Fabrikanten und Handwerker«. Dass dieser Aspekt bei den Erwerbungen von Waagen eine Rolle gespielt hatte, dokumentiert ein Brief aus Venedig, in dem sich der Galeriedirektor über den aus S. Maria Formosa stammenden Marmor-Sarkophag äußerte (s. S. 209). Für Stüler war die Einrichtung des Saales der neuzeitlichen Skulpturen ein Probelauf für die bevorstehende Präsentation der in inzwischen erheblich angewachsenen Sammlung der Gipsabgüsse im Neuen Museum.

Ein Akt der Zensur: »Die Leda«

Wegen »der freien und zu energischen Darstellung« hatte eine der teuersten und künstlerisch wohl bedeutendsten Neuerwerbungen, ein »sehr geistreiches Hochrelief von Marmor von Guglielmo della Porta (...) in dem Saale keine Aufstellung finden können, wird aber«, so Waagen, »in einem Korridor in der Wand eingelassen, auf Begehren jedem Freunde mittelalterlicher Kunst gezeigt«.<sup>1352</sup> Das in Rom erworbene Leda-Relief fehlt auch im *Verzeichniss*. Die Darstellung ließ sich wohl nicht mit den Konventionen vereinbaren. Ein letztes Wort hatte dabei sicherlich der Generaldirektor, der sich wohl einem kurze Zeit zuvor verabschiedeten Gesetz verpflichtet fühlte. Im März 1843 war nämlich im *Kunstblatt* berichtet worden:

»Durch Kabinettsordre vom 3. Februar ist befohlen worden, daß bildliche Darstellungen, durch welche die Sittlichkeit gröblich verletzt wird, überhaupt nicht, Karikaturen, Zerr- und Spottbilder jeder Art aber nicht anders vervielfältigt, feilgehalten, verkauft, ausgestellt, ausgelegt oder verbreitet werden dürfen (...).«<sup>1353</sup>



305 Antonio Allegri, gen. Il Correggio, Leda mit dem Schwan, um 1532, Öl auf Leinwand, 156,2 × 195,3 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie

Im Vergleich zu Correggios Gemälde gleichen Themas (Abb. 305) war die amouröse Darstellung in hohem Relief aus dem menschlichen Inkarnat nicht unähnlichen Marmor, das dem zuvor erwähnten berühmten antiken Beispiel (Abb. 260) wohl vergleichbar war, drastischer. Aber einem antiken Marmorrelief gleichen Themas, das allerdings nur fragmentarisch erhalten ist und nur kurze Zeit vor Waagens Italienreise für die Berliner Museen erworben wurde, widerfuhr nicht dasselbe Schicksal. Heutzutage wird dieses Fragment im Kontext des Themas *Garten der Lüste – Liebeskunst der Antike* im Alten Museum präsentiert.<sup>1354</sup> Das von Waagen erworbene Leda-Relief hingegen wurde zu einem unbekanntem Zeitpunkt aus der Sammlung ausgeschieden, der Verbleib ist unbekannt, eine Abbildung ebenfalls nicht bekannt. In den 1960er Jahren konnte für die Skulpturensammlung allerdings erneut ein aus dem 16. Jahrhundert stammendes Marmorrelief entsprechender Thematik erworben werden, das Ursula Schlegel als Werk des Pierino da Vinci, eines Neffen von Leonardo, publizierte.<sup>1355</sup>

Die Zensur des von Waagen erworbenen Leda-Reliefs war kein Einzelfall, denn zwei Jahre vor Fertigstellung des Saales mit den neuzeitlichen Skulpturen kam aus demselben Grund der Ankauf eines Hauptwerks des nordalpinen Manierismus nicht zustande. In einem Brief an Olfers erwähnte Alexander von Humboldt eine Bronzegruppe, die sich im Garten des Freiherrn von Schaezler in Augsburg befand und käuflich zu erwerben war. Im Auftrage des Königs (der das Bildwerk vermutlich nicht im Original gesehen hatte) fragte er im Juli 1843 an, ob

1351 Friedrich Stock, Urkunden zur Vorgeschichte des Berliner Museums, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, 51, 1930, S. 209ff. (wahrscheinlich an Altenstein); Wegner 1989, S. 283f.

1352 Waagen 1846, S. 253.

1353 Kunstblatt, 25, 28. März 1843, S. 108.

1354 Antikensammlung, Inv. Nr. Sk 923.

1355 Ursula Schlegel, »Leda mit dem Schwan« und andere Flachreliefs des Pierino da Vinci, in: Storia dell'arte, 6, 1970, S. 151ff.

der Generaldirektor einen Ankauf empfehlen würde, jedoch signalisierte er zugleich seine Skepsis:

»Der König trägt Ihnen, mein Teurer, zugleich auf, Ihnen gelegentlich zu sagen, ob Sie es raten, die Bronze-Gruppe aus dem Garten des Frhrn. von Schaezler zu Augsburg (10.000 Gulden) zu kaufen. Es ist eine Empfehlung des Prinzen Karl an Lenné, Nagler's Lexikon pag. 111. Die Lage des Beins vom Jupiter scheint mir noch bedenklicher, als der Preis.«<sup>1356</sup>

Als Referenzwerk hatte Humboldt Naglers *Künstler-Lexicon* genannt, in dem die Bronze von Hubert Gerhard folgendermaßen beschrieben wird: »Er [Gerhard] formte im Jahre 1584 mit Pallago die colossale Gruppe von Jupiter, Juno und Ganymed, welche seit 1590 den Schlosshof von Kirchheim bei Mindelheim zierte (...). Dieses Bildwerk, welches zu den vorzüglichsten Kunstarbeiten des 16. Jahrhunderts gehört, ist seit 1823 im Besitz des Frhrn. von Schätzler zu Augsburg.«<sup>1357</sup> Ein Ankauf für Preußen unterblieb nicht aus finanziellen Gründen, sondern wohl wegen der »bedenklichen« Beinhaltung Jupiters. Erst 1860 wurde die Bronze für das Bayerische Nationalmuseum in München für weniger als den Metallwert erworben.<sup>1358</sup> Seit langem gilt sie als ein Hauptwerk dieser Sammlung. Aus dem Schreiben Humboldts geht hervor, dass Prinz Carl diesen Ankauf Lenné empfohlen hatte. Eine museale Aufstellung war somit nicht vorgesehen, aber ebenso wie für die Bronze nach Thorvaldsens *Schäfer* (vgl. Abb. 116) hätte der Gartendirektor sicherlich auch für die Gruppe von Gerhard im Schlosspark Sanssouci, in Charlottenburg oder im Tiergarten ein eindrucksvolles Ensemble in der Natur geschaffen.

#### EXKURS: »Stylgesetze« – Waagen und die Skulptur

Waagens Kennerschaft und seinem unermüdlichen Engagement verdanken die Berliner Museen nicht nur eine beträchtliche Vermehrung ihrer Sammlungen, zugleich war er auch ein engagierter Vermittler der bildenden Künste. Den Schwerpunkt seiner zahlreichen Publikationen bilden Themen der Malerei, doch widmete er sich ebenso der Bildhauerei, was bislang eher unbekannt geblieben ist und daher nicht gewürdigt wurde. Die italienische Skulptur der Renaissance war damals in deutschsprachigen Publikationen eigentlich nicht präsent. Eine Ausnahme bilden die *Italienischen Forschungen* (1827–31) von Carl Friedrich Rumohr, in denen auch die toskanische Skulptur des Quattrocento thematisiert wurde. Besonders angetan war der vor allem als Kenner der italienischen Malerei der Renaissance ausgewiesene Gelehrte von den Schöpfungen Ghibertis und von Luca della Robbia. Festzuhalten ist ebenfalls, dass 1832 bis 1849 eine Übersetzung von Vasaris *Viten* von Ludwig Schorn und Ernst Förster in deutscher Sprache verlegt wurde, in denen zwar die Malerei überwog, aber auch etliche Bildhauer behandelt wurden.

Waagens Veröffentlichungen zur Bildhauerei sind wichtige Dokumente für die Kunstanschauung vom Übergang des Klassizismus zur Romantik, einer Epoche, in der neben den Werken der antiken Kunst die Schöpfungen von Berthel Thorvaldsen als das künstlerische Ideal angesehen wurden. Mit seinem anlässlich der Neueinrichtung des Saals für die neuzeitlichen Skulpturen 1846 erschienenen Artikel im *Kunstblatt* lieferte Waagen nicht nur eine Vorstellung vom Umfang und der

Zusammensetzung des Sammlungsbestands, sondern zugleich eine facettenreiche Einführung in die Materie. Für die in der Sammlung dominierende italienische Renaissanceskulptur stellt Waagens Publikation daher ein in dieser Form einzigartiges Dokument ihrer Rezeption nördlich der Alpen dar. Waagen war damals sicherlich einer der besten Kenner neuzeitlicher wie auch antiker Bildhauerei, nicht nur in Berlin.

Ausgehend vom inzwischen recht umfangreichen Sammlungsbestand werden dem Leser Aufgaben und Themen vornehmlich der italienischen Renaissanceskulptur vorgestellt. In seinem Charakter erinnert der Artikel an die in der späteren Bode-Ära erschienenen *Handbücher der Königlichen Museen*, von denen eines den italienischen Skulpturen gewidmet war. Neben kunsthistorischen Erläuterungen informierte Waagen auch über bildnerische Materialien, Herstellungsarten und die Gestaltung von Oberflächen. Der Text korrespondierte nicht mit der Abfolge der Präsentation im Museum, sondern behandelt die Werke in kunsthistorischer Abfolge, wobei die Arbeiten religiöser Thematik an den Anfang gestellt werden. Bei den Bildwerken mythologischer Thematik stehen die in Rom erworbenen Reliefs *Sturz des Phaeton* (Abb. 259) und *Leda* im Zentrum. Ein erheblicher Teil des Textes widmet sich dem inzwischen recht stattlichen Bestand an Bildnissen der Früh- und Hochrenaissance. Eindringlich berücksichtigt werden auch die zahlreichen in Venedig erworbenen »ornamentalen Skulpturen«, die auf den für die venezianische Kunst charakteristischen engen Zusammenhang von freier und angewandter Kunst verweisen.

Waagens Kennerschaft basierte auf profundem kunsthistorischen Wissen sowohl antiker als auch neuzeitlicher Skulptur, enormer Denkmälerkenntnis und einem ausgeprägten Interesse für bildnerische Materialien und Herstellungsverfahren. Geradezu modellartig zeigt sich seine Methodik in der Einschätzung der in Brescia erworbenen bronzenen *Victoria* (Abb. 252, 253), die zwar lediglich im Rahmen eines Briefes verfasst wurde, in ihrer Klarheit und Prägnanz aber für ein wissenschaftliches Gutachten hätte dienen können. Mit dem Eifer eines Forschers auf der Suche nach neuen Erkenntnissen analysierte Waagen die antike Gusstechnik (s. S. 212 ff.). Die akkurate Analyse von Details war für Waagen eine fundamentale Voraussetzung für eine Bewertung des jeweiligen Objekts. Seine Bemerkungen zum Zustand der bei dem Schiffunglück vor Wales beschädigten Werke belegen, dass er die in Italien erworbenen Skulpturen genauestens studiert hatte. Wie sensibel er bei der Beobachtung und Charakterisierung bildnerischer Materialien war, zeigt sein Kommentar zum Fries des Parthenon im British Museum, von dem seit 1820 Abgüsse in der Berliner Akademie vorhanden waren:

1356 Briefe Alexander v. Humboldt's an Ignaz v. Olfers (Hg. Ernst Werner Maria von Olfers), Nürnberg/Leipzig 1913, S. 79.

1357 Georg Kaspar Nagler, Neues allgemeines Künstler-Lexicon (...), Bd. 5, München 1837, S. 111.

1358 Die Finanzierung zog sich allerdings hin und war von Debatten begleitet, »weil bei der fraglichen Gruppe gewisse Regeln des öffentlichen Anstandes überschritten worden seien, welche auch die Kunst nicht außer Acht zu lassen habe« (Dorothea Diemer, Hubert Gerhard und Carlo di Cesare del Palago, Berlin 2004, Bd. 1, S. 209f.). Kat. Bella Figura. Europäische Bronzekunst in Süddeutschland (Ausst. im Bayerischen Nationalmuseum), Hg. Jens Burk, München 2015, S. 352ff.

»Nicht leicht habe ich den Unterschied zwischen Gypsabguß und Marmor so groß gefunden, als bei diesen Elginmarbles. Der penthelische Marmor, worin sie gearbeitet sind, hat nämlich einen warmen, gelblichen Ton und ein sehr feines und dabei doch klares Korn, wodurch diese Sculpturen etwas ungemein Lebendiges und eigenthümlich Gediegenes erhalten.«<sup>1359</sup>

Diese Bemerkungen stammen aus dem Buch *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, der bekanntesten Publikation Waagens, einem noch heutzutage international anerkannten Referenzwerk.<sup>1360</sup> Behandelt werden in diesem Kompendium Objekte aus verschiedensten Epochen. Grundlegende Informationen zu den Kunstwerken werden hier nicht selten durch persönliche Eindrücke bereichert. Am ausführlichsten, und zwar auf sechs Seiten, widmete sich Waagen der *Venus von Milo*, nach seiner Meinung der »schönsten und wichtigsten Statue, welche der Louvre einschließt.«<sup>1361</sup> Sein Enthusiasmus für die *Venus-Orlandini*, die er in Florenz erworben hatte (Abb. 263, 264), lässt sich vor diesem Hintergrund gut nachvollziehen. Bei der Beurteilung weiblicher Aktfiguren konnte Waagen allerdings auch überaus kritisch sein, etwa bei Canovas *Graziengruppe*, die er an ihrem ursprünglichen Aufstellungsort in Woburn-Abbey sah. Sie genügte seinen Vorstellungen weitaus weniger als die zuvor genannten antiken Bildwerke. Zu diesem Werk von epochaler Bedeutung bemerkte er:

»Welch einen großen Reiz aber auch die zarte, meisterliche Vollendung des blendend weißen Marmors ausübt, kann doch die hübsche, aber einförmige und unbedeutend süßliche Bildung der Köpfe den Freund antiker Sculpturen nicht befriedigen, fehlt auch diesen Gliedern zu sehr alle Andeutung des Knochengestüses, um welches dieses weiche Fleisch gewoben ist, eine Andeutung, welche sich gleichwohl mit der höchsten Weiche sehr gut vereinigen lässt, ja wodurch dieselbe in der Ahndung des Gegensatzes, in dem Gefühl des Lebendig-Organischen einen ungleich wahreren und ergreifenderen Reiz erhält!«(Abb. 306)<sup>1362</sup>

In seinem Vortrag »Über die Stellung, welche der Baukunst, der Bildhauerei und der Malerei unter den Mitteln menschlicher Bildung zukommt«, den er nur wenige Monate nach seiner Rückkehr aus Italien im März 1843 hielt, erläuterte der Galeriedirektor Grundsätzliches zur Bildhauerei, wie es nur selten in vergleichbarer Form formuliert wurde. Wieder kritisierte er Canova, dieses Mal die *Hebe*, das Hauptwerk der Berliner Sammlung:

»Bei dem Bildhauer greifen die Stylgesetze des Materials in sehr mannichfachen Modificationen ein. Er darf *nie* vergessen, daß der Stoff, worin er bildet, sich immer als eine schwere und derbe Masse darstellt, und muß mithin in Rundwerken wie der Architekt nicht versäumen, den Schwerpunkt auf eine Weise zu beobachten, welche auch den äußern Sinn nicht stört. Er soll daher zu lebhaften Bewegungen, wie die des Fliegens und Fallens, vermeiden. Manche Gegenstände, bei deren treuer Nachahmung sich der Stoff zu sehr als solcher aufdrängt, wie z. B. Gewandfalten, Haarlocken, muß er mehr durch Vertiefungen und Einschnitte, als durch starke, immer plump und schwerfällig lassende Ausladungen ausdrücken und dadurch die Masse brechen und minder fühlbar machen. Andere Gegenstände, z. B. Bäume, welche er nicht im Einzelnen wiedergeben kann, darf er nur andeuten; noch andere endlich, welche in der Natur in



306 Antonio Canova, Drei Grazien, um 1815/17, Marmor, Höhe 167 cm. Woburn Abbey, Aufnahme um 1930 (heute im Victoria and Albert Museum in London beziehungsweise in der National Gallery of Art in Edinburgh).

gar zu großem Widerspruche mit seinem Material stehen, wie z. B. Wolken, muß er durchaus nicht darstellen. Ein schlagendes Beispiel hierfür gewährt die auf marmornen Wolken einerschwebende Statue der Hebe des Canova im hiesigen Museum« (Abb. 124–126).<sup>1363</sup>

Es ist anzunehmen, dass Überlegungen dieser Art im Diskurs mit Christian Daniel Rauch und vor allem mit Karl Friedrich Schinkel entwickelt wurden. Mit letzterem, mit dem er über Jahrzehnte eng befreundet war, hatte Waagen 1824, also fast zwei Jahrzehnte vor der langen

1359 Waagen 1837–39, Bd. 1, S. 80.

1360 Vgl. David Ekserdjian, Gustav Friedrich Waagen (1794–1868) and the »Treasures of Art in Great Britain«, in: I conoscitori tedeschi tra Otto e Novecento (Hg. Francesco Caglioti/Andrea de Marchi), Mailand 2018, S. 52ff.

1361 Waagen 1837–39, Bd. 2, S. 108ff.

1362 Ebd., Bd. 1, S. 561.

1363 Waagen 1843, S. 14f. Hervorhebung im Original.

›Einkaufsreise‹ für die Museen, eine mehrmonatige Reise nach Italien unternommen, die für sein Kunstverständnis prägend wurde. Wilhelm Waetzoldt zufolge verdankte Waagen Schinkel seinen »unbestechlichen Wirklichkeitssinn«. <sup>1364</sup>

Dezidierte Vorstellungen hatte Waagen von der Gestaltung eines Reliefs. In seinem zuvor erwähnten Vortrag beschrieb er, nach welchen Prinzipien ein solches zu gestalten sei:

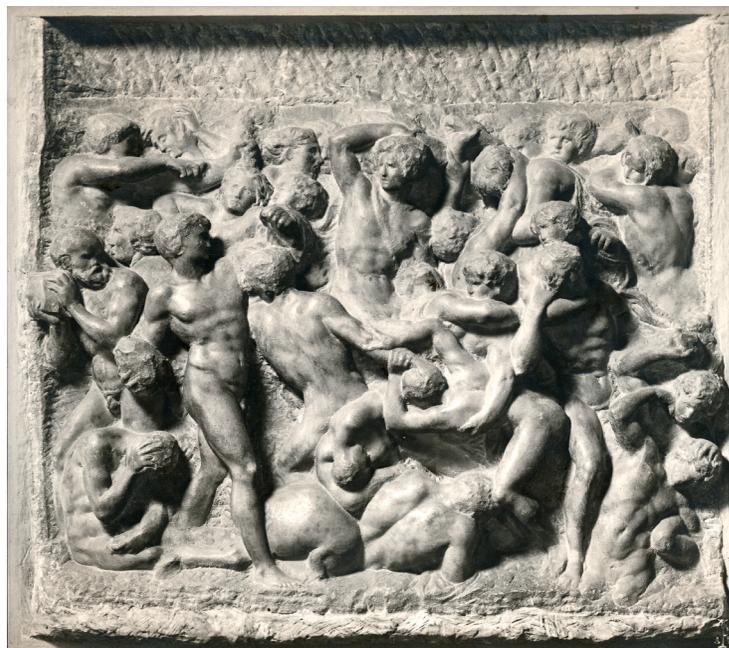
»Bei erhabenen Arbeiten (Reliefen) darf er [der Bildhauer], um Verworrenheit und Unwahrheit zu vermeiden, nicht mehr als zwei Pläne gebrauchen, in welchen die in einem jeden derselben befindlichen Figuren einen gewissen allgemein dafür angenommenen Grad der Erhabenheit nicht überschreiten dürfen. Weite, landschaftliche Hintergründe sind vollends unstatthaft, weil ihm die Illusion der dem Maler zu Gebote stehenden Luftperspektive fehlt und sich in allen Plänen dieselbe derbe Masse gleich sehr geltend macht.« <sup>1365</sup>

Das künstlerische Ideal verkörperten für Waagen daher Reliefs von Luca della Robbia, denn »für das Hochrelief ist er nämlich der einzige seiner Zeit, welcher die Stylgesetze desselben mit Sicherheit und Einsicht in Anwendung bringt«. <sup>1366</sup> Diese Einschätzung mag erklären, dass Waagen Schöpfungen von Thorvaldsen oder Rauch, die ihre Reliefs nach vergleichbaren Prinzipien gestalteten wie die berühmten Florentiner Bildhauer aus der Renaissance, besonders schätzte. <sup>1367</sup> Anders als Luca della Robbia beurteilte Waagen die Reliefs von Donatello, denn in seiner Rezension von Jacob Burckhardts *Cicerone* äußerte er sich überaus kritisch dazu: »obgleich ich ihm mit dem Verf. den Schönheitssinn nicht abspreche, war er doch sehr untergeordnet, indem er äußerst selten zum Vorschein kommt. (...) Seine Reliefe an den Kanzeln in St. Lorenzo sind (...) zwar geistreich, aber so manierirt, daß sie für mich ungenießbar sind.« <sup>1368</sup>

Auch Michelangelos *Kentaurenschlacht* (Abb. 307) ließ sich nicht mit den künstlerischen Vorstellungen von Waagen in Einklang bringen: »Die alle Gesetze der Plastik verleugnende Verworrenheit und Zufälligkeit der Anordnung möchte ich indeß nicht mit ihm allein aus der großen Jugend des Künstlers (...) erklären, ich erkenne vielmehr darin auch schon die höchst geistreiche und energische Willkür, womit er in manchen seiner späteren Werke sich über alle herkömmlichen Gesetze hinwegsetzt.« <sup>1369</sup>

Einen Verstoß gegen »Stylgesetze« sah Waagen ebenfalls in Werken von Cellini, denn in seiner Rezension von Julius Friedländers »Münzen und Medaillen des Benvenuto Cellini« bemerkte er zur Rückseite der Medaille auf Clemens VII., auf der dargestellt ist, wie Moses Wasser aus dem Felsen schlägt: »Die vielen, perspektivisch nach der Tiefe angeordneten Figuren widersprechen durchaus dem plastischen Styl. Diese verkehrte Anwendung von Stylgesetzen, welche für die Malerei gelten, auf das Relief ist indeß in Italien seit den berühmten Thüren des Baptisteriums von Lorenzo Ghiberti sehr verbreitet gewesen.« <sup>1370</sup>

Auch bei der wichtigsten bildhauerischen Aufgabe, der Standfigur, gab es für den Galeriedirektor »Stylgesetze«. Priorität hatte für Waagen stets die Ausgewogenheit von Form und Inhalt. So bemerkte er in seiner Rezension des *Cicerone* von Jacob Burckhardt zu Michelangelos *David*: »Nur in Betreff des David muß ich hervorheben, daß die Willkür in der Auffassung mir immer besonders auffallend gewesen« ist. Ebenso kritisierte er Andrea Sansovinos Anteil an der Entwicklung des für den Auf-



307 Michelangelo Buonarroti, Kentaurenschlacht, um 1490/92, Marmor, 79 × 89 cm. Florenz, Casa Buonarroti, Aufnahme um 1900

bau einer Standfigur bedeutungsvollen Kontraposts: »Die Übertreibung dieses sogenannten Contraposts wirkt sehr nachtheilig. Überhaupt artet die Skulptur des 16. Jahrhunderts früh in das Manierirte aus.« <sup>1371</sup> In Anbetracht solcher Äußerungen überrascht es nicht, dass Waagen auch bei den Figuren der Medici-Kapelle Verstöße gegen »Stylgesetze« beobachtete. In seiner Rezension der Michelangelo-Monographie von John S. Harford heißt es dazu:

»(...) so wenig kann ich die unbedingte Verherrlichung der bekannten vier allegorischen Figuren theilen, denn, ungeachtet der Großartigkeit der Formen und der Meisterschaft der Ausführung, stehen sie in ihrem gewaltsamen wie gesuchten Motiven, auch abgesehen von der hier durch die Aufgabe keineswegs geforderten Nacktheit, zu sehr in Widerspruch mit den ewigen Gesetzen der Wahrheit, des plastischen Styls und der Schönheit, um nicht auf jeden gebildeten, aber unbefangenen Beschauer einen widerstrebenden Eindruck zu machen. Die große Bewunderung der Zeitgenossen für dieselben kann mich in diesem Urtheil nicht irre machen.« <sup>1372</sup>

1364 Wilhelm Waetzoldt, *Deutsche Kunsthistoriker*. Bd. 2: Von Passavant bis Justi, Berlin 1986 (3. Aufl.), S. 43.

1365 Waagen 1843, S. 15.

1366 Ebd.

1367 1825, kurz nachdem Waagen für die Mitarbeit bei der Einrichtung des Königlichen Museums nach Berlin berufen worden war, gelangten übrigens Abgüsse von »Zwei Reliefs von Luca della Robbia, über Marmor geformt aus der Opera del Duomo zu Florenz« in die Sammlung der Berliner Akademie, und zwar Darstellungen *Singender Knaben* (Pr AdK 0107a, fol. 81, Nr. 1200, 1201).

1368 *Deutsches Kunstblatt*, 6, 1855, S. 237.

1369 Ebd.

1370 Ebd., 7, 1856, S. 147; vgl. Rumohr 1827, S. 234ff.

1371 *Deutsches Kunstblatt*, 6, 1855, S. 237f.

1372 Ebd., 8, 1857, S. 402.

Letztlich stellte Waagen das Genie Michelangelos aber nicht in Frage, denn an anderer Stelle heißt es: »in der Sphäre des Erhabenen und Großartigen, in der Beherrschung der menschlichen Gestalt, in der Kühnheit der Motive, dem Schwung der Linien, ist er ohne Zweifel der größte Genius der christlichen Kunst«. <sup>1373</sup>

Vor diesem Hintergrund ist es umso bemerkenswerter, dass Waagen auch aus didaktischen Gründen Skulpturen für das Museum erwarb, die seinen künstlerischen Vorstellungen nicht entsprachen, wie die beiden venezianischen Allegorien (Abb. 225, 226). Zudem musste er damit rechnen, dass solche Werke bei seinen Kollegen in Berlin keine positive Resonanz hervorrufen würden. Aus heutiger Sicht kann man Waagen dafür allerdings dankbar sein, dass er hier über die zeitgemäßen Wertungen und über seine eigenen Anschauungen hinauszugehen wusste und zum Beispiel den Manierismus, der erst viel später geschätzt wurde, nicht außen vor ließ.

Waagen war Universalist, wie man es sich heutzutage für einen Kunsthistoriker in entsprechender Position kaum vorstellen kann. In verschiedensten Bereichen war er kompetent, was sich sowohl in seinen zahlreichen Publikationen als auch seinen Erwerbungen während der Italienreise von 1841/42 widerspiegelt. Als eine Hauptaufgabe im Dienste des preußischen Staates sah er freilich sein Wirken als Kunstvermittler in einer geradezu erzieherischen Funktion. Dies geht zum Beispiel aus seinem Schreiben an Prinz Wilhelm von Preußen von 1847 hervor, in dem er seinen Wunsch nach einer Gehaltserhöhung damit begründete, er habe sich in seiner »Stellung als Director der Gemäldegalerie« als

»erklärender Vermittler von allem Schönen und Bedeutendem angesehen, was nicht allein die übrigen Abtheilungen des Museums, sondern was Berlin und Potsdam überhaupt an Kunstdenkmahlen besitzen. Endlich bin ich durch Vorlesungen der Kunstgeschichte aller Zeiten und Völker der einzige an der hiesigen Universität, welcher der akademischen Jugend das Verständnis der sämtlichen in den Königl. Sammlungen vorhandenen Kunstschatze zu eröffnen und dadurch ihre geistige Bildung zu ergänzen bemüht ist, während die übrigen, für die Kunstgeschichte an der Universität thätigen Professoren immer nur einzelne Zweige, keiner aber die Kunstgeschichte des Mittelalters behandelt.« <sup>1374</sup>

Waagens Wunsch nach einer Gehaltserhöhung wurde daraufhin statt gegeben. Auch heute noch würde die umfassende Bildung eines solchen Museumsmitarbeiters sehr geschätzt. <sup>1375</sup>

## Plastische Werke in der Kunstkammer

Während im Königlichen Museum fast ausschließlich großformatige Skulpturen präsentiert wurden, waren die kleinplastischen Bildwerke um 1845 im Schloss innerhalb der Kunstkammer in Schränken untergebracht. Dort war aber auch der von Bartholdy erworbene Bronze-Kandelaber von Andrea del Verrocchio aufgestellt, dessen Autorschaft damals noch unbekannt war (Abb. 102). In ähnlicher Weise wie bei den Skulpturen im Museum bestand auch in der Kunstkammer bei den italienischen Arbeiten des 15. bis 17. Jahrhunderts die Absicht, den »Einfluß, den die antike Kunst auf die der neueren Zeit ausübte«, zu vermitteln. <sup>1376</sup> In seiner »Beschreibung der in der Königl. Kunstkammer



308 Florenz, um 1500, Profilbildnis des Savonarola, gebrannter Ton, Durchmesser 8,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

zu Berlin vorhandenen Kunst-Sammlung« sah Franz Kugler daher »die passliche Stelle, die Werke italienischer Kunst, welche die Kunstkammer als Zeugnisse dieser Entwicklungs-Periode besitzt, namhaft zu machen«. <sup>1377</sup>

An erster Stelle erwähnte der Gelehrte das vermutlich aus dem Besitz von Bartholdy stammende Medaillon aus gebranntem Ton mit dem »Profilbildnis des Savonarola (st. 1498) im Gewande der Predigermönche, (...) mit naturgemäßen Farben bemalt und von trefflich individueller Auffassung«, das als Werk von einem »der späteren Künstler aus der florentinischen Künstlerfamilie der della Robbia« angesehen wurde, »von denen Vasari ausdrücklich berichtet, daß sie dem Savonarola sehr ergeben gewesen seien und dass sie ihn in der Weise abgebildet hätten, wie man ihn auf den (gegossenen) Medaillen sehe«. <sup>1378</sup> Nach Auflösung der Kunstkammer gelangte dieses Werk in die Skulpturensammlung (Abb. 308).

1373 Ebd., S. 400.

1374 Friedrich Stock, Zwei Gesuche Waagens, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, 53, 1932, S. 118 (Schreiben vom 30. August 1847).

1375 Anlässlich des 200. Geburtstags von Waagen veranstalteten die Staatlichen Museen zu Berlin am 24. Juni 1994 ein wissenschaftliches Symposium; die Vorträge wurden im Jahrbuch der Berliner Museen, 37, 1995, publiziert.

1376 Kugler 1838, S. 120.

1377 Ebd.

1378 Ebd., S. 121; Wilhelm Bode, Gruppe der Beweinung Christi von Giovanni della Robbia und der Einfluss des Savonarola auf die Entwicklung der Kunst in Florenz, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, 8, 1887, S. 217, 223 Anm. 1: »von der Hand eines der Künstler aus der Familie della Robbia« (Inv. Nr. 870).

## Plaketten

Im Unterschied zu den nordalpinen Arbeiten, bei denen kleinplastische Objekte aus Elfenbein und Holz dominierten, prägten den Bereich der italienischen Kunst Werke aus Bronze beziehungsweise Blei, zu meist Plaketten, denen damals große Wertschätzung entgegengebracht wurde, wie etwa dem donatellesken Relief mit der *Geißelung Christi* aus dem Besitz von Bartholdy (Abb. 90).<sup>1379</sup> Nur einige der von Kugler erwähnten Plaketten sind jedoch zu identifizieren. Zuerst nennt er »eine kleine, in Bronze gegossene Platte, welche den Christusleichenam zwischen zwei Engeln unter dem Kreuze stehend enthält und die Spuren einer starken Vergoldung trägt«. <sup>1380</sup> Dieses Relief gehört zu den zahlreichen Werken aus Museumsbesitz, die 1887 beziehungsweise 1889 in Berlin versteigert wurden.<sup>1381</sup>

Ebenfalls nicht in Berlin erhalten ist eine andere Plakette aus dem Kunstammer-Bestand von 1838: »Die Figur des h. Sebastian, an der Säule stehend, nicht ohne schönen Adel« (Abb. 309).<sup>1382</sup> Diese von einem Künstler namens Galeazzo Mondella, der sich *Moderno* nannte, um 1500 geschaffene Arbeit wurde von Bode gegen ein 1880 aus dem Besitz des Florentiner Kunsthändlers Stefano Bardini erworbenes Exemplar ausgetauscht. Das aus der Kunstammer stammende Exemplar, das noch im Katalog von Bode/Tschudi abgebildet ist, gelangte darauf-



308 Galeazzo Mondella, gen. *Moderno*, Hl. Sebastian, um 1500, Bronze, 7,5 × 5,5 cm. Ehemals Königliche Kunstammer Berlin; Poznań, Muzeum Narodowe

hin in den Besitz von James Simon.<sup>1383</sup> Der Sammler erwies sich nicht allein gegenüber den Berliner Museen als großzügiger Mäzen, sondern schenkte seine Plaketten-Sammlung 1903 dem Museum in Posen, der Heimatstadt seiner Mutter, wo die Plakette mit dem *hl. Sebastian* – ebenso wie die anderen Plaketten seiner Sammlung – bis heute vorhanden ist.<sup>1384</sup>

»Unter den Werken, welche eine classische Entfaltung schöner Körperform zeigen«, war Kugler zufolge auch ein anderes Werk von *Moderno* in der Kunstammer, das »einen stehenden Hercules [zeigt], der den nemeischen Löwen emporgehoben hat und ihn mit beiden Armen erwürgt«. <sup>1385</sup> Auch dieses Exemplar ist in Berlin nicht mehr erhalten, doch besitzt die Sammlung andere Güsse der berühmten Komposition.<sup>1386</sup>

## Valerio Belli und seine Resonanz in Berlin

Große Wertschätzung wurde im 19. Jahrhundert den Plaketten von Valerio Vicentino, genannt Belli, entgegengebracht, die in ihrem künstlerischen Stil wie kaum andere plastische Werke der Neuzeit das an der antiken Kunst orientierte klassische Ideal verkörpern. Kugler erwähnte einige Abgüsse der »in Krystall geschnittenen Darstellungen (...), welche jenes wunderwürdige Kästchen, das Valerio für den Papst Clemens VII. gearbeitet hatte«, das sich heute im Museo degli Argenti im Palazzo Pitti in Florenz befindet.<sup>1387</sup> Weiterhin bemerkte er zu diesen Darstellungen aus dem Leben Christi, dass »der höchst großartige Styl dieser Arbeiten – welcher besonders den Friesen der Tapeten Raphaels zu vergleichen sein dürfte – (...) ebenso, wie die treffliche, für ein sehr flaches Relief berechnete plastische Behandlung den großen Lobsprüchen, welche namentlich Cicognara den Originalen ertheilt« entspricht.<sup>1388</sup> Auch wenn es sich nur um Abgüsse handelte, wurden sie fast wie Originale geschätzt.

Außer den Abgüssen erwähnte Kugler noch weitere Reliefs dieses Künstlers und kam auf das von Rumohr für das Museum als Werk von Belli beziehungsweise Cellini erworbene Kristallgefäß zu sprechen. Auch hier erwies er sich als Kenner, indem er dessen falsche »Namensbezeichnung« am Sockel erkannte.<sup>1389</sup> In den folgenden Jahrzehnten und in der Bode-Ära wurde der Bestand an Werken Bellis noch be-

1379 Kugler 1838, S. 130.

1380 Ebd., S. 122; vielleicht entsprach die Darstellung der Plakette aus Eisen im Museo Bargello in Florenz (Giuseppe Toderi, *Placchette secoli XV-XVIII nel Museo Nazionale del Bargello*, Florenz 1996, S. 153, Nr. 286).

1381 Aukt. Kat. Berlin 1887, Nr. 411.

1382 Kugler 1838, S. 124.

1383 Bode/Tschudi 1888, S. 183, Nr. 757, Taf. XXXVIII mit der Provenienz-Angabe: »Kunstammer. Erworben 1880 in Florenz (Sammlung Bardini)«. Im Inventar ist die Angabe »Kunstammer« durchgestrichen. Weitere Abgaben aus der Kunstammer erschließen sich aus dem Vergleich der Abbildungen in den Katalogen von Bode/Tschudi (1888) und Bange (1922).

1384 Maria Stahr, *Renaissance Plaquettes*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1994, S. 57, Nr. 49.

1385 Kugler 1838, S. 122.

1386 Bange 1922, Nr. 473, 474, 516.

1387 Kugler 1838, S. 126.

1388 Ebd.

1389 Ebd., S. 127.

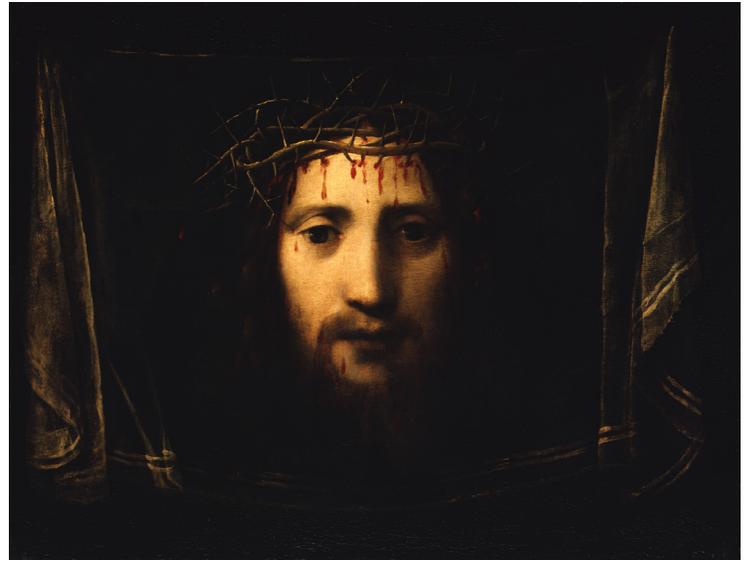
trächtlich vermehrt, sodass die Berliner Sammlung trotz Kriegsverluste noch heute über einen der weltweit größten Bestände dieses von seinen Zeitgenossen hochgeschätzten Künstlers verfügt.

Wie sehr Bellis Kompositionen dem künstlerischen Ideal im klassischen Berlin entsprachen, veranschaulicht auch ihre künstlerische Rezeption. Dem Bildhauer und Direktor der Skulpturensammlung Christian Friedrich Tieck dienten sie als Vorlagen bei der Gestaltung eines ungewöhnlichen Rahmens, der ein Relief mit der Darstellung eines Christuskopfes mit Dornenkrone schmückt. Außer Kompositionen Bellis rezipierte er auch Darstellungen anderer künstlerischer Provenienz, wie etwa Leonardos *Abendmahl*, die ebenso wie das zentrale Motiv in Eisen gegossen wurden. 1830 war ein solches Relief auf der Akademie-Ausstellung zu sehen, ein Exemplar befindet sich heute in Besitz der Stiftung Preußischer Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Abb. 310).<sup>1390</sup>

Bei dem streng frontal dargestellten Angesicht Christi auf dem Tuche der Veronika orientierte sich der Bildhauer an einem damals nicht weniger geschätzten Werk, und zwar an einem aus einem Kloster in der Nähe von Mailand stammenden, auf Seide gemalten und später auf Leinwand übertragenen Gemälde. Feldmarschall Karl Friedrich von dem Knesebeck hatte es 1819 aus Italien mitgebracht und später König Friedrich Wilhelm III. geschenkt.<sup>1391</sup> 1855 war das damals als Werk von Correggio angesehene Gemälde an die Gemäldegalerie abgegeben worden. Auch für Friedrich Wilhelm IV. war es den Worten von Schasler zufolge »das Lieblingsbild« und »die Perle der ganzen Sammlung (...)»



310 Friedrich Tieck, Christuskopf, 1830, Eisen, ziseliert von Friedrich Wilhelm Vollgold, 44 × 41 cm. Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg



311 Alessandro Tiarini, Angesicht Christi auf dem Tuche der Veronika, um 1600, auf Seide, die später auf Leinwand übertragen wurde, um 1600, 43 × 56 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie

dessen leerer Rahmen noch in der Kapelle [des Königlichen Palais]« hing, als das Bild bereits andernorts war.<sup>1392</sup> Es gilt heute als eine um 1600 entstandene Arbeit des Bolognesen Alessandro Tiarini (Abb. 311).<sup>1393</sup>

»M. A. Bonaroti«

In der Kunstkammer gab es einige Werke, die »in Rücksicht auf ihre Bezeichnung«, das heißt aufgrund diverser Inschriften, Michelangelo zugeschrieben wurden. Kugler stand dem jedoch skeptisch gegenüber. Er erwähnte den Bleiabguss einer Kreuzabnahme Christi, der die Inschrift »M. A. Bonaroti« trug »und den auf dem Boden liegenden Leichnam Christi, der von den Angehörigen beklagt wird«, darstellte.<sup>1394</sup> Ebenfalls mit Michelangelo in Zusammenhang gebracht wurde eine in Blei gegossene »Composition der Kreuzigung«, bei der die Bezeichnung »B. F.« als »Buonaroti fecit« gelesen wurde.<sup>1395</sup> Ein drittes Relief, »welches die Anbetung der Hirten« darstellte und mit der Inschrift »Michael Angelus Bonarrothus fecit« versehen war, gehörte Kugler zufolge »einer

1390 »Ein Basrelief, Christuskopf nach Correggio, modelliert durch den Professor Tieck, ciselirt durch Vollgold« (Börsch-Supan 1971, S. 132, Nr. 1219); Maaz 1995, S. 361f., Nr. 170.

1391 Theodor Fontane berichtet in seiner Passage über den Ort Karwe über die Provenienz des Gemäldes (Theodor Fontane, Kulturhistorische Beschreibungen & Reisetagebücher: Wanderungen durch die Mark Brandenburg ..., Mosaicum Books 2019 online).

1392 Schasler 1859, S. 267; vgl. Helmut Börsch-Supan, Marmorsaal und Blaues Zimmer. So wohnten Fürsten, Berlin 1976, S. 136f.; Kat. Berlin 2012, S. 200f., Nr. 148 (Aquarell von Friedrich Wilhelm Klose).

1393 Daniele Benati, Alessandro Tiarini, Mailand 2001, S. 34, Nr. 41. Roberto Contini sei für den freundlichen Hinweis gedankt.

1394 Kugler 1838, S. 124.

1395 Ebd.; möglicherweise ein Abguss nach einem Relief aus Stein von Israel von der Mullen (Italian Plaquettes, Washington, National Gallery of Art, Hg. Alison Luchs), Hanover 1989, S. 258, Abb. 15).



312 Nach Giambologna, Raub der Sabinerinnen, Bronze, Höhe 59 cm. Ehemals Königliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung; Doorn, Stichting Haus Doorn

gänzlich verschiedenen Richtung« an.<sup>1396</sup> Skeptisch war Kugler auch bei einem Relief aus rotem Wachs mit der Grablegung, das die Inschrift »M. Buon. 1495« trug, bei dem es sich um die 1825 entstandene Michelangelo-Fälschung des »Haupt-Falsificanten« Moisé handelt (s. S. 90, Abb. 111, 112).<sup>1397</sup>

#### Kleinbronzen und Reliefs von Guglielmo della Porta

Außer den Reliefs aus Bronze beziehungsweise Blei befanden sich in der Kunstammer auch »eine namhafte Reihe kleiner Statuen von Bronze (...), in denen uns treffliche Nachahmungen theils antiker Figuren (...) theils moderner Arbeiten (z. B. des Sabinerinnen-Raubes von Joh. von Bologna) vorgeführt werden« (Abb. 312).<sup>1398</sup> Die bereits im 17. Jahrhundert in der Kunstammer nachweisbare Gruppe des *Sabinerinnenraubes* wurde 1890 im Tausch an Kaiser Wilhelm II. abgegeben und befindet sich heute in Schloss Doorn (s. S. 77f.). Waagen hatte zahlreiche Bronzen 1841/42 in Italien erworben. Rätselhaft ist, weshalb so viele von ihnen 1887 und 1889 verkauft wurden, denn die Beschrei-

bungen in den Versteigerungskatalogen machen deutlich, dass sich darunter interessante Objekte befanden, auch Plaketten, wie die zuvor genannte Reliefsreihe von Guglielmo della Porta. Während im Kunstgewerbemuseum etliche der um die Mitte des 19. Jahrhunderts erworbenen Kleinbronzen erhalten blieben, beschränkt sich der in der Skulpturensammlung erhaltene alte Bestand fast ausschließlich auf Plaketten. Von Bode wurde die Sammlung der Kleinbronzen mit großem Engagement neu aufgebaut.<sup>1399</sup>

#### Werke nordalpiner Herkunft

Zu den Hauptwerken der nordalpiner Arbeiten zählte in der Kunstammer das vor 1523/24 in Mechelen entstandene Bildnis des Philibert le Beau, Herzog von Savoyen, von Conrad Meit (Abb. 313). Die Ausführungen von Kugler lassen erahnen, warum ein solches Werk zu den Wunschobjekten für die Skulpturensammlung zählte und es im Rahmen der Einrichtung des Königlichen Museums zu Anfang der 1830er Jahre geradezu leidenschaftlich geführte Diskussionen über dessen Standort gab, denn als Kenner der Materie bezeichnete Kugler die »kleine, in Holz geschnitzte Portrait-Büste« als »ein Werk von außerordentlicher Meisterhaftigkeit (...), eins der ältesten Besitzthümer der Kunstammer«:

»Der Kopf, der sich zur linken Seite wendet, hat eine Freiheit und Lebendigkeit der Bewegung, eine Feinheit individueller Auffassung, eine Gediegenheit, Durchbildung und Reinheit der plastischen Behandlung, eine Zartheit der Ausführung, dass das Werk als einzig in seiner Art betrachtet werden muß.«<sup>1400</sup>

Das Interesse an künstlerisch bedeutenden nordalpiner Bildwerken stand dem für italienische Skulpturen kaum nach. Davon zeugt die forcierte Erwerbung klein- und auch großformatiger Skulpturen nordalpiner Herkunft im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts. So gelangten etwa 1841 Hans Leinbergers Reliefs mit der *Messe für die Opfer eines Bergwerksunglücks* und einem *Von Toten bedrohten Bischof* in die Kunstammer. 1845 kam das erste Werk von Tilman Riemenschneider in die Kunstammer, die linke Hälfte einer Darstellung mit der *Geburt Christi*, deren andere Hälfte sich heute im Stiftsmuseum in Aschaffenburg befindet.<sup>1401</sup>

Aus der Sammlung von Alexander von Minutoli stammen die 1849 erworbenen »lebensgroßen Büsten von tüchtiger Arbeit des 16. Jahr-

1396 Kugler 1838, S. 125.

1397 Ebd.

1398 Ebd., S. 131.

1399 Bode berichtet darüber in seiner Autobiographie (Bode 1930a, Bd. 2, S. 87ff.); s. auch Volker Krahn, »Ein ziemlich kühnes Unterfangen ...« Wilhelm von Bode als Wegbereiter der Bronzenforschung, seine Erwerbungen für die Berliner Museen und seine Beziehungen zu Sammlern, in: Kat. Berlin 1995, S. 34ff.; ders., Wilhelm von Bode and his engagement with two bronze groups of Hercules and Antaeus, in: Carvings, Casts & Collectors. The Art of Renaissance Sculpture (Hg. Peta Motture/Emma Jones/Dimitrios Zikos), London 2013, S. 148ff.

1400 Kugler 1838, S. 92f.

1401 Hartmut Krohm, Riemenschneider auf der Museumsinsel: Werke altdeutscher Bildhauerkunst in der Berliner Skulpturensammlung, Gerschheim 2006, S. 140ff.



313 Conrat Meit, Bildnis des Philibert le Beau, Herzog von Savoyen, vor 1523/24, Buchsbaumholz, Höhe 11,8 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung



314 Augsburg, vor 1518, Älterer Mann, jugendliche Fürstin und ältere Frau mit Kind, Birnbaumholz, Höhe 64,5, 58,5, 68 cm. Ehemals Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung; Kriegsverlust, Verbleib unbekannt, Aufnahme vor 1910

hundreds, welche früher zur Ausschmückung eines Fugger'schen Hauses in Augsburg dienten«, die ebenfalls in die Sammlung »Kleine Kunstwerke des Mittelalters und der neuern Zeit« der Kunstkammer kamen (Abb. 314).<sup>1402</sup> Von diesem bedeutenden Ensemble deutscher Renaissanceskulptur, das ursprünglich als plastischer Schmuck des Chorgestühls in der Fuggerkapelle in St. Anna in Augsburg diente, zählen zwölf Büsten zu den Kriegsverlusten, lediglich drei sind in der Skulpturensammlung erhalten. Aus der Sammlung des Theologen Johan Baptist von Hirscher gelangte ein Jahr später ein Hauptwerk der späteren Skulpturensammlung in die Kunstkammer, und zwar die *Schutzmantel-*



315 Michel Erhart, Maria mit dem Schutzmantel aus der Liebfrauenkirche in Ravensburg, um 1480, Lindenholz, Höhe 135 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

*Madonna* von Michel Erhart aus der Liebfrauenkirche in Ravensburg (Abb. 315).

In den 1850er Jahren erfolgte der Umzug der im Königlichen Schloss untergebrachten Kunstkammer in Stülers Neues Museum, wo die Objekte innerhalb des »Museums der Kleinkünste, der Kunstindus-

1402 GStA PK I. HA Rep. 76, V e Sekt. 15 Abt. 1 Nr. 15 Bd. 1, fol. 368 (8. Juni 1850, Olfers an Ladenberg); Theodor Demmler, Die Bildwerke des Deutschen Museums. Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton. Großplastik, Berlin/Leipzig 1930, S. 365ff.; Lambacher 2006, S. 34ff.



316 Soest, 1313–30, Schrein des Patroklos, Silber, vergoldet, Schrein: Höhe 77,4 cm, Breite 39,5 cm, Länge 168 cm, Figuren: Höhe ca. 25 cm. Ehemals Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, zum Teil Kriegsverlust, Verbleib unbekannt, Aufnahme 1902

trie und historischen Kuriositäten« im oberen Stockwerk gegenüber dem Kupferstichkabinett in Sammlungsschränken Aufstellung fanden. In diesem Kontext wurde auch der »berühmte Patrokloskasten (Söster Goldschmiedewerk)« im Sternensaal präsentiert, heutzutage eines der bedeutendsten Werke mittelalterlicher Kunst in der Skulpturensammlung, der durch seine Erwerbung 1841 für die Königlichen Museen vor dem bevorstehenden Einschmelzen bewahrt wurde (Abb. 316).<sup>1403</sup> Für die Präsentation von Skulpturen größeren Formats stand allerdings auch dort kein Platz zur Verfügung.

### Die Sammlung der Gipsabgüsse

In seinem Abschlussbericht zur Einrichtung des Königlichen Museums hatte Wilhelm von Humboldt 1830 formuliert: »Gipsabgüsse von Statuen haben natürlich von dem Königlichen Museum gänzlich ausgeschlossen werden müssen.«<sup>1404</sup> Schinkels Museumsgebäude war allein zur Präsentation von Originalen vorgesehen. In der Akademie der Künste Unter den Linden gab es eine beachtliche Sammlung von Gipsabgüssen, für die dort kein ausreichender Platz war. Deshalb musste für sie ein neuer Ort gefunden werden.<sup>1405</sup> Die Artistische Kommission lehnte eine Übernahme in die Königlichen Museen weiterhin ab. Deshalb dachte Altenstein an eine Umgestaltung des Akademiegebäudes.<sup>1406</sup> Sowohl Schinkel als auch Schadow wurden vom Ministerium am 24. Mai 1832 aufgefordert, »gemeinschaftlich zu berathen, inwiefern mit Berücksichtigung der übrigen Bedürfnisse der Akademie, die mit Gipsabgüssen ausgefüllten Säle im Akademie-Gebäude, durch Wegräumung der Zwischenwände, das gegenwärtige Lokale zu zweckmäßigen Räumen erweitert werden könne« und ihre »fachkundige Meinung mitzutheilen.«<sup>1407</sup>

Bereits 1822 hatte sich Schinkel intensiv mit eventuellen Umbaumaßnahmen an diesem Gebäude beschäftigt, als noch die Absicht bestand, dort weiterhin die Gemäldegalerie unterzubringen.<sup>1408</sup> In einem Schreiben von Schinkel an Altenstein vom 4. Juni 1832, das auch von Schadow als Direktor der Akademie unterzeichnet ist, wurde dargelegt, dass die Säle der Akademie »für die colossalen Bildwerke die sich in der jetzigen Sammlung bereits befinden und die in größerem Maßstabe

noch erwartet werden müssen, (...) weder gehörig hoch noch breit genug [waren], um einen Standpunkt zu gewinnen, der einen vorteilhaften Überblick eines solchen Werks gestattet (...).«<sup>1409</sup>

Schinkel und Schadow erschien die 1685 nach Plänen von Johann Arnold Nering erbaute Orangerie im Lustgarten, die seit Mitte des 18. Jahrhunderts als Packhof genutzt wurde, als »geeigneter Platz« für die Sammlung der Abgüsse. Da jedoch das alte Gebäude »für die obigen Zwecke so wenig geeignet und auch so baufällig« war, wurde dessen Umbau beabsichtigt. Ein Grundriss für das geplante Museum der Abgüsse ist erhalten, den allerdings nicht Schinkel, sondern Rauch skizzierte (Abb. 317). Schinkel bemerkte dazu, »daß nothwendig nach einem neuen Bau in Viereckts Form, ungefähr wie der von Rauch skizzierte roth gezeichnete Grundriss ihn umgiebt, gerechnet werden muß. (...) In der Skizze ist das alte Gebäude schwarz schraffirt angedeutet. Das neue Gebäude müßte die Länge von circa 180 Füßen, die Tiefe von circa 90 Füßen erhalten, um dem Zwecke vollständig zu genügen.«<sup>1410</sup>

In dem so umgestalteten Gebäude sollte darüberhinaus auch das Kupferstichkabinett untergebracht werden, dessen Standort damals ebenfalls diskutiert wurde: »Wir glauben, daß alsdann durch ein Geschoss von geringerer Höhe über dem der Abgüsse, ein schönes Locale für die Aufnahme der Kupferstich-Sammlung gewonnen werden könnte, in welchem diese Sammlung recht zweckmäßig für das Studium aufgestellt werden kann.« Zu den Kosten für die Umsetzung dieser Vorstellungen heißt es in dem Brief: »(...) es scheint uns nothwendig hierbei zugleich auszusprechen, daß ein Neubau von dem oben angegebenen Umfange, wenn er aufs höchste einfach und ohne allen weiteren Schmuck gehalten wird, immer die Summe von circa Einhunderttausend Thalern erfordern wird.«<sup>1411</sup>

Dass diese Planungen vor allem von Schinkel stammen, lässt sich aus der Formulierung von Schadow folgern, der (in Kunstwerke und Kunstansichten) notierte: »Die Sammlung der Gipsabgüsse war so reich geworden, daß die Erbauung eines Lokals dafür gedacht werden mußte. Schinkels Vorschlag war, das alte Orangeriegebäude (...) niederzureißen und auf dessen Stelle den Gipsaal zu erbauen.«<sup>1412</sup>

1403 Schasler 1859, S. 193; vgl. Lars Eisenlöffel, Zwischen Kunstentfaltung und Geschichtspolitik. Lebensweltliche Einbettungen, ideengeschichtliche Perspektiven und metaphorische Qualitäten des St.-Patroklos-Schreins, in: Der Schrein des hl. Patroklos aus Soest (Hg. Kulturstiftung der Länder), Berlin 2009, S. 32ff.; GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20453, fol. 278, 279 (10. Juli 1841, Olfers an Friedrich Wilhelm IV.), 302.

1404 Wolzogen 1863, Bd. 3, S. 311.

1405 Zu den Gipsen in der Akademie bis 1815: Claudia Sedlarz, Die Gipsammlung der Berliner Akademie der Künste von 1750 bis 1815, in: Schröder-Griebel/Winkler-Horaček 2012, S. 29ff.

1406 GStA PK Rep. 76 Ve Sekt. 17 Abt. VII Nr. 1 Bd. 3, fol. 68 (24. Mai 1832, Altenstein an Schinkel); vgl. Einholz 1996, S. 16.

1407 GStA PK Rep. 76 Ve Sekt. 17 Abt. VII Nr. 1 Bd. 3, fol. 68 (an Schinkel), Zitat: fol. 69 (24. Mai 1832, Altenstein an Schadow, Entwurf).

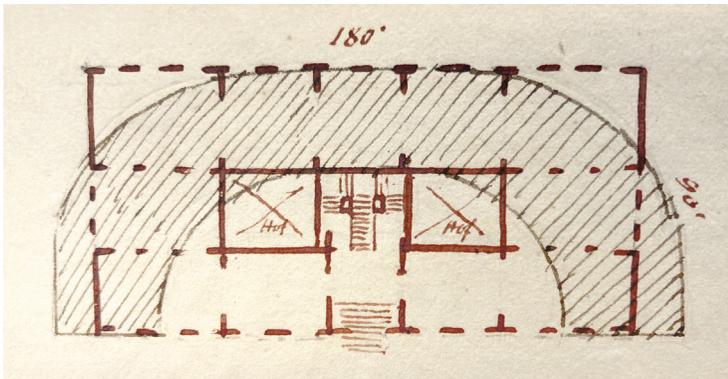
1408 Vogtherr 1997, S. 108ff.

1409 GStA PK Rep. 76 Ve Sekt. 17 Abt. VII Nr. 1 Bd. 3, fol. 73, 74 (4. Juni 1832, Schinkel und Schadow an Altenstein).

1410 Ebd.

1411 Ebd.

1412 Schadow 1849 (1987), Bd. 1, S. 182, Bd. 3, S. 725; in seinem Schreibkalender notierte Schadow am 4. Juni 1832 ein Treffen (mit Schinkel) wegen des »Briefs an unsern Herrn Minister zu einer Gips Sammlung die alte Orangerie umzubauen« (SMB-ZA NL Schadow 37).



317 Christian Daniel Rauch, Entwurf für die Umgestaltung der ehemaligen Orangerie im Lustgarten, 1832, Feder, 3×7 cm. Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz

Altenstein befürwortete den Vorschlag, an dem offenbar auch der Bildhauer Rauch mitwirkte, und teilte Finanzminister Maaßen mit, dass »unser Packhofsgebäude als der geeignetste Platz [für die] Aufstellung der Sammlung der Gipsabgüsse der Akademie der Künste« erscheine, und er »diesem Vorschlag, besonders auch in Hinsicht der Nähe dieses Platzes bei dem Museum nur völlig beistimmen« kann.<sup>1413</sup> Die Pläne scheiterten jedoch, sodass ein Gebäude, das vornehmlich für die Präsentation von Skulpturen vorgesehen war und sicherlich eine attraktive Form erhalten hätte, nicht realisiert wurde. Der Grundriss macht deutlich, dass die Anordnung der Säle der im Alten Museum ähnlich gewesen wäre. Die Präsentation der Sammlungen von Originalen einerseits und Abgüssen andererseits in zwei Bauten in nächster Nähe wäre eine gute Lösung gewesen. Einige Jahrzehnte später wurde die Orangerie dann abgerissen, da nicht weit davon entfernt die Nationalgalerie errichtet wurde.

Im Januar 1842 war durch den neuen Kultusminister Friedrich Eichhorn die Übergabe der Abgüsse der Akademie an die Museen vom König angeordnet worden.<sup>1414</sup> Schadow notierte in seinem Schreibka-



318 Adolph von Menzel, Ostsaal des Alten Museums mit Gipsabgüssen, 1848, farbige Kreide, weiß gehöhlt, 46,2×58,8 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

lender: »Gips Sammlung soll nach dem Museum. Par ordre du ROI.«<sup>1415</sup> Aus seinem Brief vom 23. April 1843 an den Maler Eduard Julius Friedrich Bendemann in Dresden, der 1838 Schadows Tochter Lida geheiratet hatte, geht hervor, dass diese Maßnahme vollzogen war: »Der größte Theil unserer Gipsachen ist nach dem Museum gebracht.«<sup>1416</sup> Über die dortige Aufstellung bemerkte der Künstler am 29. Oktober 1843, sie stünden »wieder so gedrängt, das ein verehrtes Publicum nicht zugelassen werden kann.«<sup>1417</sup> Adolph von Menzel scheint dieses Arrangement allerdings beeindruckt zu haben, wie seine 1848 entstandene Kreidezeichnung vermuten lässt (Abb. 318).

Die Sammlung der Gipsabgüsse fand schließlich in Stülers 1841–51 errichtetem Neuem Museum eine repräsentative Aufstellung. Nach den Worten des Architekten sollten Abgüsse dort »den eigentlichen Mittelpunkt aller Sammlungen« bilden, in dem »die Räume in größtmöglicher Harmonie mit den aufzustellenden Gegenständen« gestaltet wurden.<sup>1418</sup> Das gesamte Hauptgeschoss war Stülers Worten zufolge

»für die Aufstellung einer möglichst vollständigen Sammlung von Gipsabgüssen nach der Antike und nach den besten Werken des Mittelalters und der nachfolgenden Zeiten bestimmt, so dass in derselben eine Uebersicht der Geschichte der Sculptur in ihren besten Erzeugnissen gegeben wird. Sie schließt sich an die Sculpturen-Galerie des vordern Museums, welche nur Werke aus Marmor oder Erz enthält.«<sup>1419</sup>

Dominierend waren Abgüsse nach antiken Bildwerken, von denen auch Beispiele im monumentalen Treppenhaus präsentiert wurden. Zwei Säle waren für Abgüsse von Bildwerken aus neuerer Zeit vorgesehen.<sup>1420</sup> Im Neuen Museum, wie es durch den Architekten David Chipperfield rekonstruiert wurde, erinnern lediglich einige auf unverputzten Backsteinwänden im Treppenhaus angebrachte Abgüsse antiker Reliefs sowie die Kopie von Ghibertis Baptisteriumstür, die an ihrem ehemaligen Standort präsentiert wird, an die ursprüngliche Nutzung des Museumsgebäudes, das »den Charakter einer Lehr- und Bildungsstätte [besaß] und nicht wie das Alte Museum zuerst dem Kunstgenuß« diente.<sup>1421</sup>

Wesentlichen Anteil an der Gestaltung des Neuen Museums hatte der Generaldirektor Ignaz von Olfers, der »in den Gedanken verliebt,

1413 GStA PK Rep. 76 Ve Sekt. 17 Abt. VII Nr. 1 Bd. 3, fol. 75 (13. Juni 1832, Altenstein an Finanzminister Maaßen, Entwurf).

1414 Schadow 1849 (1987), Bd. 3, S. 653 (Gerald Heres).

1415 SMB-ZA NL Schadow 58 (ohne genaues Datum).

1416 Schadow 1849 (1987), Bd. 3, S. 653 (23. April 1843); in seinem Schreibkalender notierte Schadow am 3. April 1843: »Die Abgüsse peu a peu nach dem Museum« (SMB-ZA NL Schadow 60).

1417 Ebd.

1418 Stüler 1862, ohne Seitenzahlen.

1419 Ebd.

1420 Zur Berliner Abguss-Sammlung vgl. Gertrud Platz-Horster, Zur Geschichte der Berliner Gipsammlung, in: Berlin und die Antike, Aufsätze, Berlin 1979, S. 273ff.; dies., Die Gipsammlung im Neuen Museum, in: Schröder/Winkler-Horacek 2012, S. 57ff.; Frank Matthias Kammel, Die Sammlung der Abgüsse von Bildwerken der christlichen Epochen an den Berliner Museen, in: Krohm 1996, S. 41ff.; Einholz 1996; Nikolaus Bernau, Einheit durch Vielfalt. Die Säle für Abgüsse nachantiker Skulpturen im Berliner Neuen Museum, in: Museale Spezialisierung und Nationalisierung ab 1830 (Hg. Ellinoor Bergvelt/Deborah J. Meijers), Berlin 2011, S. 207ff.

1421 Petras 1987, S. 72.

einer möglichst vollständigen Sammlung von Kopien und Gipsabgüssen« zur Entstehung zu verhelfen, sich schon bald nach dem Beginn seiner Tätigkeit bei den Museen in diesem Bereich geradezu leidenschaftlich engagierte.<sup>1422</sup> Bei dieser Vorliebe stimmte er mit der Auffassung des Königs überein. In seinem Schreiben an Friedrich Wilhelm IV., in dem auch Grundsätzliches zur Sprache kam, heißt es:

»Ew. Königliche Majestät haben in Allerhöchster Würdigung dessen, was für die Pflege des Kunststudiums das nothwendigste ist, zu bestimmen geruhet, daß ein Hauptteil des neuen Museums der Sammlung von Gipsabgüssen gewidmet werde, diesen für das gewöhnliche Auge unansehnlichen Gegenständen, welche jedoch in chronologischer Durchordnung aufgestellt sich sehr bald die allgemeine Anerkennung als eigentlicher Kern aller Sammlungen verschaffen werden. Es sind von denselben zwar schon recht schöne Reihen vorhanden, aber es sind noch sehr viele so fühlbare Lücken, daß eine durchgeführte Aufstellung mit dem gegenwärtig Vorhandenen noch gar nicht gedacht werden kann. Zugleich hat es einen großen Einfluß auf die Kosten, wenn nicht günstige Umstände benutzt werden, um zu diesen Abgüssen zu gelangen. Ew. Königlichen Majestät Allerhöchstem Befehle gemäß habe ich es mir daher angelegen sein lassen, jede Gelegenheit aufzuspüren, um diejenigen Gipsabgüsse welche einmal nöthig sein werden, mit den verhältnismäßig geringsten Kosten herzuschaffen. Zu diesen gehören auch die in meinem allerunterthänigsten Bericht vom 16. November v. J. erwähnten Abgüsse der Bronzethür der Sacristei von S. Marco von Sansovino und des Bronzedeckels vom Battisterio di S. Marco von Desiderio da Firenze und Tiziano da Padova, Schülern des vorhergehenden, welche ich nebst noch einigen anderen Abgüssen für den verhältnismäßig sehr geringen Preis von 184 rt. hierher geliefert, habe verschaffen können. Ein Fonds zu den Anschaffungen von Gipsabgüssen ist nicht vorhanden, da die Aufstellung erst mit der Vollendung des neuen Museums beginnt, und bei der früheren Zusammenstellung der Sammlungen, welche die Königlichen Museen bilden, diese wichtige Abteilung ganz außer Acht gelassen ist. Diese Bestellung von Gips-Abgüssen ist daher, so wie jede andere, nur nach dem Ew. Königlichen Majestät ich den Gegenstand und die Kosten allerunterthänigst vorgetragen mit Allerhöchster Bewilligung gemacht worden. In Gefolg der Allerhöchsten Cabinetts Ordre vom 27. November v. J. darf ich daher wohl allerunterthänigst beantragen, Ew. Königliche Majestät wollen Allergnädigst geruhen, den Kostenbetrag dieser in Venedig besorgten Gipsabgüsse (...) ausserordentlich anweisen zu lassen.«<sup>1423</sup>

Während Olfers bei der Beschaffung von Abgüssen in Venedig mit der Unterstützung durch den Maler Friedrich Nerly rechnen konnte, war Alfred von Reumont in Florenz hilfreich. In einem Brief vom 24. Februar 1848 brachte Olfers zum Ausdruck, welche Abgüsse ihn besonders interessierten:

»Es würde mir freilich lieb sein Abgüsse von Sachen des Cinquecento und von früheren, für die Entwicklung der Kunst oder an und für sich interessanten Sculpturen zu erhalten, und ich werde Ihnen sehr danken, wenn Sie mir dergleichen zur Auswahl vorschlagen. (...) Ich habe auf diese Weise durch Nerly in Venedig vortreffliche Sachen für sehr mäßige Preise erhalten, und kann nun schrittweise mit dieser Angelegenheit, welche mir sehr am Herzen liegt, vorgehen, weil sie im Ganzen beträchtliche Summen erfordert.«<sup>1424</sup>

Von der Kenntnis der Florentiner Skulptur und vom »Kunstsinn« des Berliner Generaldirektors zeugt dessen Wunsch nach einem Abguss der im Boboli-Garten aufgestellten Brunnenskulptur, Ganymed darstellend, deren Schöpfer – Battista Lorenzi – damals noch unbekannt war: »Im Garten Boboli in der Nähe des Cafehauses findet sich auf einem Springbrunnen ein Jüngling oder Knabe auf einem Adler, etwa lebensgroß von Marmor; sollte hiervon nicht ein Abguss vorhanden oder leicht zu beschaffen sein?«<sup>1425</sup>

Aber auch ein Abguss nach dem unter der Loggia auf dem Mercato Nuovo aufgestellten (inzwischen durch eine Kopie ersetzten) bronzenen *Eber* von Pietro Tacca sollte in der Berliner Abgussammlung nicht fehlen, denn in einem Brief vom 29. Juli 1852 heißt es:

»Einen Abguss des Ebers wünschte ich aber wohl zu haben, und bald, vorausgesetzt dass *ich* nicht allein die ganze Abformung zu bezahlen habe. Er wird gewiss auch mehr verlangt werden. Rauch und Stüler sind mit mir darüber einverstanden, dass es eine ausgezeichnete und merkwürdige Bronzearbeit ist.«

Anschließend heißt es in dem Schreiben an Reumont: »Sehr werden Sie mich erfreuen durch baldige Uebersendung eines Verzeichnisses der abgeformten oder abzuformenden Sachen, der classischen Zeit wie des Mittelalters, groß und klein. Nicht alles kann ich brauchen (...), aber sehr vieles namentlich aus Toscana würde ich gern haben.«<sup>1426</sup>

Auch Abgüsse von Werken zeitgenössischer Bildhauer waren für das Neue Museum vorgesehen. Interessiert war Olfers zum Beispiel an einer Skulptur von Lorenzo Bartolini, die der Florentiner Bildhauer 1846 für die Contessa Olga Orloff in St. Petersburg in Marmor geschaffen hatte. In einem Brief vom 19. November 1850 an Reumont heißt es: »Was halten Sie von den Arbeiten des verstorbenen Bildhauers Bartolini in Florenz? Eine weibliche Figur, La Donati wird von [Emil] Wolff sehr gerühmt. Was wird ein Abguss kosten?«<sup>1427</sup>

1855 konnte die Abgussammlung im Neuen Museum der Öffentlichkeit präsentiert werden. Ebenso wie die Originale im Alten Museum waren die Abgüsse in einem durch Säulen gegliederten Raum untergebracht. Im *Saal der Modernen* dominierten Abgüsse von Werken der Renaissance, aber dazwischen befanden sich auch Abgüsse nach Werken von Thorvaldsen (von dem es aber immer noch keinen Marmor im Königlichen Museum gab).<sup>1428</sup> Während die nordalpinen Werke an der Fensterseite gezeigt wurden, waren die Abgüsse nach italienischen Vorbildern auf der zum Hof gelegenen Seite untergebracht. An diesen Saal schloss sich als Annex das Bernwardszimmer an (das heutige *Fragmen-*

1422 Wilhelm Waetzoldt, Die Staatlichen Museen zu Berlin 1830–1939, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, 51, 1930, S. 198.

1423 GStA PK, I. HA Rep. 89, Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20454, fol. 181 (25. Feb. 1845).

1424 Universitäts- und Landesbibliothek Bonn, S 1064 (NL Reumont), 24. Feb. 1848.

1425 Ebd.; Schumacher 2019, S. 508; vgl. auch: Herbert Keutner, Il »Ganimede« di Battista Lorenzi, in: Kat. Il »Ganimede« di Battista Lorenzi. Il restauro di un'opera di un settignanese (Ausst. in Settignano, Misericordia), Florenz 1982, S. 11ff.

1426 Universitäts- und Landesbibliothek Bonn, S 1064 (NL Reumont), 29. Juli 1852. Hervorhebung im Original.

1427 Universitäts- und Landesbibliothek Bonn, S 1064 (NL Reumont), 19. Nov. 1850.

1428 Auch Rauch engagierte sich während seiner Italien-Reise 1830 »für die Vermehrung der zum Museum gehörenden Gipsabgüsse« wie Eggers berichtet: »was von Thorvaldsen'schen Werken in Abgüssen zu haben war, sandte er nach Berlin« (Eggers 1873–87, Bd. 3, S. 118).

tarium), sowie der große Kuppelsaal, in dem vor allem Abformungen mittelalterlicher Bauplastik zu sehen waren. Einem unbekanntem Chronisten verdanken wir eine Beschreibung, die deutlich macht, nach welchen Prinzipien dieses Ensemble gestaltet war und wie es wahrgenommen wurde:

»Der letzte Saal des Mittelgeschosses endlich ist den Skulpturwerken der Renaissance bis in die neuere Zeit gewidmet, von den Florentinern und Venetianern an bis auf Canova und Thorwaldsen. In bedeutsamer Weise eröffnet sich die Sammlung mit jener Flügelthür, welche Michel Angelo, wie er sich ausdrückte, für würdig hielt, die Pforte des Paradies zu schmücken, mit dem in die Querwand eingefügten Abguss der berühmten kolossalen Erzthür von dem alten Meister Ghiberti, welche in Florenz den Haupteingang des Baptisteriums von St. Giovanni ziert, und deren zehn Felder Reliefdarstellungen aus dem alten Testament enthalten. – Wie der Niobiden-Saal dem griechischen Saale entsprach, so hat dieser Saal in seiner architektonischen Durchbildung, um auf die Anlehnung der modernen Kunst an das antike Element hinzuweisen, eine gewisse Ähnlichkeit mit dem römischen Saale, obwohl er sich unserm Empfinden nach keineswegs mit letzterem an Macht, Reinheit und Totalität des Eindruckes messen kann. Seine zweimal sechs dunkel violett-bräunlichen Marmorsäulen sind paarweise durch Rundbogen unter sich und mit den Seitenwänden verbunden. Durch sie wird der Raum in sieben Querabteilungen je zu beiden Seiten des mittlern Hauptganges zerlegt, die durch Zwischenwände (von zehn Fuß Höhe) von einander getrennt sind. Diese aus der beabsichtigten Sonderung der Schulen und Meister hervorgegangene vielfache Zerlegung des Raumes in kleine enge Compartiments, so sehr dadurch auch das individualistische Streben neuerer Zeiten charakterisiert werden mag, lässt leider den Genuß des Ganzen nicht recht zur Geltung kommen, während die gelbbraunliche Tönung der Haupt- und Zwischenwände einen etwas schweren und trockenen Hintergrund abgiebt. Die Kabinette an der kontinuierlichen Längenwand sind außerdem noch mit Nischen versehen, über denen kleinere Wandmalereien von Figuren, Gruppen und Arabesken angebracht wurden. Die achteckigen, größeren Deckengemälde an den sieben Wölbungsbogen in der Scheitelhöhe des mittleren Ganges beziehen sich auf die Entwicklung der Industrie und Kunst.«<sup>1429</sup>

Ghibertis »Paradiestür«

Ein um 1868 entstandenes Foto dokumentiert die beschriebene Präsentation (Abb. 319). Die zentrale Aufstellung des im Hintergrund zu erkennenden Abgusses von Ghibertis *Paradiestür*, einem Hauptwerk der Florentiner Renaissanceskulptur, entspricht der Wertschätzung dieses Werks in Preußens Metropole. Für Gottfried Schadow war Ghibertis Tür ein Kunstwerk ersten Ranges, mit dem er sich mehrfach beschäftigte. Geradezu programmatisch erscheint dessen Darstellung in einem der beiden 1803–05 entstandenen Reliefs an der Straßenfront seines eigenen Wohnhauses in der ehemaligen Kleinen Wallstraße, die 1836, also noch zu Lebzeiten Schadows, in Schadowstraße umbenannt wurde. Neben dem als Förderer der Künste dargestellten Cosimo de' Medici »steht der Lorenzo Ghiberti, Verfertiger der metallenen Türen der Taufkapelle, von denen Michelangelo meinte, sie verdienten die Türen des Paradieses zu sein; mit der linken flachen Hand berührt er diese, die



319 Neues Museum, »Saal der Modernen« mit dem Abguss von Ghibertis »Paradiestür«, Aufnahme um 1868. Sammlung Norbert Franken

nur flach im Hintergrunde angedeutet werden konnten [Schadow]«. <sup>1430</sup> Daneben sind Masaccio mit der Mappe und dem Stift in der Rechten sowie Brunelleschi mit dem Modell der Kuppel des Florentiner Domes zu erkennen (Abb. 36, s. S. 35). <sup>1431</sup> Ursprünglich waren die Stuccoreliefs an Schadows Wohnhaus goldfarben bronziert. Wie sehr sich Schadow für die auf dem Relief dargestellten Künstler interessierte, zeigt sich auch darin, dass er 1804 einen Vortrag über Ghiberti, Masaccio und Brunelleschi hielt. <sup>1432</sup>

<sup>1429</sup> Die Königlichen Museen in Berlin. Eine Auswahl der vorzüglichsten Kunstschatze der Malerei, Sculptur und Architektur der norddeutschen Metropole, Leipzig/Dresden 1854, S. 243f.

<sup>1430</sup> Schadow 1849 (1987), Bd. 1, S. 68.

<sup>1431</sup> Peter Bloch, Die beiden Friese am Wohnhaus Gottfried Schadows. Ein Bildprogramm des Berliner Klassizismus, in: Kat. München 1980, S. 375.

<sup>1432</sup> Eckardt 1990, S. 137.

Kurze Zeit nach Herstellung der Supraportenreliefs, 1810, waren übrigens Zeichnungen nach den »Basreliefs an der Thür des Baptisteriums von Florenz« auf der Akademie-Ausstellung zu sehen. Sie stammten von dem badischen Hofmaler Feodor Iwanowitsch, genannt Kalmück, der bereits um 1791/93 eine Folge von zwölf Radierungen nach diesem Vorbild geschaffen hatte.<sup>1433</sup> Auch bei einem Besuch des Dichters Achim von Arnim in der Werkstatt von Rauch im Jahre 1822 dienten graphische Darstellungen nach Ghibertis Türen für Diskussionsstoff.<sup>1434</sup>

Besonders interessiert war man in Berlin an einem Abguss der *Paradiestür*. Um 1825 gelangten Abgüsse von »2 Feldern von einer Thür des Ghiberti am Battisterium zu Florenz« zusammen mit Abgüssen von kleinen »Reliefs aus der Kirche Or San Michele von Giovanni Pisano, über Marmor geformt« in die Sammlung der Berliner Akademie.<sup>1435</sup> 1839 traf dann schließlich ein vollständiger Abguss »bestehend aus 10 Reliefs und dazu gehörigen Einfassungen« in der preußischen Metro-pole ein, allerdings nicht aus Florenz, sondern aus Paris.<sup>1436</sup> Auch für Schadow war dies ein Ereignis, denn er notierte folgendes:

»Im December erhielten wir aus Paris den Abguß einer der Thüren des Lorenzo Ghiberti, eine der bedeutendsten Bereicherungen unserer Sammlung von Gyps-Abgüssen. Kenner begründen darauf die Meinung, daß die Sculptur in jener Zeit der Malerei vorangeschritten sei. Jedenfalls ist daraus ersichtlich, daß die Drappirung von der gothischen Manier der Faltenbrüche sehr verschieden war und einen bedeutenden Einfluß auf die alte Bildgießer-Werkstatt von Peter Fischer in Nürnberg und nachmals auch auf die Arbeiten der deutschen und niederländischen Maler ausübte. Die Art, wie die Perspective in den Basreliefs mit eingeführt wurde, zeigt eine Geschicklichkeit, die nicht wieder übertroffen wurde; man darf sagen, daß die Nachfolger des Ghiberti es nie wagten, so viel Perspective anzubringen, sei es wegen der vielen Schwierigkeiten, oder weil die Griechen und Römer in ihren halb erhabenen Arbeiten davon keine Beispiele hinterlassen haben.«<sup>1437</sup>

Nicht allein die Gestaltung der Draperien beeindruckte Schadow, sondern vor allem die perspektivische Gestaltung der Reliefs. Darin stand seine Meinung allerdings in Kontrast zur Einschätzung von Waagen, der in deren Gestaltung einen Verstoß gegenüber »Stylgesetzen« sah.

Schon bald nach dem Eintreffen in Berlin wurde der Abguss öffentlich präsentiert, und zwar genau an dem Ort, an dem Gipsabgüsse zuvor kategorisch ausgeschlossen worden waren: im Königlichen Museum. Über die Aufstellung in Schinkels Museumsgebäude berichtete das *Kunstblatt*:

»In unserm königl. Museum ist seit einiger Zeit der schöne Gypsabguß der berühmten Bronzethüren des Ghiberti, am Baptisterium in Florenz, aufgestellt, der vor den übrigen in Deutschland vorhandenen und aus-gestellten Abgüssen den Vorzug hat, daß die Seiteneinfassungen und das Gesims vollständig mit abgeformt sind. Der Abguß hat in einem der östlichen Säle des Museums einen vortrefflichen Platz gefunden.«<sup>1438</sup>

Jahrzehnte später, nach seiner Transferierung in das Kaiser-Friedrich-Museum, erhielt der Abguss seine noch heute vorhandene bronzierte Oberfläche, die ebenso wenig wie ein ungefasster Gips eine Vorstellung von der kostbaren Wirkung des vergoldeten Originals liefern kann. In Erinnerung an seinen ursprünglichen Standort wird der Abguss der

*Paradiestür* seit 2009 wieder im Neuen Museum gezeigt, doch wirkt er als Solitär im Kontext der Objekte aus dem Museum für Vor- und Frühgeschichte wie ein Fremdkörper.

## Michelangelo

Neben Ghibertis *Paradiestür* standen die Abgüsse von Werken Michelangelos im Zentrum des Ausstellungskonzepts des Neuen Museums. Ihre Präsentation geht aus einer Abbildung des vorgesehenen Wand-systems in Stülers 1853 verfasster und 1862 erschienenen Publikation hervor.<sup>1439</sup> Sowohl für die Abgüsse der Medici-Grabmale des Lorenzo als auch des Giuliano de' Medici mit den zugehörigen Liegefiguren und der *Medici-Madonna* waren entsprechende Arrangements vorgesehen (Abb. 320). Ein Aquarell von Otto Lindheimer von 1863 zeigt den *Giuliano de' Medici* an der Rückwand eines Kompartiments in einer Nische (Abb. 321). Auf einem um 1868 entstandenen Foto ist das Ensemble der Medici-Kapelle komplett zu sehen. Inzwischen hatten dort auch die in Paris erworbenen Abgüsse der Liegefiguren des *Tages* und der *Nacht* ihren Platz gefunden. Offenbar war Olfers an einer detailgetreuen Auf-stellung interessiert, denn bezüglich der »genauen Maße der Sarkophage (...) sowie die Zeichnung der Profile der einzelnen Gliederungen« erkundigte er sich bei Alfred Reumont in Florenz (Abb. 322).<sup>1440</sup> Mit der Fertigstellung dieses Ensembles ging schließlich auch ein bereits Jahrzehnte zuvor gehegter Wunsch von Caroline von Humboldt in Erfüllung, die in einem Brief an Rauch aus London vom 2. Juli 1828 formulierte: »Bei Day den Sie aus Rom kennen haben wir einen Gyps des Lorenzo Medicis, des sogenannten Pensoroso gesehen. Sie sollten doch suchen einen Abdruck dieser schönen Statue nach Berlin zu bekommen.«<sup>1441</sup>

1433 Börsch-Supan 1971, 1810, Nr. 381–83.

1434 Roswitha Burwick, Dichtung und Malerei bei Achim von Arnim, Berlin 1989, S. 188.

1435 Pr AdK 0107a, fol. 82, Nr. 1202 bis 1206. Ein erster Versuch, einen Abguss der gesamten Tür zu erwerben, war allerdings ohne Erfolg geblieben, wie aus einem Schreiben des Ministers von Altenstein an Rauch vom Mai 1836 zu entnehmen ist: »Ew. Wohlgeboren be-nachrichtige ich in Verfolg meines Schreibens vom 13ten October v. J., daß nach der durch den königlichen Geschäftsträger zu Florenz, Herrn Grafen von Schaffgotsch, erhaltenen Aus-kunft die Gyps-Abgüsse von den Ghibertischen Thüren des dortigen Battisterio jetzt für den Preis von 750 Thaler, die Verzierungen der Architrave und Pilaster aber für 375 zu erhalten sind, und daß die Kosten der Verpackung 127 Thaler betragen werden. Da aber des Königs Majestät die zu Anschaffung dieser Gegenstände für die hiesigen Kunstsammlungen erbetenen Mittel zu bewilligen nicht geruht haben, so kann solche anjetzt nicht erfolgen.« (SMB-ZA NL Rauch. Akten betreffend Verhandlungen mit dem Kultus-Ministerium über verschiedene Angelegenheiten 1818–47, fol. 45, 14. Mai 1836); vgl. auch Eggers 1873–87, Bd. 3, S. 118.

1436 Im Inventar der Akademie der Künste aufgeführt unter Nummer 1405 (PrAdK 107); vgl. Eggers 1890, S. 366, Nr. 103 (8. Sept. 1836, Brief von Rauch an Rietschel); erwähnt werden »die Thüren Lorenzo Ghiberti« auch in Schadows Schreibkalender am 3. Jan. 1840 mit der Bemerkung, dass »Prof. Hampe« 266 Taler zu erstatten seien (SMB-ZA NL Schadow 54, 3. Jan. 1840).

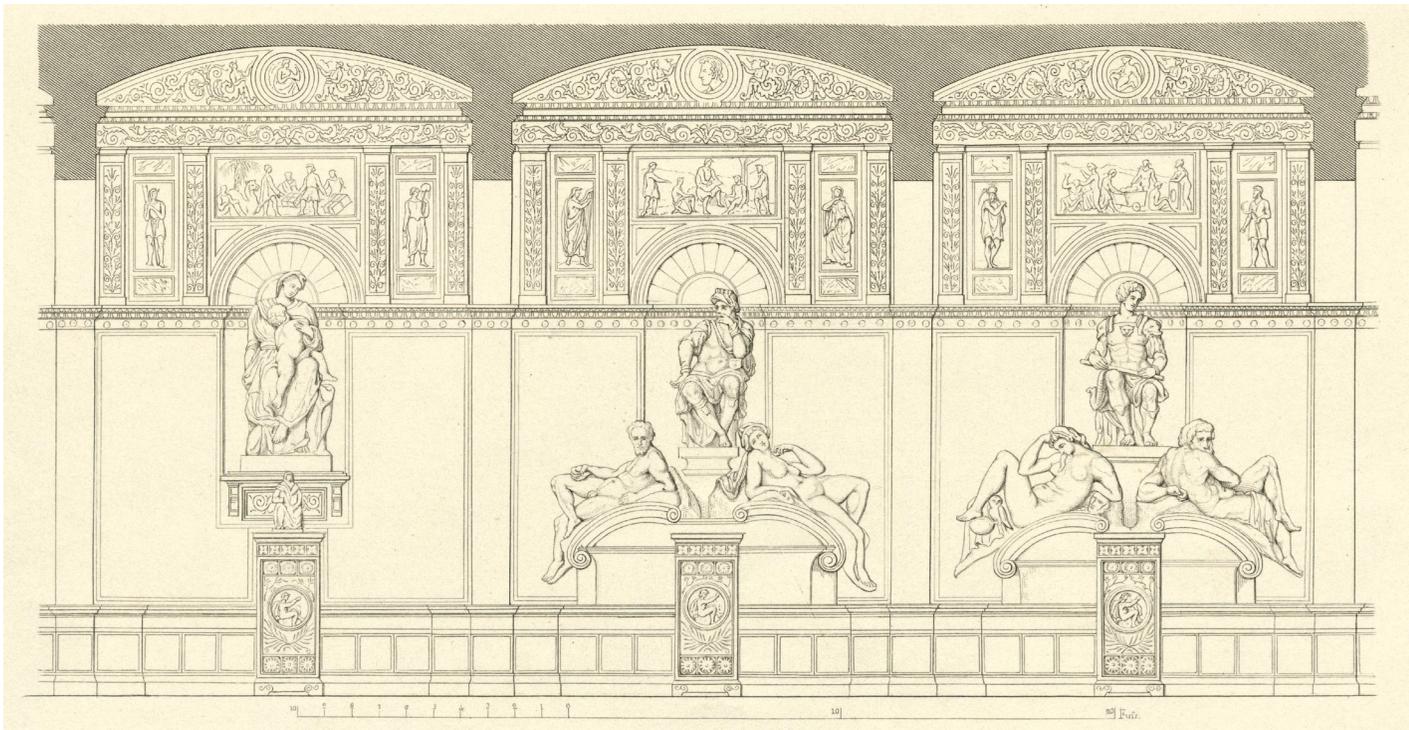
1437 Schadow 1849 (1980), S. 317.

1438 Kunstblatt, 7, 24. Jan. 1843, S. 28.

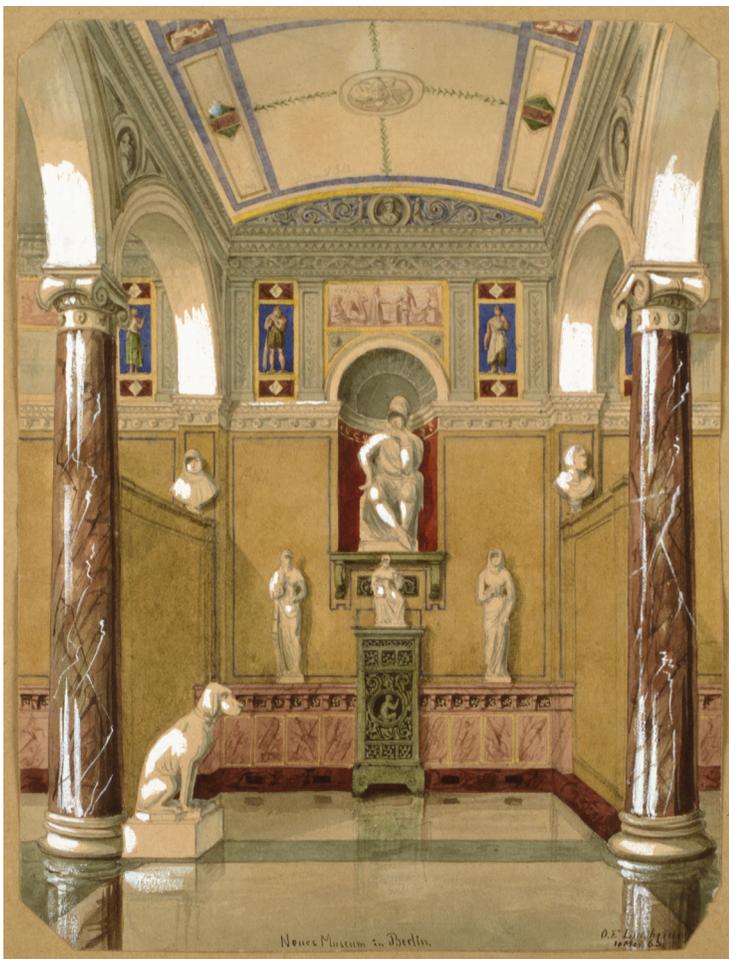
1439 Stüler 1862, Taf. 21.

1440 Die Abgüsse wurden zusammen mit den Gesimsen für die Liegefiguren von der für die Ecole des Beaux Arts tätigen Gipsformerei erworben (SMB-ZA SKS/93, fol. 17, Nr. 1, ohne Datum); Universitäts- und Landesbibliothek Bonn, S 1064 (NL Reumont), 15. Nov. 1854.

1441 Simson 1999, S. 377.



320 Friedrich August Stüler, Wandsystem im »Saal der Modernen« im Neuen Museum mit Abgüssen nach Bildwerken Michelangelos (aus Stüler 1862)



321 Otto Lindheimer, »Saal der Modernen« im Neuen Museum mit Abgüssen nach Skulpturen Michelangelos, 1863, Aquarell, 26,6×20,3 cm. Stiftung Stadtmuseum Berlin



**Berliner Museen.**  
Figur des Giuliano Medici. Der Tag. Die Nacht.  
Von Michel-Angelo.

322 Neues Museum, »Saal der Modernen« mit Abgüssen nach Skulpturen Michelangelos, Aufnahme um 1868, Sammlung Norbert Franken

Das Aquarell von Lindheimer und das Foto der gesamten Installation liefern eine Vorstellung von der Wandgestaltung, in deren Sockelzone das kunstvoll verkleidete Heizungssystem integriert war. Stüler selbst äußerte sich zu der Gestaltung dieses Saales:

»Der Schmuck der Wände und Decken wurde im Sinne jener kunstreichen Jahrhunderte, jedoch in möglichster Einfachheit und in milden Farben gewählt, um die Bildwerke schicklich zu umrahmen, ohne störend einzuwirken. Der obere Theil der Wände wurde vorwiegend in steingrünen Tönen und nur die Figuren in den Zwischenweiten der Pilaster in lebenden Farben auf blauem Grund, der untere Theil aber, welcher den Hintergrund der Sculpturen bildet, im Ton der noch nicht oxydirten Bronze, das Paneel violettgrau gehalten.«<sup>1442</sup>

In der dezenten Farbgebung entsprach die Wandgestaltung dem Saal für die neuzeitlichen Originale in Schinkels Museum. Die prachtvolle Inszenierung der Abgüsse nach Werken Michelangelos im Neuen Museum stellt ein in dieser Art einzigartiges Dokument von dessen Rezeption dar. Auch an der Berliner Universität gab es mit Herman Grimm einen entschiedenen Befürworter von Abgussmängeln, doch bemängelte er 1879 nicht nur den inzwischen verschmutzten Zustand der Abgüsse, sondern auch unzureichende Beleuchtung:

»Wir besitzen in Berlin Abgüsse der Gestalten in der Capelle von San Lorenzo. Zwar sind sie stark eingeschmutzt und es fehlt das prägnante Oberlicht, für das sie besonders berechnet worden sind, allein mit Hilfe florentinischer Photographien gewähren sie die Möglichkeit genauen Studiums. Man wird bei Zuhilfenahme dieser Photographien bemerken, daß man bei der Aufstellung der Abgüsse im Neuen Museum dem Arrangement an Ort und Stelle nahe zu kommen versucht hat.«<sup>1443</sup>

Dass die Sammlung der Abgüsse dennoch auch für einen Fachmann wie Grimm von Nutzen war, kommt an anderer Stelle zum Ausdruck:

»Überraschend war für mich die Wirkung der Lea und Rahel in den nach Berlin gelangten Abgüssen. An Ort und Stelle erschienen die Figuren, die ich doch so gut zu kennen geglaubt hatte, bei weitem kleiner der Dimension nach und viel weniger ausgeführt. Wie sie uns im Neuen Museum nah vor den Augen stehen, tragen sie den Stempel vorzüglicher, liebevoll durchgeführter Arbeit, zugleich repräsentieren sie die letzte Phase der bildhauerischen Thätigkeit Michelangelo's, die ihn ruhiger und sanfter erscheinen läßt.«<sup>1444</sup>

Auch ein Abguss von Michelangelos *Tondo Taddei*, das Bartholdy 1822 nach Berlin vermitteln wollte, fand in diesem Saal Aufstellung. Anfang des 20. Jahrhunderts wurden sämtliche Gipsabgüsse aus dem Neuen Museum entfernt, denn man stand diesem Medium der Reproduktion zunehmend kritisch gegenüber. Rückblickend geißelte Bode den »unglücklichen Ausbau der Gips-Sammlung, dem alle Angebote geopfert wurden«, und erinnerte daran, dass die »herrliche Woodburnsche Sammlung von Zeichnungen Raphaels und Michelangelos, die heute den Anziehungspunkt des Oxforder Museums bildet, um 10.000 Pfund abgelehnt worden war, weil man diese Summe gerade für die Abformung und den Transport der Abgüsse der Rossebändiger vom Quirinal nötig zu haben glaubte!«<sup>1445</sup> Noch Irene Geismeyer bemerkte zum

»Olferschen Gips-Fanatismus«, dass »die Art, wie Olfers es betrieb, (...) von einem einseitig ausgerichteten Bildungsziel und von einem fragwürdigen Verhältnis zum originalen Kunstwerk« zeugt. »Wo Ankäufe alter Gemälde Geduld, Feingefühl und große Summen erforderten, war die Abnahme einer Gipsform relativ schnell und billig bewirkt. Bereits Waagens Reise nach Italien befrachtete Olfers mit Aufträgen für Abgüsse.«<sup>1446</sup>

Die Abgüsse nach Werken Michelangelos blieben zwar – ebenso wie die meisten anderen Abgüsse italienischer Bildwerke – im Bestand der Skulpturensammlung erhalten, im Rahmen der Planungen für die Einrichtung des wiederaufgebauten und sanierten Neuen Museums stand das Anknüpfen an die ursprüngliche Nutzung aber nicht zur Diskussion.<sup>1447</sup>

Wie schon Schinkels Museum war auch der neue Kunsttempel von Stüler nicht nur für ein privilegiertes Publikum, sondern für jedermann zugänglich. Auf das Eintrittsgeld wurde verzichtet. Robert Springer hielt dieses nach wie vor aktuelle Thema für erwähnenswert und bemerkte, dass »die Museen ohne Eintrittsgeld und auch an Sonntagen einige Stunden dem gesammten Publikum zugänglich geworden [sind]. Auch der gemeine Mann kann nunmehr nach Tagen des Fleißes und der Mühe sich an der Kunst, der wahren Bildnerin des Menschen, erbauen und belehren, sich zu einer höheren und herrlicheren Anschauung des Lebens erheben; – ein unfehlbares Mittel, daß sich Geschmack und Kunstsinn durch alle Schichten des Volkes ausbreite und das Volk selber zu höherer Cultur fördere.«<sup>1448</sup>

## Weitere Angebote und Erwerbungen

### Überweisung des *Merkur* von Pigalle

Für den 1845 eingerichteten Saal der neuzeitlichen Bildwerke war schon bald nach seiner Fertigstellung neben der *Hebe* von Canova eine weitere bedeutende Marmorskulptur des 18. Jahrhunderts vorgesehen, und zwar der *Merkur* von Jean-Baptiste Pigalle (Abb. 323, Verzeichniss 1855 Nr. 696A). Offenbar vollzog sich hier ein Wandel in der Wertschätzung, denn bei der Ersteinrichtung des Museums 1830 waren französische Skulpturen des 18. Jahrhunderts, abgesehen von den Antiken-Ergän-

1442 Stüler 1862, Erläuterung zu Blatt XXI.

1443 Grimm 1879, Bd. 2, S. 523; zur »Reinigung und Tränkung« der Gipsabgüsse vgl. Bode 1930a, Bd. 1, S. 97f.

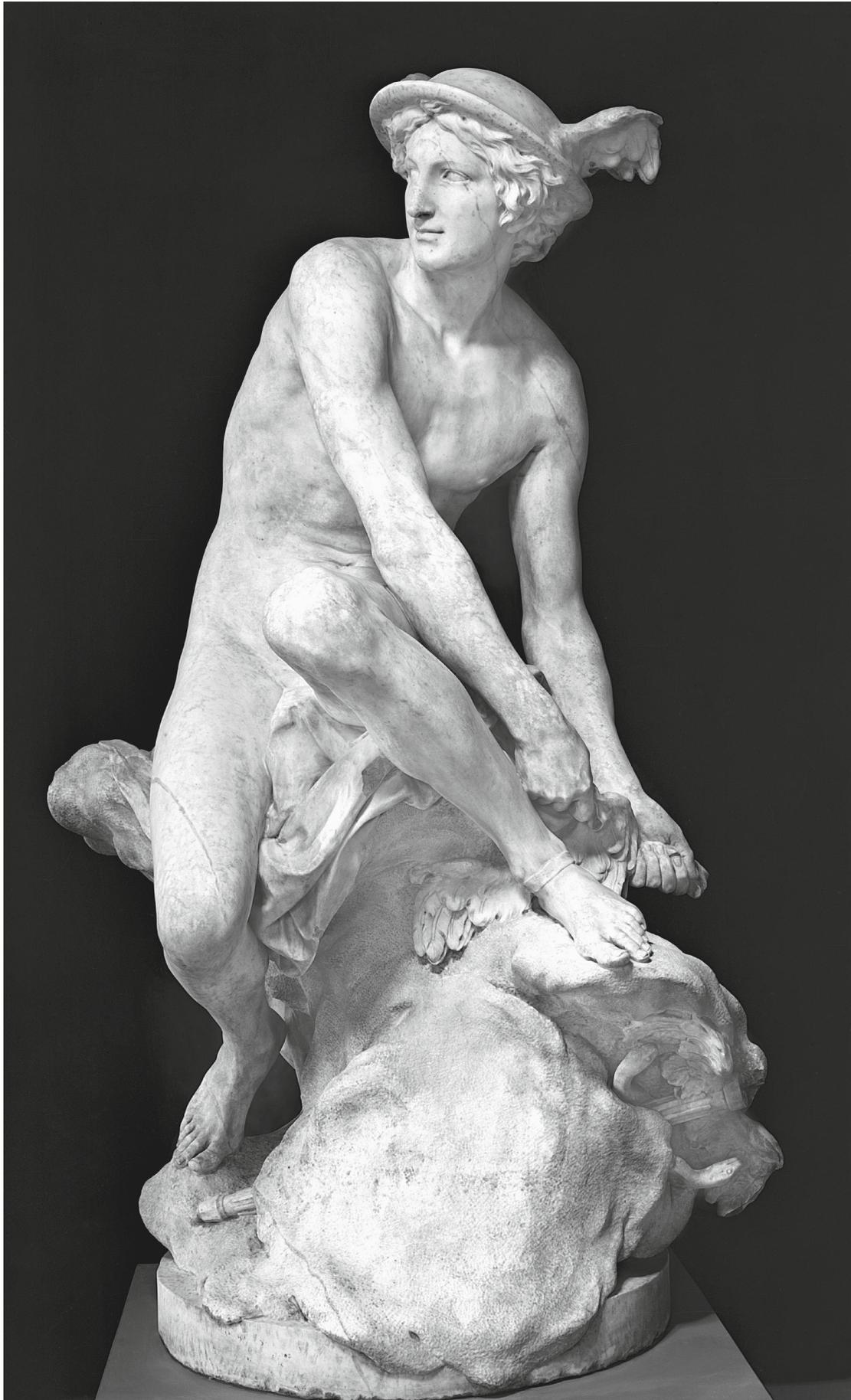
1444 Ebd., S. 556.

1445 Bode 1930a, Bd. 1, S. 71.

1446 Geismeyer 1980, S. 413.

1447 Abbildungen der aktuellen Raumgestaltung in: Matthias Wemhoff, Museum für Vor- und Frühgeschichte, in: Museumsinsel Berlin, Staatliche Museen zu Berlin (Hg. Michael Eissenhauer/Astrid Bähr/Elisabeth Rochau-Shalem), Berlin 2012, S. 268ff.; vgl. auch Helgard Weber, Die Gipsabgussammlung des Bode-Museums – Geschichte, Bedeutung und Probleme, in: Das Bode-Museum. Projekte und Restaurierungen (Hg. Dieter Köcher/Bodo Buczynski), Berlin 2011, S. 182ff.

1448 Robert Springer, Berlin. Die deutsche Kaiserstadt, Darmstadt 1876, S. 107.



323 Jean-Baptiste Pigalle, Merkur, 1746/48, Marmor, Höhe 185 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme 1959

zungen, noch keine Wunschobjekte gewesen. Bereits 1843 hatte Rauch seinem Kollegen Rietschel in Dresden mitgeteilt, dass der Bildhauer Heinrich Berges eine Kopie »des Merkur von Pigalle für Sans-Souci« anfertige, die als Ersatzobjekt für Potsdam vorgesehen war.<sup>1449</sup> Olfers protokollierte im Jahresbericht 1846:

»Aufgestellt wurden: im Saale des Mittelalters und der neuern Zeit: der Merkur von Pigalle, große mit ausnehmender Kunstfertigkeit unter Friedrich dem Großen gearbeitete Marmorstatue, welche früher am Basin im Garten von Sanssouci stand, und jetzt dort durch eine schöne Copie von Berges ersetzt ist. Seine Königliche Majestät bewilligte den Museen das Original, einen tüchtigen Repräsentanten der Kunstrichtung jener Zeit.«<sup>1450</sup>

Den 1748 entstandenen *Merkur* und dessen weibliches Gegenstück, *Venus*, hatte Friedrich der Große 1752 als Geschenk des französischen Königs Ludwig XV. erhalten: »Es scheint sich hierbei um ein reines Freundschaftsgeschenk ohne besondere Veranlassung gehandelt zu haben, dem diese Form gegeben wurde, da Ludwig XV. der Eifer, mit dem Friedrich der Große gerade in Paris französische Kunstwerke ankaufen ließ, bekannt geworden sein muß.«<sup>1451</sup> An der großen Fontäne vor Schloss Sanssouci waren die beiden »sculptures de plein air« (Réau) aufgestellt. Unter den zahlreichen französischen Skulpturen des 18. Jahrhunderts aus dem Besitz Friedrichs des Großen, die vor allem zur Ausstattung seiner Schlösser dienten, bildete das Götterpaar den künstlerischen Höhepunkt. Matthias Oesterreich, »Inspector der großen Königlichen Bilder-Gallerie zu Sanssouci«, war davon überzeugt, dass der *Merkur*, »welcher sich einen Flügel an den linken Fuß vestmachet« (...), »selbst dem Alterthum Ehre gemacht haben würde«: »Ist unstreitig eine der schönsten modernen Statuen, die man nur sehen kann. Pigalle hat die Natur mit aller nur ersinnlichen Kunst ausgedrückt. Er hat dieser Figur eine überaus schöne und edle Stellung gegeben. Man findet daran ganz und gar nichts Gezwungenes, sondern viel mehr Schönheiten, von welcher Seite man sie auch betrachten möge. Der dabey im Sinne gehabte Umstand, ist so glücklich ausgedacht, als geschickt ausgedacht.«<sup>1452</sup> Auch Antonio Canova hatte den *Merkur* während seines Besuchs in Potsdam im September 1798 bewundert. Die männliche Figur erinnerte ihn an Schöpfungen des italienischen Barockbildhauers Alessandro Algardi. In Canovas Notizbuch heißt es folgendermaßen: »Im Garten von Sanssouci sind zwei Statuen von Pigalle ein Merkur und eine Venus: der Merkur gut gearbeitet im Geschmack von Langardi und gleichermaßen auch die Venus, aber diese sieht zu sehr französisch in der Physiognomie aus.«<sup>1453</sup>

In Schinkels Museum konnte durch den *Merkur* in der sonst fast ausschließlich aus italienischen Kunstwerken bestehenden Sammlung ein besonderer Akzent gesetzt werden, denn beispielhaft verkörpert *Merkur* den heiteren, galanten Geist des französischen Rokoko. Wahrscheinlich war die Skulptur von Pigalle entsprechend der *Hebe* von Canova so aufgestellt, dass auch sie von allen Seiten zu sehen war. Ihre Aufstellung unterschied sich gewiss erheblich von der späteren und auch heute wieder erlebbaren Präsentation im Kaiser-Friedrich-Museum, wo die Götterfigur zusammen mit ihrem weiblichen Pendant – »um die wir noch heute von den Franzosen beneidet werden« (Seidel) – in dekorativer Weise den Aufgang im hinteren kleinen Treppenhaus flankiert.<sup>1454</sup>

Rubens dreidimensional: »Simson und Delila«

Eine weitere bedeutende Erwerbung wird im Jahresbericht für 1846 erwähnt: »eine kleine Gruppe Simson und Delila, aus gebranntem und bemaltem Thon, westfälische Arbeit, 18. Jahrhundert« (Abb. 324, Verzeichniss 1855 Nr. 732A).<sup>1455</sup> Dieses Werk war sowohl thematisch als auch im Hinblick auf die künstlerische Bedeutung eine attraktive Bereicherung der Sammlung. Sein Schöpfer wurde allerdings erst viel später bekannt: Es handelt sich um ein Werk des flämischen Bildhauers Artus Quellinus d. Ä., dem profiliertesten Mitglied einer Antwerpener Bildhauerfamilie. Er hatte das Bildwerk um 1640 in Auseinandersetzung mit einem um 1610 geschaffenen Gemälde gleichen Themas des mit ihm befreundeten Malers Peter Paul Rubens geschaffen, das sich heute in der National Gallery in London befindet. Der Bildhauer vermochte, das Thema in eine vielansichtige Gruppenkomposition umzusetzen, wobei die Modellierung von Samsons mächtigem Rücken Erinnerungen an das berühmte antike Bildwerk des *Torso vom Belvedere* hervorruft.

Die zum Zeitpunkt der Erwerbung vorhandene grauweiße Fassung wurde 1977 entfernt. Erhalten blieb ein leicht bräunlich-rosa schimmernder Überzug auf der Tonoberfläche, sodass nach dem konservatorischen Eingriff zwar die Feinheit und der Reichtum der Modellierung deutlicher als zuvor zu erkennen sind, doch die wohl originale Fassung, die den Eindruck eines Bildwerks aus Stein suggerierte, verloren ging (Abb. 325).<sup>1456</sup> Im Königlichen Museum wurde die Gruppe neben der Darstellung *Hercules, auf der Löwenhaut liegend* (Tieck 1846 Nr. 732) im gleichen Material präsentiert, die allerdings weder erhalten noch bildlich überliefert ist.<sup>1457</sup> In den 1930er Jahren gelangte die Gruppe von Quellinus ins Deutsche Museum, wo sie im Obergeschoss im Saal mit den Bildwerken der Spätrenaissance und des Barock zentral präsentiert wurde.<sup>1458</sup> Heute wird sie im Saal mit den niederländischen Bildwerken gezeigt.

1449 Eggers 1891, Bd. 2, S. 89 (13. Feb. 1843), s. auch S. 80 (Brief vom 6. Dez. 1842).

1450 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve Sekt. 15 Abt. 1 Nr. 15 Bd. 1, fol. 292 (20. April 1849, Jahresbericht 1846, an Ladenberg).

1451 Seidel 1922, S. 179.

1452 Oesterreich 1775, »Vorbericht« und S. 31, weiterhin heißt es: »Das ganze Publikum, vornehmlich aber die Kenner und Liebhaber der schönen Künste, haben bedauert, und es sogar seltsam befunden, daß der König von Frankreich ein solches Meisterstück, wie dieses ist, aus Paris herausgelassen hat. Es ist allerdings eine der schönsten modernen Statuen, welche die Kunst seit dem 14ten Jahrhundert (Quattrocento) aufzuweisen hat (...).«

1453 Übersetzung von Geyer in: Kat. Berlin 2016, S. 38f. (mit Verweis auf die Quelle).

1454 Seidel erwähnt auch, was Voltaire über diese Skulpturen an 1763 an Pigalle schrieb: »Il-y-a longtemps, Monsieur, que j'ai admiré vos chefs d'oeuvre qui décorent un palais du roi de Prusse et qui devraient embellir la France« (Seidel 1922, S. 180); Kessler 2010, S. 149, Abb. 8; Kat. Nancy 2021, S. 224ff. (Rita Hofereiter).

1455 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve Sekt. 15 Abt. 1 Nr. 15 Bd. 1, fol. 292.

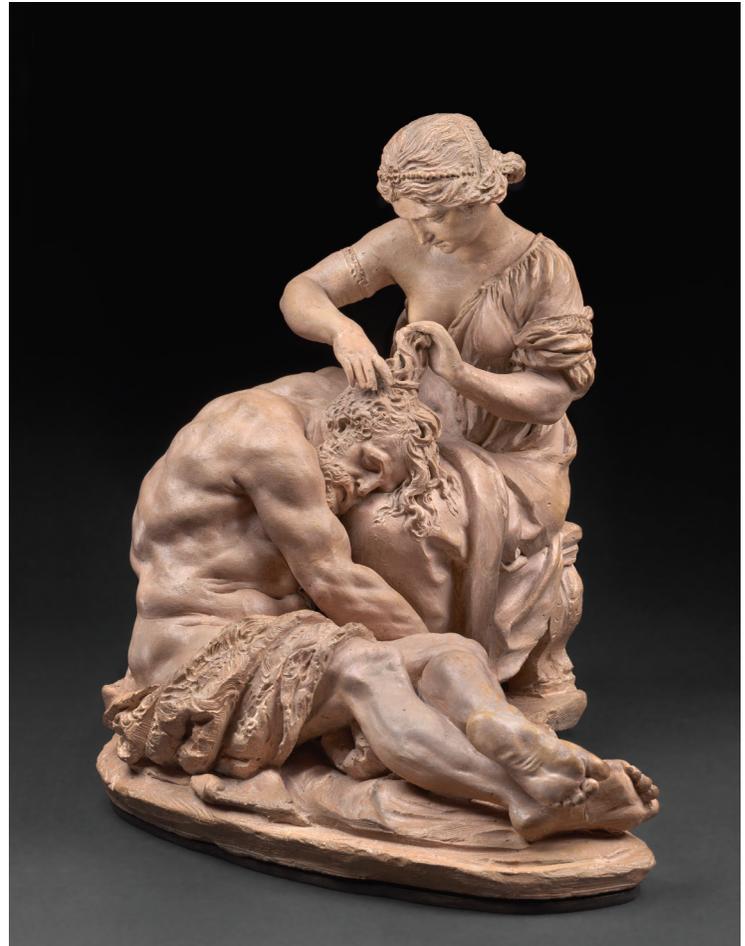
1456 Das Bode-Museum. 100 Meisterwerke (Hg. Antje-Fee Köllermann/Iris Wenderholm), Berlin 2006, S. 195.

1457 »Statuette in gebranntem Thon; florentinische Arbeit des 17. Jahrhunderts. 7 Z. h., 1 F. lang.« (Tieck 1846); Vermerk im Inventar: »Zur Auction gelangt 20. XI. 89« (Nr. 349).

1458 Kessler 2010, S. 177, Abb. 33.



324 Artus Quellinus d. Ä., Samson und Delila, um 1640, gebrannter Ton, Höhe 37,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme um 1960



325 Wie Abb. 324, nach der Restaurierung

### Die Büste eines Papstes

Schon bald nach der Fertigstellung des Saales der neuzeitlichen Skulpturen konnten die Königlichen Museen für 160 Thaler aus Berliner Privatbesitz ein weiteres großformatiges Werk aus Marmor erwerben: die monumentale Büste eines Papstes, deren Rückseite offen und bis zum Kopf hohl ist.<sup>1459</sup> Damals galt der Dargestellte als Papst Paul II., doch gab es daran schon bald Zweifel, denn im *Verzeichniss* liest man: »Büste eines unbekanntnen Papstes aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts; weisser Marmor. 2 F 7 Z. h.« (Abb. 326, Verzeichniss 1855 Nr. 630A).<sup>1460</sup> Weil auf der Schließe auf der Brust mit dem päpstlichen Wappenschild ein Wappenzeichen fehlt, war eine Identifizierung des Dargestellten schwierig, doch wurde er bald danach als Alexander VI. bezeichnet. Herman Grimm würdigte den künstlerischen Rang des Werkes geradezu überschwänglich:

»Wir haben auf dem Berliner Museum eine überlebensgroße Portraitbüste Alexander des Sechsten (...). Das Werk ist in jeder Beziehung eines großen Meisters würdig, ja von solcher Vortrefflichkeit, daß es für Pollajuolo zu gut erscheint (...). Die auf dem Berliner Museum befindliche Kolossalbüste des Papstes von Marmor ist einfach und groß gedacht, bei freier, musterhafter Ausführung, ohne eine Spur der glatten Eleganz, welche des Arbeiten des Quattrocento oft eigen ist (...).«<sup>1461</sup>

Bode/Tschudi standen der Identifizierung jedoch skeptisch gegenüber, da »die etwas unbelebte Haltung der Kolossalbüste und die geringe individuelle Durchbildung derselben (...) eine zweifellose Benennung äusserst schwer« machen.<sup>1462</sup> In der Folgezeit wurde sie mit dem römischen Bildhauer Andrea Bregno beziehungsweise dem aus der Lombardei stammenden Pasquale da Caravaggio in Verbindung gebracht, doch sind auch diese Zuschreibungen fraglich.<sup>1463</sup> Im Kaiser-Friedrich-Museum erhielt die Büste 1914 einen Ehrenplatz im Saal der Raffael-Teppiche.<sup>1464</sup> Während der Auslagerung im Flakbunker Friedrichshain wur-

1459 Nicht in den Dokumenten nachweisbar; Bode 1883, S. 18ff.; Schottmüller 1933, S. 135f.

1460 Verzeichniss 1855, S. 79, Nr. 630A. Im Führer von Grieben (Grieben 1863, S. 12, Nr. 640) wurde die Büste als »Papst Paul II.« bezeichnet.

1461 Grimm 1879, Bd. 1, S. 176, 547.

1462 Bode/Tschudi 1888, S. 62, Nr. 205.

1463 Anton Schmarsow, Literaturbericht: Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche; bearbeitet von Wilhelm Bode und Hugo v. Tschudi, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 12, 1898, S. 209; James von Schmidt, Die Altäre des Guillaume des Perriers, St. Petersburg 1899, S. 20f.; Otto Egger/Hermann Julius Hermann, Aus den Kunstsammlungen des Hauses Este in Wien, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, N.F. 17, 1906, S. 94 (»römische Werkstätte der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts«).

1464 Alexandra Enzensberger, Vom »Raffael-Saal« zum »Gobelinsaal«. Die Ausstellungsgeschichte der Raffael-Tapisserien im Bode-Museum (1904–2019), in: Apostel in Preußen (Hg. Alexandra Enzensberger), Berlin 2019, S. 115, Abb. 9.



326 Rom, Ende 15. Jh., Bildnis Papst Alexander VI., Marmor, Höhe 80,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme um 1900

de sie im Mai 1945 durch Brandeinwirkung stark beschädigt.<sup>1465</sup> Seit 2006 ist sie im Saal mit den Bildwerken der italienischen Hochrenaissance ausgestellt.

#### Erwerbungen beim »König der Antiquare«

Auf Initiative von Guido von Usedom, dem späteren kommissarischen Generaldirektor der Königlichen Museen, der sich in den 1840er Jahren als königlich preußischer Gesandter in Rom aufgehalten hatte, lässt sich die Erwerbung mehrerer Della Robbia-Arbeiten zurückführen. Am 25. August 1847 schrieb er an Olfers: »(...) Mein Kunsthändler in Florenz, der recht solide und wenig gauklerische Signor Freppa, Via Rondinella wohnhaft, bietet dem Museum in dem beiliegenden Brief an mich einen angeblich sehr geeigneten Andrea del Sarto an, jedenfalls ausgezeichnet durch den Preis von 15.000 Francs die er verlangt.«<sup>1466</sup> Auch Olfers fand »den Preis von Freppa für die Sacra Famiglia, den Andrea del Sarto, viel zu hoch, als daß (...) darauf eingegangen werden könnte«, allerdings waren vom gleichen Händler schon Objekte angekauft worden, was aus einem Schreiben an Usedom hervorgeht:

»Über die florentinischen Erwerbungen glaube ich Ihnen schon geschrieben zu haben; sie haben etwas lange Zeit gebraucht um anzukommen. Sanct Antonius ist etwas roh neben dem Schwein, welches wir schon besitzen; sehr brauchbar ist die Abondanza (wie immer); es ist eine zierlich angelegte Figur, und für terra cotta verträglich ausgeführt.«<sup>1467</sup>

Die beiden genannten Werke sind in einer Liste vom 16. Januar 1850 genannt, ebenso wie weitere im Jahr 1848 getätigte Erwerbungen: »Freppa, F.: Zwei Statuen, ein Tabernakel und drei Büsten in farbiger terracotta, 2 Gipsabgüsse 364 rt.«<sup>1468</sup> Der Florentiner Kunsthändler Giovanni Freppa, als »König der Antiquare« bezeichnet, spielte um die Mitte des 19. Jahrhunderts die dominierende Rolle auf dem italienischen Kunstmarkt ähnlich wie Stefano Bardini in der Bode-Ära.<sup>1469</sup> Arbeiten der Della Robbia bildeten einen Schwerpunkt seines Angebots. Der Nachwelt ist der Kunsthändler jedoch vor allem durch seine Transaktionen dubioser Werke in Erinnerung geblieben, denn Giovanni Bastianini, der bekannteste Fälscher von Renaissance-Bildwerken, war seit 1848 für ihn tätig war. Bereits von Zeitgenossen wurden die Machenschaften des gewieften Händlers öffentlich angeprangert.<sup>1470</sup> Olfers schrieb zu den Terrakotten von Freppa:

»Die beiden Statuen, die eine in Lebensgröße den heiligen Antonius, die andere, zwei drittel lebensgroß, den Überfluß vorstellend, aus gebranntem bunt glasierten Thon, gehören der späteren Zeit (16tes Jahrhundert) dieser Kunsttechnik an. Das Tabernakel von derselben vortrefflichen Arbeit, stellt die Jungfrau Maria mit dem Christkinde vor. Die Büsten, nämlich zwei Bildnisse des Heilands und eine Bacchantin, sind aus verschiedenen Zeiten. Von den Abgüssen ist leider der eine, die Jungfrau mit dem Kinde vorstellend ganz zerstört hier angelangt.«<sup>1471</sup>

Das Verzeichniss von 1855 liefert weitere Angaben, die eine Identifizierung dieser Objekte ermöglichen. Bei der zuerst genannten Figur handelte es sich um die in der Berliner Sammlung erhaltene Figur des *hl. Antonius*, »der Abt; fast naturgrosse sitzende Figur aus gebranntem Thon«, die in der Werkstatt des Giovanni della Robbia zu Anfang des 16. Jahrhunderts entstanden ist (Abb. 327, Verzeichniss 1855 Nr. 628A). Bode/Tschudi bezeichneten sie als »rohe Arbeit aber interessant wegen der durchgebildeten Polychromie«.<sup>1472</sup> Das im Brief von Olfers erwähnte separat gearbeitete Schwein, das Attribut des Heiligen, gehört seit 1945 zu den Kriegsverlusten.

1465 Abb. vor der Restaurierung in der Eremitage: Yurchenko 2021, S. 455, Abb. 15.

1466 SMB-ZA GG/56, fol. 274 (aus Rom).

1467 Ebd., fol. 276v (1. Nov. 1847, Olfers an Usedom, Entwurf).

1468 »Nachweisung derjenigen Ausgaben zur Vermehrung der Sammlungen, zu welchen die Allerhöchste Genehmigung Seiner Majestät des Königs erforderlich ist« (GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve Sekt. 15 Abt. I Nr. 3 Bd. 10, fol. 235, Nr. 15).

1469 Alessandro Foresi, *Dodici capitoli delle memorie*, Florenz 1886, S. 44.

1470 Jeremy Warren, *Forgery in Risorgimento Florence: Bastianini's ›Giovanni delle Bande Nere‹ in the Wallace Collection*, in: *The Burlington Magazine*, 147, Nov. 2005, S. 729ff.; Warren 2021, S. 222ff.

1471 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve Sekt. 15 Abt. I Nr. 3 Bd. 10, fol. 238 (unterzeichnet von Olfers am 6. März 1850).

1472 Bode/Tschudi 1888, S. 44, Nr. 135; Schottmüller 1933, S. 142f., Nr. 167.



327 Giovanni della Robbia, Der hl. Antonius der Einsiedler, um 1520, gebrannter Ton glasiert, Höhe 124 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, das Schwein Kriegsverlust, Verbleib unbekannt; Aufnahme vor 1913

Die »Abondanza« wurde im *Verzeichniss* von 1855 beschrieben: »Pomona oder Winzerin. Sie hält ein Füllhorn mit Früchten im linken Arm, und Trauben in der Hand, ist mit Früchten umgürtet, und trägt einen Korb mit Früchten und Weintrauben auf dem Kopf. Majolika. 3 F. 1 Z. h. – N. Erw.« (Abb. 328, Verzeichniss 1855 Nr. 702). Seit längerem hält man die Allegorie für eine Verkörperung der Dovizia.<sup>1473</sup>

Die große, bunt glasierte Figur, die wohl in der Florentiner Werkstatt der Buglioni im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts geschaffen wurde, ist vor allem deshalb interessant, weil sie in Anlehnung an eine nicht erhaltene thematisch entsprechende Darstellung von Donatello entstanden ist, die auf einer Säule auf dem Mercato Nuovo in Florenz aufgestellt war. Bode/Tschudi erinnerte die Tonfigur in »Haltung und Anordnung an Botticelli's Gestalten«, sie bemerkten jedoch auch ihre »handwerksmässige Ausführung«.<sup>1474</sup>

Auch für die Identifizierung des dritten Werks sind die Angaben im *Verzeichniss* hilfreich, denn aus ihnen lässt sich folgern, dass es sich dabei um *Maria mit dem fröstelnden Kind* handelt: »Maria mit dem



328 Florenz, Anfang 16. Jh., Allegorie des Reichtums bzw. der Fülle (Dovizia), gebrannter Ton glasiert, Höhe 125 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

Kind auf einem reichverzierten Lehnstuhle; bemaltes Hochrelief in gebranntem Thon. 16tes Jahrhundert. 2 F. 5 Z. h., 1 F. 10 Z. br. Florenz. Eingfasst in dem selben Fruchtkranz wie No. 661A. – N. Erw.« (Abb. 329, Verzeichniss 1855 Nr. 661B).

Die Angabe, dass das als Neuerwerbung bezeichnete Werk damals von einem »Fruchtkranz« aus glasiertem Ton gerahmt war, korrespondiert mit der Beschreibung von Olfers. Aus dem Vergleich mit Nr. 661A (Abb. 331) und den genannten Maßangaben lässt sich erkennen, dass der Rahmen nicht mitgemessen worden war und man deshalb annahm, dass er separat geschaffen war und nicht als ursprünglicher Bestandteil angesehen wurde. Spätestens in der Ära Bode führte dieses Arrangement zu Irritationen, sodass der Rahmen ausgetauscht wurde, denn im Katalog von Bode/Tschudi ist er nicht mehr erwähnt. Die dortige Abbil-

1473 Schottmüller 1933, S. 145, Nr. 163.

1474 Bode/Tschudi 1888, S. 43, Nr. 131.



329 Florenz, vor 1848, Maria mit dem fröstelnden Kind, gebrannter Ton, 81 × 61 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung



330 Wie Abb. 329, Detail

dung zeigt das Relief mit einem Rahmen aus Holz, der in der Folgezeit erneut ausgetauscht wurde, und zwar gegen jenen Holzrahmen, der das Relief noch heute einfasst.<sup>1475</sup>

Die Provenienz dieses Werkes von Freppa war bislang unbekannt. In dem in den 1880er Jahren erstellten Inventar der Skulpturensammlung und im Katalog von Bode/Tschudi heißt es, das Relief sei 1828 mit der Sammlung Bartholdy erworben worden.<sup>1476</sup> Die Tatsache, dass dieses Werk in den frühen Quellen nicht aufgeführt ist, hätte allerdings schon früher Skepsis an der angeblichen Bartholdy-Provenienz hervorgerufen können.<sup>1477</sup> In den Unterlagen zu den Erwerbungen von Bartholdy wird das Relief ebensowenig erwähnt wie im Katalog von Tieck 1835 und im Aufsatz von Waagen von 1846. Nicht zuletzt auch aufgrund der Tatsache, dass es im *Verzeichniss* von 1855 als Neuerwerbung bezeichnet wird, ist eine Bartholdy-Provenienz auszuschließen.<sup>1478</sup> Die fehlerhafte Provenienz-Angabe im Katalog von Bode/Tschudi beziehungsweise im Inventar war folgenreich, denn noch 2001 wurde das Relief mit der falschen Zuschreibung an Andrea del Verrocchio publiziert, und auch heute gilt es als ein bedeutendes Original des 15. Jahrhunderts.<sup>1479</sup>

Doch vieles an diesem Werk ist ungewöhnlich: sowohl das dargestellte Thema als auch der überdimensionierte Thron und die Gestaltung von Details, wie der Schmuck am Ausschnitt von Marias Kleid,

einen Cherubim darstellend, der in primitiven Formen eingeritzt ist, was nicht der Gestaltungsweise im Quattrocento entspricht (Abb. 330). Der eklektische Charakter des Reliefs mag erklären, dass es unterschiedlichen Künstlern zugeschrieben wurde. Lange brachte man es vor allem mit Antonio Rossellino in Zusammenhang, doch bemerkte bereits Schottmüller, dass es »derber« sei als dessen gesicherte Werke und »die Zuweisung an den Künstler selbst nicht aufrechtzuerhalten« sei.<sup>1480</sup> Aus

1475 Bode/Tschudi 1888, Taf. VI; Knuth 2001.

1476 Inv. Nr. 82; Bode/Tschudi 1888, S. 24, Nr. 65.

1477 Bereits Vogtherr hatte diesen Sachverhalt bemerkt (Vogtherr 1997, S. 247).

1478 *Verzeichniss* 1855, S. 84f., Nr. 661B (das Relief wurde wohl erst kurz zuvor ausgestellt, da es im *Verzeichniss* von 1853 noch nicht erwähnt ist; Nr. 661A ist ebenfalls noch nicht erwähnt).

1479 Knuth 2001; ders. in: *Skulpturensammlung im Bode-Museum* (Prestel-Museumsführer), München/Berlin/London/New York 2006, S. 132, Nr. 169 (als Antonio Rossellino) und Korrespondenz von Michael Knuth, dem langjährigen Kurator für die italienischen Skulpturen im Bode-Museum, mit Francesco Caglioti (Juli 2004, Archiv Skulpturensammlung); aktuelle Objektbeschriftung im Bode-Museum und Text in SMB-digital: »Dieses herrliche Kunstwerk wird Antonio Rossellino zugeschrieben, wobei es einer Terrakotta im Victoria and Albert Museum in London ähnelt, die Leonardo da Vinci zugeschrieben wird – könnte dieses Relief auch von Leonardo sein?« (Neville Rowley), aufgerufen am 28. Juni 2021.

1480 Schottmüller 1933, S. 51, Nr. 82.

dem *Verzeichniss* von 1855 geht hervor, dass es damals bemalt war, jedoch wurde die Fassung spätestens in der Ära Bode entfernt. Diese Aktion trug nicht zur Klärung der Künstlerfrage bei.<sup>1481</sup>

Trotz der angeblichen Bartholdy-Provenienz, die eine frühe Entstehungszeit suggerierte, führten gestalterische Unstimmigkeiten dazu, dass schon seit längerer Zeit in Gesprächen mit Kollegen ein Fälschungsverdacht vermutet und auch publiziert wurde.<sup>1482</sup> Ergebnisse von Thermolumineszenz-Analysen verliehen dem zusätzliche Nahrung, denn wiederholt wurde ein Brenndatum des Tons gegen Mitte des 19. Jahrhunderts ermittelt.<sup>1483</sup> Wenn auch die Thermolumineszenz-Analysen grundsätzlich mit Vorbehalt zu betrachten sind, so spricht die Summe der Auffälligkeiten, als da sind, das ungewöhnliche Thema, die wenig überzeugende Gestaltung und die fehlerhafte Provenienz-Angabe im Inventar, letztlich dafür, dass es sich nicht um ein Original der Renaissance, sondern ein retrospektives Werk, wohl eine bewusste Fälschung handelt. Wahrscheinlich entstand sie erst kurz vor der Erwerbung – vielleicht durch den jungen Giovanni Bastianini. Der ursprünglich mitgelieferte, wohl gleichzeitig entstandene Rahmen aus glasiertem Ton könnte von Freppa mit Kalkül gewählt worden sein, um dem Werk eine besondere Aura zu verleihen.

Auch das Tondo der *Madonna zwischen zwei Heiligen* mit einem Fruchtkranz als Rahmen (Abb. 331, *Verzeichniss* 1855 Nr. 661A) besitzt wahrscheinlich eine Freppa-Provenienz. Es könnte mit jenem Werk identisch sein, das sich im Palazzo des Marchese Orlandini befand, denn Fantozzi erwähnt dort ein solches Werk als in der Art des Luca della Robbia im Florenz-Führer von 1842: »Un tondo ove é la Nostra Donna col Bambino Gesù, S. Giuseppe e S. Giovanni in mezzo rilievo in terra invetriata della prima maniera di L. della Robbia.«<sup>1484</sup> Der Beschreibung zufolge zeigte es die Muttergottes und den Hl. Josef oder

Johannes, was eine Verwechslung sein mag, denn auf dem Berliner Tondo ist statt Josef der Hieronymus zu sehen.

Erworben wurde das Relief 1846 von dem englischen Sammler William Coningham, der es vermutlich während seiner Einkaufsreise durch Europa 1843 bis 1846 bei Freppa in Florenz erstanden hatte.<sup>1485</sup> Bode zufolge war Julius Friedländer, der spätere Direktor des Münzkabinetts, bei dieser Erwerbung als Vermittler tätig gewesen. Gemeinsam mit Theodor Mommsen hatte sich der Altertumswissenschaftler 1844 bis 1847 in Rom aufgehalten.<sup>1486</sup> Bald nach der Ankunft des Reliefs in Berlin trafen sich Gottfried Schadow und Friedländer im Antiquarium des Königlichen Museums, wo sie sich einige Neuerwerbungen anschauten. Dazu gehörten nicht nur antike Münzen und ein Mosaik, sondern auch eine »Hl. Familie« von »Luca della Robbia«.<sup>1487</sup> Dieses Werk weist ein sehr ungewöhnliches Charakteristikum auf, denn es war abgesehen von den Augensternen, Brauen und Buchstaben auf Johannes' Schriftband nicht gefasst (Abb. 201, links oben). Bode »korrigierte« diesen Zustand im Hinblick auf die bevorstehende Präsentation im Kaiser-Friedrich-Museum, indem 1903 der Fruchtkranz »mit Ölfarbe in natürlichen Farben bemalt« und »der Hintergrund blau getönt und vergoldet« wurde.<sup>1488</sup> Das Werk wurde sehr hoch in einer Nische



331 Marco della Robbia, *Madonna zwischen zwei Heiligen*, gebrannter Ton glasiert, 1. Drittel 16. Jh., Durchmesser: 144 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

1481 Im Katalog von Schottmüller (1933, S. 51) heißt es: »Bemalung bis auf geringe Reste abgewaschen. Die Vergoldung der Nische modern, die im Ornament des Sessels wiederhergestellt.«

1482 So heißt es dazu: »Spätes 15. oder 19. Jahrhundert (?) (...). Die letztgenannten Reliefs, zu denen die Madonna mit dem fröstelnden Kind tatsächlich Ähnlichkeiten aufweist, entstammen allerdings vermutlich dem 19. Jahrhundert. Die Entstehungszeit des Berliner Reliefs ist ungewiss, die Ausführung und vor allem der etwas überdimensionierte Thron verweisen durchaus auf eine Fertigung im 19. Jahrhundert, bemerkenswert jedoch erscheint die recht frühe Provenienzangabe. (...) Die Ausführung (...) weist sichtbare Streifen eines Modellierholzes und Fingerabdrücke auf, es könnte sich also um ein Modell oder eine bewusst als solches inszenierte Fälschung handeln.« (Birgit Langhanke, *Die Madonnenreliefs im Werk von Antonio Rossellino*, Diss. München 2013, S. 397). Überzeugend ist auch die Beobachtung von Langhanke, dass die *Libbey Madonna* im Museum of Art in Toledo (ehemals Slg. Hainauer, Berlin), die sie ebenfalls als Werk des 19. Jahrhunderts bezeichnet, vom gleichen Autor stammt (ebd., S. 440, Abb. 158); bereits Schottmüller verwies auf die Ähnlichkeit dieser beiden Tonreliefs (Schottmüller 1933, S. 51, Nr. 82).

1483 In einem Brief von Christian Goedicke, Rathgen-Institut Berlin, an Michael Knuth vom 7. Feb. 1995 heißt es dazu: »Inv. Nr.: 82 Rossellino. Auch die neue Probe reproduziert das bereits früher erhaltene Ergebnis« (»Vorprobe nur 100 Jahre«, Brief vom 1. Juli 1992 an Knuth, Archiv Skulpturensammlung), »das Stück kommt aus dem 19. Jh. nicht heraus. Unsere Datierung führt auf das Jahr A.D. 1869. Ein Brenndatum in der Zeit der Renaissance ist völlig auszuschließen.« Bei einem dritten Test 2001 wurde die Vorgabe einer Datierung »um 1480« (die als »um 1550« missverstanden wurde) kommentarlos bestätigt (»1549 AD +/- 46«; Brief von Goedicke an Knuth vom 10. Mai 2001, Archiv Skulpturensammlung).

1484 Fantozzi 1842, S. 487f.

1485 In der »Zusammenstellung der Ausgaben zur Erwerbung von Kunstgegenständen, welche der Allerhöchsten Genehmigung bedürfen« heißt es: »25. Coningham durch Marstaller, für ein großes Relief von terra cotta. 676. rt. 15 gro.« Im erläuternden Text bezeichnete Olfers das Werk als »ein großes schönes Relief von Luca della Robbia«; erworben wurden auch »mehrere Modeln von Gebäuden und Theilen« aus gleichem Material (GStA PK, I. HA Rep. 89, Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20455, fol. 63v, 65v, 10. Sept. 1848). Zu Coningham: Francis Haskell, William Coningham and his collection of Old Masters, in: *The Burlington Magazine*, 133, Okt. 1991, S. 676ff.

1486 Bode 1880, S. 122; vgl. Bernhard Weisser, *Im Königlichen Museum bis zur Gründung des Münzkabinetts als eigenständiges Museum (1830–1868)*, in: Weisser 2020, S. 39f.

1487 SMB-ZA NL Schadow 67 (22. Mai 1847).

1488 Bode/Tschudi 1888, S. 42, Nr. 129 (»wohl von Giovanni della Robbia«); Schottmüller 1933, S. 141, Nr. 161.



332 Florenz, vor 1850, Christusbüste, gebrannter Ton, Höhe 38 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme vor 1913



333 Italien, 1. Hälfte 19. Jh., Christuskopf, gebrannter Ton, Höhe 31,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme vor 1913

der Basilika angebracht, wo es sich noch heute befindet. Heute gilt es als typisches Werk des Marco (frate Mattia) della Robbia, also eine Florentiner Arbeit der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.<sup>1489</sup>

Zu den von Freppa erworbenen Bildwerken aus Ton gehörten auch »zwei Bildnisse des Heilands«, die im *Verzeichniss* von 1855 ebenfalls als Neuerwerbungen aufgeführt sind. Das »Christusbild, Büste in gebranntem Thon. 17tes Jahrhundert; aus Italien. 1 F. 2 1/2 Z. h. – N. Erw.« (Abb. 332, Verzeichniss 1855, Nr. 603A) bezeichnete Schottmüller als ein Florentiner Werk aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts.<sup>1490</sup> Sie verwies auf ein Werk des Giovanni della Robbia aus glasiertem Ton als Vorbild, das sich früher in der Sammlung des Marquis Viviani befand.<sup>1491</sup> Noch näher steht das Berliner Stück einer unglasierten Büste aus Ton, die kürzlich auf dem Kunstmarkt auftauchte.<sup>1492</sup> Letztlich lassen sich diese Werke auf Andrea del Verrocchios Darstellung des Heilands von Orsanmichele in Florenz zurückführen, aus der Gruppe mit dem ungläubigen Thomas. Die Berliner Büste, die unbemalt ist und deutlich kleiner als die übrigen Büsten, zeigt auch in der Gestaltung, etwa den markierten Pupillen, einen anderen Stil. Sie paraphrasiert die genannten Vorbilder in reduzierter Form. Es ist daher davon auszugehen, dass sie erst im 19. Jahrhundert entstanden ist. Auch hier wäre an eine Autorschaft von Giovanni Bastianini zu denken. Eine Klärung dieser

Fragen ist auch dadurch nicht einfach, da das Werk 1945 stark beschädigt wurde.

Das andere »Bildnis des Heilands« wurde im *Verzeichniss* von 1855 folgendermaßen beschrieben: »Christuskopf mit fast geschlossenen Augen, wahrscheinlich Rest einer ganzen Figur. 16tes Jahrhundert; aus Italien. 11 Z. h. – N. Erw.« (Abb. 333, Verzeichniss 1855 Nr. 651). Der

1489 »ein nur erst weiß glasiertes großes Relief der Madonna mit Heiligen, welches der jüngsten Generation der Familie Robbia im Cinquecento angehört« (Bode 1880, S. 122); Wilhelm Bode, Die Künstlerfamilie der della Robbia, in: Robert Dohme, Kunst und Künstler Italiens, II, 1, Nr. 47, Leipzig 1878, S. 26; Bode/Tschudi 1888, S. 42, Nr. 129; Allan Marquand, Giovanni della Robbia, Oxford 1920, S. 140f., Nr. 145; Schottmüller 1933, S. 141, Nr. 161; Giancarlo Gentilini, I della Robbia. La scultura invetriata nel Rinascimento, Florenz 1991, Bd. 2, S. 375f. 1490 Bode/Tschudi 1888, S. 67, Nr. 223 (mit der Angabe »Erworben 1858 in Italien«); Schottmüller 1933, S. 149, Nr. 228. Die Identifizierung ist nicht ganz eindeutig, denn im Verzeichnis vom 6. März 1850 wird von »farbiger Terracotta« gesprochen, während Olfers ohne Hinweis auf Farbe lediglich »zwei Bildnisse des Heilands« erwähnt.

1491 Schottmüller 1933, S. 149f. Nachdem das von Schottmüller erwähnte Vorbild mehrfach den Besitzer wechselte, gelangte es 2010 zur Auktion: Aukt. Kat. Sotheby's, Old Master Sculpture and Works of Art, London, 7. Dez. 2010, lot 38 (als »Giovanni della Robbia«).

1492 Aukt. Kat. Sotheby's, Old Master Sculpture & Works of Art, London, 3. Dez. 2019, S. 38f., lot 42.



334 Links: Santi Buglioni, Bacchus, Anfang 16. Jh., gebrannter Ton glasiert, 46 cm. Ehemals Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung; Torgiano (Provinz Perugia), Fondazione Lungarotti, Museo del Vino; rechts: Werkstatt der Della Robbia, 16. Jh., Christusbüste, gebrannter Ton glasiert, Sockel und unteres Stück der Brust ergänzt, Höhe 40,5 cm. Ehemals Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Verbleib unbekannt, Aufnahme um 1910

Brustansatz mit einem Teil der daraufliegenden Haare sowie der Sockel sind modern in Gips ergänzt, Originalsubstanz und Ergänzung sind kaum zu unterscheiden.<sup>1493</sup> In der gesamten Auffassung erweckt auch dieses Werk nicht den Charakter einer Arbeit des 16. Jahrhunderts, sondern erinnert vor allem durch den nach unten geneigten Kopf an Thorvaldsens berühmte Darstellung des segnenden Heilands.<sup>1494</sup> Die Erwerbung der Christus-Darstellungen entsprach der Vorliebe von Friedrich Wilhelm IV. Vielleicht standen sie auch in Zusammenhang mit den umfangreichen und intensiven Planungen des Königs für die Friedenskirche



335 Wie Abb. 334 links, Aufnahme nach Restaurierung

in Potsdam. 1851 hatte er dort im Atrium eine Kopie der Statue Thorvaldsens aufstellen lassen. Das Original von 1821 gelangte in die Frauenkirche in Kopenhagen. Ein Gipsabguss, der sich seit 1835 im Berliner Gewerbeinstitut befand, war die Vorlage für eine Galvano-Reproduktion.

Noch eine weitere Darstellung des Sohns Gottes gelangte gegen Mitte des 19. Jahrhunderts in die Skulpturensammlung: »Christuskopf, von vortrefflicher Bildnerei. Kopfhöhe 6 Z. von einem Hochrelief in gebranntem Thon, neben demselben die Ergänzung in Gipsabguss. Im Schutte der Katakomben von Sta. Agnese zu Rom 1850 gefunden. Geschenk Sr. Maj. des Königs Friedrich Wilhelm IV.« (Boetticher 1867 Nr. 939). Im Inventar wird das Werk folgendermaßen beschrieben: »Italienische Arbeit des 17. Jahrhunderts. Christuskopf. Bruchstück einer Relieffigur. Gebrannter Thon. H. 0,19, Br. 0,14. In gläsernem Kasten eingeschlagen. Profilkopf linkshin gewandt mit Vollbart und langem Haar. 1864 angeblich beim Coemeterium von S. Agnese zu Rom gefunden. Geschenk S. M. König Friedrich Wilhelm IV.«<sup>1495</sup> Im Katalog von Bode/Tschudi und in späteren Publikationen der Sammlung wurde das Werk nicht mehr berücksichtigt. Das Werk ist nicht erhalten, auch fehlt jegliche Abbildung.

Bei einer ebenfalls von Freppa erworbenen angeblichen *Bacchantin* handelte es sich um die im *Verzeichniss* von 1855 aufgeführte »Pomona. Relief-Brustbild in gebranntem Thon, der Traubenkranz farbig, übriges mit weisser Glasur. Italien. 17tes Jahrhundert. 1 F. 5 Z. h. – N. Erw.« (Abb. 334, *Verzeichniss* 1855 Nr. 686). Im Inventar der Skulpturensammlung ist auch dieses Werk mit der falschen Provenienz-Angabe »Bartholdy« verzeichnet.<sup>1496</sup> In den Sammlungskatalogen ist es seltsamerweise nicht aufgeführt, jedoch im Katalog der Verluste.<sup>1497</sup> Zusammen mit einer Christusbüste aus glasiertem Ton wurde es 1918 im Tausch abgegeben, allerdings nicht im Inventar gelöscht. Über den französischen Kunstmarkt gelangte die *Bacchantin* in das Museo del Vino der Fondazione Lungarotti in Torgiano, wo das Werk inzwischen – wohl zutreffend – als *Bacchus* bezeichnet wird. Die um 1520 in Florenz entstandene Büste gilt heute als eine Arbeit von Santi Buglioni, der in Florenz im 16. Jahrhundert in der Tradition der Della Robbia aktiv war (Abb. 335).<sup>1498</sup>

Bei einem der beiden von Olfers erwähnten Gipsabgüsse, die Freppa nach Berlin geschickt hatte, handelte es sich um die Reproduktion eines Madonnenreliefs, das vom Florentiner Kunsthändler als Werk Donatellos angesehen wurde. Dies geht aus einem Brief von Olfers an Reumont hervor. Offenbar wollte Freppa Olfers damit zu einer Erwerbung animieren. Leider ist unbekannt, um welches Werk es sich handelte. Es ist nicht auszuschließen, dass es sich um eine Schöpfung des Fälschers Bastianini handelte. Hinsichtlich einer Autorschaft Donatellos war Olfers jedenfalls skeptisch, denn in seinem Brief an Reumont heißt es:

1493 Schottmüller 1933, S. 173, Nr. 275.

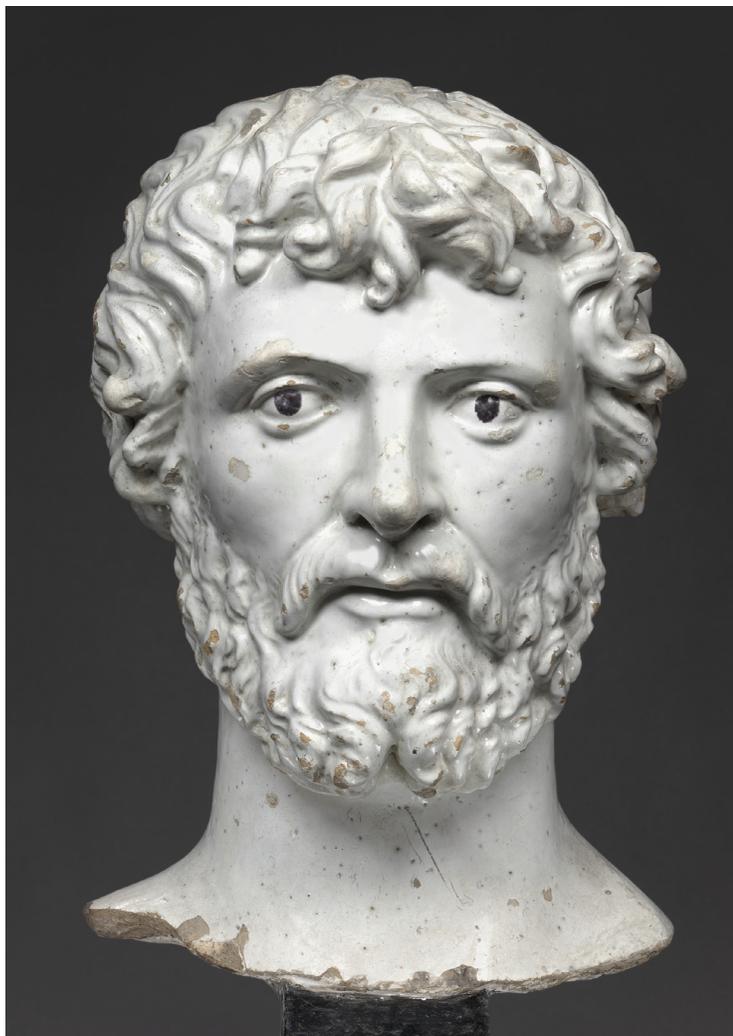
1494 Malaguzzi Valeri zählte die Büste zu den »reminiscenze leonardesche« (Francesco Malaguzzi Valeri, Leonardo da Vinci e la scultura, Bologna 1922, S. 111, Taf. 98).

1495 Inv. Nr. 350.

1496 Inv. Nr. 194.

1497 Lambacher 2006, S. 160, Nr. 194.

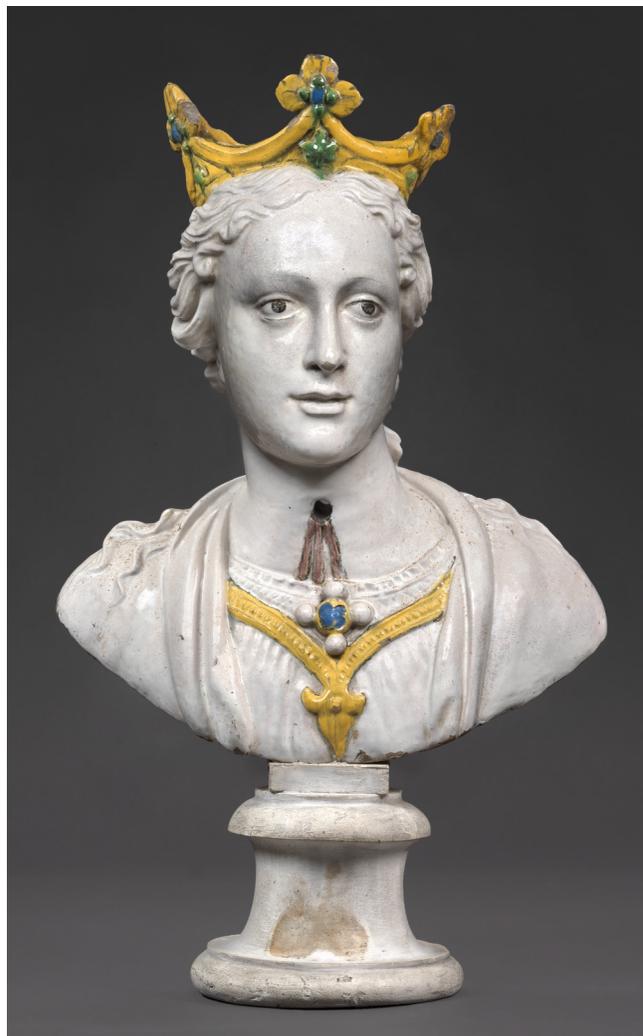
1498 Gian Carlo Bojani, Museo del Vino di Torgiano. Ceramiche, Città di Castello 1992, S. 137; Michela Bacchi in: Valori Tattili, Bd. 5, I Della Robbia, Fondazione Asset Banca San Marino per l'Arte 2015, Nr. 10. – Giancarlo Gentilini sei für diese Informationen gedankt.



336 Werkstatt der Della Robbia, Männlicher Kopf, gebrannter Ton glasiert, Höhe 34 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

»Eben, wie ich diesen Brief abschicken will erhalte ich ein Schreiben des Kunsthändlers Freppa, dessen letzte Sendung sehr schlecht angekommen ist; sie war schlecht gepackt, namentlich das Kistchen mit dem Gipsabguss viel zu dünn; aus den Trümmern ließ sich kaum der Styl der Arbeit erkennen; ich habe das Ganze wegwerfen müssen. Zum Ankaufe des Originals bin ich nicht geneigt; ob wirklich Donatello's Arbeit, ist sehr die Frage, wir haben eine sehr schöne Madonna von Donatello, welche Sie kennen, und der Preis ist zu exorbitant um drauf zu bieten.«<sup>1499</sup>

Obwohl durch die Erwerbungen von Bartholdy, Waagens Ankäufe in Italien und die in Florenz von Freppa erworbenen Bildwerke der Bestand von Werken aus glasiertem Ton schon recht umfangreich war, bestand in Berlin offenbar immer noch Interesse an solchen Objekten. In den 1840er und 1850er Jahren gelangten noch weitere Terrakotten, zumeist religiöser Thematik, in die Skulpturensammlung. Das *Verzeichniss* von 1855 nennt als Neuerwerbungen: einen »Kopf eines Heiligen in gebranntem Thon mit weisser Glasur, wahrscheinlich Rest eines Standbildes; aus Italien; 16tes Jahrhundert. 1 F. 1 Z. h.« (Abb. 336, Verzeichniss 1855 Nr. 619a) und die »Büste einer gekrönten Heiligen mit einer Pfeilwunde am Halse (h. Christina?), in gebranntem Thon



337 Giovanni della Robbia, Werkstatt, Hl. Ursula, um 1520/30, gebrannter Ton glasiert, Höhe 43,5 cm (ohne Sockel). Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

mit weisser Glasur, die Verzierungen farbig. – 16tes Jahrhundert. 1 F. 7 Z. h. – N. Erw.« (Abb. 337, Verzeichniss 1855 Nr. 619b). 1858 in Italien erworben wurde eine »Maria mit dem Kinde, dem kleinen Johannes und zwei Engeln, deren einer einen grünen Kranz hält. Relief mit weisser Glasur in einem farbigen Fruchtkranz« (Abb. 338, Gerhard 1861 Nr. 621a). Abgesehen von dieser Erwähnung im *Verzeichniss* fanden die beiden zuerst genannten Werke seltsamerweise keine Aufnahme in die Publikationen der Skulpturensammlung. Ob sie in der Bode-Ära öffentlich präsentiert wurden, ist fraglich. Vermutlich sorgte der Verismus

1499 Universitäts- und Landesbibliothek Bonn, S 1064 (NL Reumont), 24. Feb. 1848.

1500 Marquand 1920, S. 150ff.; Beatrice Paolozzi Strozzi/Ilaria Ciseri, *La raccolta delle Robbiane*. Museo Nazionale del Bargello, Florenz 2012, S. 236, Nr. 85; dort befindet sich auch eine Darstellung der Hl. Ursula aus der Werkstatt von Giovanni della Robbia (ebd., S. 146, Nr. 49).

1501 Bode/Tschudi 1888, S. 41, Nr. 126 (»Art des Andrea della Robbia (...) Erworben 1858 in Italien«); Schottmüller 1933, S. 144f., Nr. 157 (»Werkstatt der Robbia im 16. Jahrhundert«); Knuth 2010, S. 113; ein weiteres Exemplar befindet sich in der Eremitage, St. Petersburg (Sergej Androsow, *Italian Sculpture 14th–16th centuries*. The catalogue of the collection. The State Hermitage Museum, St. Petersburg 2007, S. 54f., Nr. 37).



338 Werkstatt der Della Robbia, Anfang 16. Jh., Madonna dem kleinen Johannes und zwei Engeln, gebrannter Ton glasiert, Durchmesser 93 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung



339 Werkstatt der Della Robbia, um 1500, Hl. Franz von Assisi, gebrannter Ton glasiert, 26 × 27,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme vor 1913

der am Hals von einem Pfeil getroffenen Hl. Ursula für Irritationen. Entstanden war die Darstellung der Märtyrerin in Anlehnung an eine Büste der Hl. Apollonia mit horizontalem unteren Abschluss, die sich heute im Museo Nazionale del Bargello in Florenz befindet.<sup>1500</sup> Das genannte Madonnenrelief hingegen fand im Kaiser-Friedrich-Museum an der Stirnseite der Basilika eine dauerhafte Bleibe.<sup>1501</sup> Bereits aus dem Jahresbericht von 1841 geht hervor, dass »ein H. Franz von Assisi, bemalte und glasierte Terra-cotta von sehr feiner Arbeit« im Museum aufstellung fand.<sup>1502</sup> Erworben wurde dieses Werk durch »den Direktor Schorn«, den Direktor des Kupferstichkabinetts, für dreieinhalb Taler. Von der Artistischen Kommission war es als eine »gute Erwerbung anerkannt« worden (Abb. 339, Tieck 1846 Nr. 642).<sup>1503</sup> Im Katalog von Schottmüller ist es als »Werkstatt der della Robbia um 1500« verzeichnet.<sup>1504</sup>

#### Weitere Erwerbungen von Pajaro

Zu den Erwerbungen für das Königliche Museum in der Mitte des 19. Jahrhunderts gab es vereinzelt auch kritische Stimmen. Abgesehen von Schadow, der sich wenig positiv über die Ankäufe von Waagen in Italien geäußert hatte, nahm Karl August Varnhagen von Ense zu den Aktivitäten des Königs als Sammler und Förderer der Künste Stellung. Sein Tagebuch belegt seine Empörung, wie dem Eintrag vom 23. Januar 1850 zu entnehmen ist:

»Der ›Kunstdusel‹, den der ehemalige Minister von Canitz durch den März 1848 glücklich beseitigt meinte, kommt wieder häufig an den Tag; der König besucht Werkstätten der Künstler, giebt Aufträge, macht Ankäufe; alles mit romantischem Eifer, ohne Gedankenrichtung und Geschmack, geleitet von Olfers, Waagen, Stillfried und anderen solchen. – Der Prinz von Preußen spottet darüber mit Bitterkeit.«<sup>1505</sup>

Differenzierter, allerdings ebensowenig schmeichelhaft für den König, äußerte sich Varnhagen auch zu dem kurz zuvor fertiggestellten Neuen Museum, das er am 10. Oktober 1850 mit seiner Nichte Ludmilla Assing, die seine Aufzeichnungen posthum veröffentlichte, besuchte:

»Viel Schönes, Säulen, Wände, Fußböden, prachtvolle Treppe. Kaulbach'sche Arbeiten. Besonders die ägyptischen Hallen sehr zweckmäßig und eindringlich. Im Allgemeinen herrscht die Pracht zu sehr, Buntheit und Vergoldung, aber dergleichen Ueberladung mit Schmuck liebt der König, die edle Einfachheit ist nicht nach seinem Sinn. Die Kunstwerke werden sich schämen! Die Künstler huldigen dem schlechten Geschmack, der sie bezahlt und belohnt. Aufwand genug, Prahlerei!«<sup>1506</sup>

Im selben Jahr wurden weitere italienische Werke von dem venezianischen Kunsthändler Pajaro angekauft: ein »Altarrelief in Marmor«, ein »colossales Bein mit Harnisch aus dem Grimmanischen Museum« (für 762 Taler) und »verschiedene mittelalterliche Sculpturen in Bronze, Eisen, Holz und Marmor, und ein Gemälde von Luca Carlevaris« (für 439 Taler).<sup>1507</sup> Olfers erklärte dazu, dass der »Altar-Aufsatz von Marmor in sechs Theilen, vom Ende des 15. Jahrhunderts« stamme, während »das Bruchstück einer kolossalen antiken Statue in weißen Marmor, leider mit Wasserflecken, aus dem Grimani'schen Museum, und von dort

1502 GStA PK I. HA Rep. 76, Ve. Sekt. 15 Abt. 1 Nr. 15 Bd. 1, fol. 163 (6. Jul. 1842, Olfers an Eichhorn).

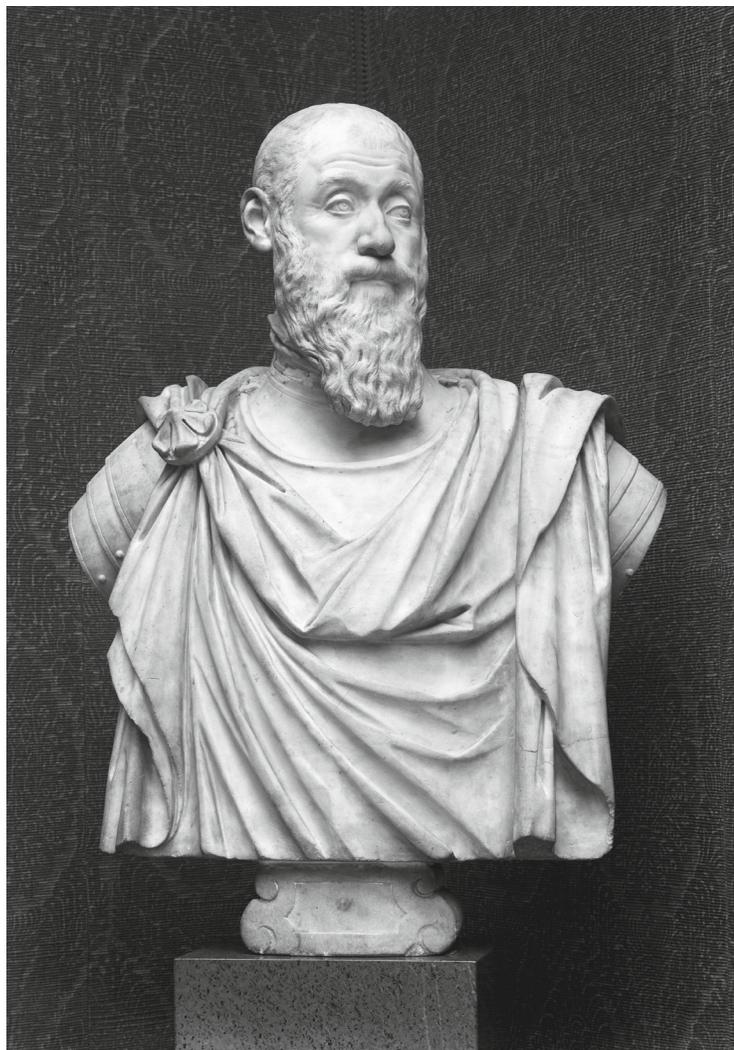
1503 SMB-ZA I/GG 46, fol. 27, Nr. 33 (1. Aug. 1841).

1504 Schottmüller 1933, S. 79, Nr. 168.

1505 Tagebücher von Karl August Varnhagen von Ense (Hg. Ludmilla Assing), 7. Bd., Zürich 1865, S. 32 (28. Jan. 1850).

1506 Ebd., S. 358.

1507 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve. Sekt. 15 Abt. I Nr. 3 Bd. 10, fol. 235 (6. März 1850).



340 Alessandro Vittoria, Bildnis des Pietro Zeno, um 1570, Marmor, Höhe 91,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme vor 1913

her lange bekannt« sei. Das Altarrelief lässt sich nicht in der Skulpturensammlung nachweisen. Zu den anderen Objekten zählten ein »großartiger Türklopfer in Erz, Venus mit Liebesgöttern vorstellend, 16. Jahrhundert« und ein »Triton (Türklopfer) in Erz, aus dem Hause Grimani«, die in die Kunstammer und später ins Kunstgewerbemuseum gelangten, jedoch seit 1945 zu den Kriegsverlusten zählen.<sup>1508</sup>

Ebenso dürfte damals eine weitere Marmorbüste von Alessandro Vittoria aus dem Besitz von Pajaro nach Berlin gelangt sein, die im *Verzeichniss* von 1855 als Neuerwerbung aufgeführt ist: »Venezianischer Feldherr in Harnisch und Mantel; Marmorbüste von demselben. 2 F. 7 1/2 Z. – N. Erw.« (Abb. 340, *Verzeichniss* 1855 Nr. 653a). Das Bildnis des 1520 geborenen Pietro Zeno, einem Sohn des Prokurators Girolamo Zeno, stellte eine ideale Ergänzung zu der 1841 von Pajaro erworbenen Grimani-Büste (Abb. 234) und der ebenfalls von Vittoria stammenden Contarini-Büste (Abb. 223) dar.<sup>1509</sup> Zwar besitzt die Zeno-Büste die Signatur des Bildhauers, doch kann sie sich qualitativ nicht mit dem Bildnis des Grimani messen. Während ihrer Auslagerung im Flakbunker Friedrichshain wurde die Oberfläche im Mai 1945 durch Brandeinwirkung substanziell beschädigt. Durch restauratorische Maßnahmen in neuerer Zeit ließ sich das Schadenbild erheblich reduzieren.

#### Alexander von Minutoli

Einen bedeutenden Zuwachs erhielten die Berliner Museen durch die zahlreichen Erwerbungen aus der Sammlung von Alexander Freiherr von Minutoli. Er war der Sohn des Generalleutnants Heinrich von Minutoli, dem Erzieher des Prinzen Carl. Minutoli engagierte sich für die »Wiederbelebung traditioneller, im Niedergang befindlicher Gewerbe (...)« und sah darin »die wesentliche Grundlage einer Verbesserung der Verhältnisse in der Schulung des Form- und Stilempfindens«.<sup>1510</sup> Seine Sammlung umfasste in erster Linie kunstgewerbliche Objekte, die in Liegnitz, wo Minutoli seit 1838 als Regierungsrat ansässig war, in den ihm vom König zur Verfügung gestellten Räumen des Schlosses untergebracht waren. Die Objekte wurden dort als Vorbildersammlung präsentiert, wie sie in ähnlicher Weise später unter dem Eindruck der ersten Weltausstellung 1851 mit der Gründung des South Kensington Museums für Kunstgewerbemuseen üblich wurde. Mehrere Tausend Objekte aus dem Besitz von Minutoli gelangten später in die Berliner Kunstammer, von denen die meisten vom Kunstgewerbemuseum übernommen wurden.

Die Erwerbung erfolgte in Etappen, wobei der größte Teil nach einem Teilankauf 1859 erst 1869 an die Berliner Museen abgegeben wurde. Bereits zuvor, 1848–50, war mit den Büsten aus der sogenannten Fuggerkapelle von St. Anna in Augsburg ein künstlerisch bedeutendes Ensemble aus dem Besitz von Minutoli in die Skulpturensammlung gelangt. Auch bei der zweiten Tranche handelte es sich zwar um eine relativ geringe Anzahl, doch zum Teil um Skulpturen ersten Ranges. Diese Werke sind im Nachtrag zum *Verzeichniss* aufgeführt. Am bedeutendsten war sicherlich ein Büstenpaar, dessen Schöpfer damals unbekannt war: das »Brustbild des Nürnberger Patriciers und eifrigen Sammlers von Kunstgegenständen, Wilibald Imhof (gest. 1580), in voller Rundform und Lebensgröße: ein treffliches Werk aus der Mitte des XVI Jahrhunderts. Nur die vordern Glieder der zwei ersten Finger und des Daumens an der linken Hand, sind ergänzt. Dieses Bildnis stand mit dem folgenden in der Kapelle des Imhoffschen Hauses. Kopfhöhe 16 1/2 Z., Höhe des Ganzen 2 F. 6 Z. Gebrannter Thon, Kopf, Hände und Tracht in den natürlichen Farbentönen wiedergegeben. Sammlung Minutoli« (Abb. 341, Boetticher 1867 Nr. 949) und das »Brustbildnis der Anna Imhof geb. Harsdörfer (gest. 1601), der Gattin des Vorigen: aus gleichem Materiale und in gleicher Weise erhalten wie jenes Bildnis. Kopfhöhe 9 Z., Höhe des Ganzen 1 F. 11 Z. wie vorhin« (Abb. 342, Boetticher 1867 Nr. 950).

Bode konnte nachweisen, dass es sich um Werke eines Künstlers namens »Jan de Zar« handelt, der später als der aus den Niederlanden stammenden Bildhauer Johann Gregor van der Schardt identifiziert

1508 Ebd., fol. 237; Inv. K 4275 (Adolf Brüning, *Italienische Thuerklopfer*, Vorbilderhefte, 24, Berlin 1900, Taf. 14b) und Inv. K 4276 (Wilhelm von Bode, *Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance*, Berlin 1907–12, Bd. II, Taf. CLXXVII).

1509 Schottmüller 1933, S. 187f., Nr. 304.

1510 Franz Adrian Dreier, *Die Kunstammer im 19. Jahrhundert*, in: *Kat. Berlin* 1981, S. 41; zu Minutoli s. Bärbel Holtz, *Das Kultusministerium und die Kunstpolitik 1808/17 bis 1933*, in: *Das preußische Kultusministerium (...)*, Berlin 2010, S. 477ff.



341 Johann Gregor van der Schardt, Bildnis des Willibald Imhoff, um 1570, gebrannter Ton, Höhe 81,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung



342 Johann Gregor van der Schardt, Bildnis der Anna Imhoff, um 1570, gebrannter Ton, Höhe 65,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

wurde.<sup>1511</sup> Während die männliche Büste Willibald Imhoff darstellt, wie er kritisch einen aus seiner umfangreichen Sammlung stammenden Ring prüft, hält Anna Imhoff mit verschränkten Armen ein Gebetbuch. Die Büste des Gatten ist in dem »unkost puch« von Willibald Imhoff für 1570 dokumentiert: »6. August zaltt Meister Jan de Zar von Neumegn von meiner Contrafectur (...) 22 fl 5 pfd. 18 dn.«<sup>1512</sup> In dem nach dem Tod Imhoffs 1580 erstellten Inventar wird die Büste folgendermaßen beschrieben: »Item des herrn Willibalden Imhofs seelichen bildtnuss vnd lebendige förmliche gestaltdt biss uf den halben leib von Meister Jan gemacht umb funf und zwaintzig gulden.«<sup>1513</sup> Für die weibliche Büste dagegen fehlt eine Dokumentation. Die Präsentation des aus der Sammlung Minutoli erworbenen Büstenpaares im Königlichen Museum dokumentiert ein um 1868 entstandenes Foto (Abb. 302).

Zu den aus der Sammlung Minutoli angekauften plastischen Werken gehörten drei weitere Terrakotten mit nicht weniger klangvoller Provenienz: »Sitzender Flußgott mit Urne gebr. Thon, linker Arm fehlt (KK) Sammlung von Praun (Abb. 343); Sitzender Torso, gebr. Thon angebl. v. Michelangelo (KK) aus derselben; Liegender Flußgott, gebr. Thon (KK) aus derselben Sammlung« (Abb. 344).<sup>1514</sup> Diese Skulpturen stammten demnach aus der berühmten Sammlung des Nürnberger Patriziers Paulus von Praun (1546–1616). Sie gelangten in die Kunstammer, doch nach deren Auflösung 1875 wurden der sitzende und der liegende Flußgott an die Skulpturensammlung abgegeben. Seit 1945 zählen sie zu den Kriegsverlusten.<sup>1515</sup>

In dem 1616 nach dem Tod des Sammlers Paulus Praun angelegten Inventar sind auch Flußgötter aufgeführt, die nach Vorbildern von Giambologna entstanden sein sollen, vermutlich handelt es sich um die Stücke der Sammlung Minutoli: »Zwen flüß (...) nach Jan di Bologna copirt« (Nr. 376), »Ein fluß der Tiber, einen halben schuchs lang, nach Jan de Bologna copirt« (Nr. 383), sowie »Ein dorosso eines Schuchs hoch« (Nr. 386).<sup>1516</sup> Wahrscheinlich konnte sich der Verfasser des Inventars an Angaben von Praun orientieren. Die meisten der Terrakotten stammten von Johann Gregor van der Schardt, dessen Werkstattnachlass in den Besitz von Praun gelangt war (s. auch S. 300). Aber es gab in der Sammlung auch andere Tonfiguren, wie den *Sitzenden Flußgott*, der in seiner Komposition einer großformatigen Brunnenfigur aus Stein entspricht, die Giambologna in der zweiten Hälfte der 1570er Jahre für eine von Bernardo Buontalenti konzipierte Grotte im Park der Medici-Villa in Pratolino geschaffen hatte.<sup>1517</sup> Ebenso wie die Tonfigur hat auch die Steinfigur in Pratolino die Zeitläufte nicht überstanden. Erst vor wenigen Jahren wurde die nur fragmentarisch erhaltene Figur in großen Teilen rekonstruiert.

1511 L. K. (L. Kaufmann?), Die neu eröffnete Abteilung deutscher Bildwerke im Königlichen Museum zu Berlin, in: *Kunstchronik*, 22, 7. April 1887, Spalte 424; Bode/Tschudi 1888, S. 112f., Nr. 418, 419; Artur Rudolf Peltzer, Johann Gregor von der Schardt (Jan de Zar) aus Nymwegen, ein Bildhauer der Spätrenaissance, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 10, 1916–18, S. 198ff.

1512 Stadtbibliothek Nürnberg (Honnens de Lichtenberg 1991, S. 138, 175 Anm. 11).

1513 Ebd., S. 139.

1514 GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I 13a, Nr. 669, 670, 671.

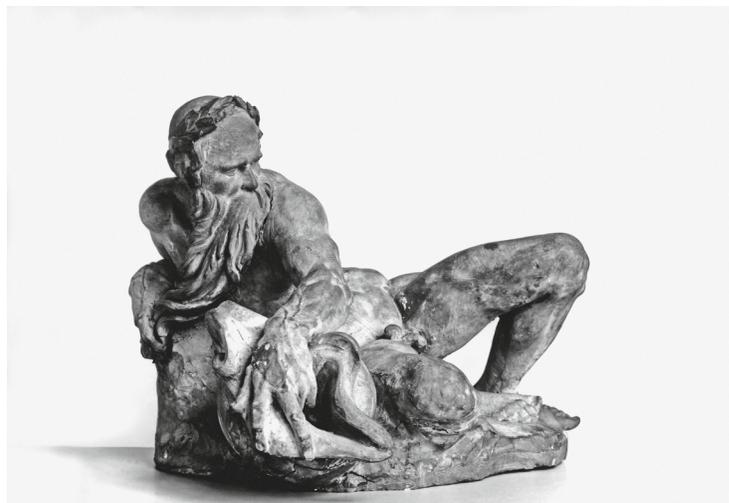
1515 Schottmüller 1933, S. 168ff., Nr. 269, 270.; Lambacher 2006, S. 153, Nr. 269, 270; der Kopf des *Liegenden Flußgotts* fragmentarisch im Puschk-in-Museum in Moskau erhalten.

1516 Achilles-Syndram 1994, S. 148f.

1517 Volker Krahn, Die Entwurfsmodelle Giambolognas, in: *Kat. Triumph des Körpers* (Ausst. im Kunsthistorischen Museum), Hg. Wilfried Seipel, Wien 2006, S. 77f.



343 Nach Giambologna, Sitzender Flussgott mit Urne, letztes Drittel 16. Jh., gebrannter Ton, Höhe 24 cm. Ehemals Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung; Kriegsverlust, der Kopf fragmentarisch erhalten im Puschkin-Museum in Moskau, Aufnahme vor 1913



344 Nach Niccolò Tribolo, Liegender Flussgott, letztes Drittel 16. Jh., gebrannter Ton, Höhe 21 cm. Ehemals Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung; Kriegsverlust, Verbleib unbekannt, Aufnahme vor 1913

Zwar wird auch die andere aus der Sammlung Praun stammende Tonfigur, der *Liegende Flussgott*, im Inventar von 1616 als Kopie nach Giambologna bezeichnet, doch ist dies zweifelhaft.<sup>1518</sup> Als Vorbild dürfte vielmehr das Werk eines anderen berühmten Florentiner Bildhauer des 16. Jahrhunderts, Niccolò Tribolo, gedient haben. Eine etwas größere Fassung ebenfalls aus Ton befindet sich zusammen mit einem Gegenstück im Museo Nazionale del Bargello in Florenz. Tribolos Modelle entstanden wahrscheinlich im Hinblick auf die Ausstattung der Medici-Villa in Pratolino, doch kam es nicht zu einer Ausführung in großem Format.<sup>1519</sup> Dennoch müssen Tribolos Modelle viel beachtet und geschätzt worden sein, worauf einige Nachbildungen, unter anderem im Metropolitan Museum, New York, schließen lassen. Bei der Figur in Berlin spricht vor allem die Gestaltung der Amphora dafür, dass sie später als die vor 1550 entstandenen Vorbilder von Tribolo entstanden ist. Auch wenn es sich bei den beiden Flussgöttern lediglich um Nachahmungen handelte, waren sie schon allein durch ihre prominente Provenienz aus der Sammlung Praun geadelt.<sup>1520</sup>

Ein von Minutoli erworbener »sitzender Torso, gebr. Thon angebl. v. Michelangelo«, der in die Kunstkammer kam, befindet sich ebenfalls nicht mehr in Besitz der Museen. Sehr wahrscheinlich gehörte er zu den Werken, die 1889 »aus den Magazinen der Königlichen Museen« versteigert wurden.<sup>1521</sup> Eine Abbildung ist leider nicht bekannt.

Ebenfalls im Nachtrag vom *Verzeichniss* aufgeführt ist ein »Kniender Engel, den Fuss eines Leuchters haltend. Rundbild. Hoch 2 F, 8 Z, Kopfhöhe 6 Z. Gebr. Thon und weiss emailirt, in der Weise der Arbeiten des Luca della Robbia. Sammlung Minutoli«. Minutoli schätzte dieses Werk sehr, denn in seiner »Vorbildersammlung« von 1854/55 wurde es groß abgebildet (Abb. 345, Boetticher 1867 Nr. 941).<sup>1522</sup> Bode/Tschudi hingegen waren von dieser Figur weniger angetan, denn in ihrem Katalog heißt es: »Schmutzig weisse Glasur (...) Schwache Arbeit, die wie auch die schlechte Glasur verrät, der späteren Zeit der Robbia-Werkstatt angehört.«<sup>1523</sup> Das Bildwerk wurde 1902 zusammen mit fünf weiteren italienischen Skulpturen als Dauerleihgabe an die Sammlung

des kunsthistorischen Instituts in Bonn abgegeben, wo es in beschädigtem Zustand angekommen war. Eine solche Auslagerung bot Bode eine elegante Lösung, sich Objekten, denen er geringes Interesse entgegenbrachte oder die er als zweifelhaft ansah, zu entledigen.<sup>1524</sup>

1518 Noch in jüngster Zeit wurde das Werk mit Giambologna in Verbindung gebracht (Darr/Barnet/Boström 2002, S. 231f., Nr. 273, Antonia Boström).

1519 Poeschke 1992, S. 186f.

1520 Außerdem wurden drei weitere aus der Praun'schen Sammlung stammende Terrakotten von Minutoli erworben, die in die Kunstkammer gelangten: »680 Kopf zum Anbringen an einer Wand, gebr. Thon stark übermalt mit hellbrauner Farbe. Nase beschädigt, linke Schulter in Gips ergänzt (...) aus der Praun'schen Sammlung«; »681 dgl. aus derselben Form, dergl. Gewand und rechte Schulter ergänzt (...) aus derselben«; »682 dgl. vollständig jedoch weniger scharf (...) aus derselben« (Lothar Lambacher, *Tönerne Welten. Figürliche Keramik aus sechs Jahrhunderten. Eine Bestandsaufnahme im Berliner Kunstgewerbemuseum*, in: *Keramos*, 227, 2015, S. 11).

1521 Genannt wird im Katalog eine »Copie des belvederischen Herkulestorso. Gebrannter Thon« (Aukt. Kat. Berlin 1889, Nr. 582, ohne Maßangaben).

1522 Alexander Minutoli, *Vorbilder für Handwerker und Fabrikanten*, 1854/55, Taf. 29: »Engel-Statue von Lucca della Robbia, 15. Jahrhundert«; Dorothea Minkels, Alexander von Minutoli. Der Gründer des 1. Kunstgewerbemuseums der Welt, Norderstedt 2018, S. 404.

1523 Bode/Tschudi 1888, S. 44, Nr. 133 (ohne Abb.); Marquand 1920, S. 60, Nr. 54 (als Giovanni della Robbia).

1524 SMB-ZA I/SKS 81/1: Verzeichnis über ausgeliehene Kunstwerke der Abteilung der Bildwerke christlicher Epochen 1902–1947, Nr. 6; weitere Dokumente s. Satzinger 2021, S. 132. Der *Kniende Engel* (Inv. Nr. 165) lässt sich Ende der 1990er Jahre noch im Büro der Bibliotheksleitung nachweisen, lediglich die Flügel sind fragmentarisch erhalten; Georg Satzinger sei für diese Information gedankt (Satzinger 2021, S. 105). Zu den nach Bonn gelangten Bildwerken, die zusammen mit den Abgüssen präsentiert wurden, bemerkte Paul Clemen: »Die Originale sind Überweisungen aus den Depots der Kgl. Museen zu Berlin« (Paul Clemen, *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Bd. 5: Stadt Bonn*, 1905, S. 204). Nach Bonn abgegeben wurden auch zwei dort erhaltene Büsten, wohl Fälschungen aus dem 19. Jahrhundert: »Florentiner Meister. Zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts. Männliches Bildnis. Büste, auf halber Brusthöhe abgeschnitten. Gebrannter Thon, bemalt. H. 0,56. Bartloser Kopf mit gefurchten Zügen und dunklem gelockten Haar. Schwarzes Gewand, darüber ein rother Überwurf«, die Provenienz wurde fehlerhaft im Inventar eingetragen, denn sie wurde durchgestrichen: »1877 in Florenz aus dem Palazzo Rucellai stammend« (Inv. 177; Satzinger 2021, S. 100, Nr.



345 Werkstatt der Della Robbia, 1. Hälfte 16. Jh., Kniender Engel, gebrannter Ton glasiert, Höhe 85 cm. Ehemals Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung; Fragmente der Flügel erhalten im Paul-Clemen-Museum am Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn, Aufnahme 1854/55



346 Süditalien oder Spanien 18. Jh., Die hl. Maria Magdalena, gebrannter Ton, Höhe 76 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

Zu den in Berlin erhaltenen Werken aus der Sammlung Minutoli zählt auch eine weibliche Tonfigur, die folgendermaßen beschrieben wurde: »Magdalene, Statuette mit Rosenkranz in der linken Hand. Hoch 2 F, 3 Z. Gebrannter Thon, mit Vergoldung und Bemalung. Ital. Arbeit des XV. Jahrhunderts. Aus Neapel. Sammlung Minutoli« (Abb. 346, Boetticher 1867 Nr. 943).<sup>1525</sup> Die stark übermalte Figur mit goldenem Haar wurde von Bode/Tschudi als fragliches Werk eines süditalienischen Meisters bezeichnet, während Schottmüller sie unter Vorbehalt als lombardisches Werk katalogisierte, doch erscheint dies ebenso hypothetisch wie die Datierung um 1500.<sup>1526</sup> Sehr wahrscheinlich stammt die matronenhafte Gestalt aus einer späteren Epoche und wohl kaum aus einem der bedeutenden Kunstzentren Italiens.

Darüberhinaus gelangten zwei marmorne Bildnisreliefs aus der Sammlung Minutoli ins Königliche Museum. Dokumentiert ist ihre Präsentation an der Wand oberhalb der Imhoff-Büsten (Abb. 302). Im Nachtrag zum *Verzeichniss* sind sie aufgeführt als »Bildnis der Bona von Mailand. (...) Bildnis des Gio. Galeazzo Sforza« (Abb. 347, Boetticher 1867 Nr. 946, 948). Bode/Tschudi bezeichneten die Bildnisse des Mailänder Herzogspaares als »eine jener rein dekorativen Arbeiten, wie sie mit Vorliebe an lombardischen Bauten zum Schmuck architektonischer Glieder verwendet wurden«; datiert wurden sie um 1480.<sup>1527</sup> Im

Katalog von Schottmüller sind sie nicht aufgeführt, was sich wohl so erklären lässt, dass man ihre Authentizität bezweifelte.

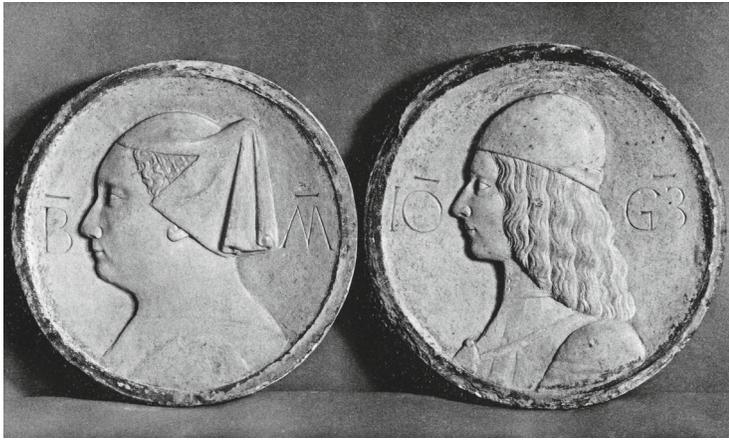
Sie gehörten zu jenen Werken, die während des Direktorats von Bode nicht mehr als sammelwürdig angesehen wurden. Als ihr Fehlen im Rahmen einer ministeriell angeordneten Revision 1924 festgestellt wurde, erinnerte sich Bode, der damals allerdings nicht mehr an den

83); »Florentiner Meister des 15. Jahrhunderts. Ein Apostel (?). Büste, in halber Brusthöhe abgeschnitten. Gebrannter Thon, bemalt. H. 0,60. Gealterte Züge, von grauem langem Bart und Haupthaar eingerahmt. Schwarzer Rock mit rothem Überwurf« (Inv. 180, Provenienz ebenfalls unbekannt; ebd., S. 101, Nr. 84). Ebenso nach Bonn abgegeben wurden: »Art des Andrea della Robbia. Maria das Kind anbetend. Hochrelief. Gebrannter Thon, unbemalt u. unglasiert. Oben abgerundet. H. 0,75, Br. 0,40. Die Tafel besteht aus zwei Stücken. 1883 in Bayreuth von Antiquar Seligsberg.« (Inv. 158, ebd., S. 107); »Art des Benedetto da Majano. Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes. Flachrelief. Stuck. Bemalung und Vergoldung modern. H. 0,68, Br. 0,48.«, aus der Sammlung Minutoli (Inv. 109, ebd., S. 108); »Florentiner Meister. Um 1470–80. Maria mit dem Kinde. Hochrelief, ohne Grund. Gebrannter Thon, unbemalt. H. 0,68, Br. 0,50«, erworben 1879 in Köln, Inv. 91, ebd., S. 106.

<sup>1525</sup> Boetticher 1867, S. 18, Nr. 943; GSTA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 13a, Nr. 663.

<sup>1526</sup> Bode/Tschudi 1888, S. 62, Nr. 207; Schottmüller 1933, S. 131f., Nr. 258.

<sup>1527</sup> Bode/Tschudi 1888, S. 59f., Nr. 196, 197.



347 In der Art der Renaissance, Profilbildnisse einer Frau und eines Mannes, Marmor, Durchmesser jeweils 51 cm. Ehemals Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Verbleib unbekannt



348 Lombardei, um 1500 (?), Reiter mit Kommandostab, Durchmesser 59 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme vor 1913

Museen tätig war, dass 1916 »4 oder 5 recht mäßige Reliefportraits«, die »entweder wertlos oder ruiniert oder Fälschungen« waren, im Tausch gegen Bronzearbeiten an den Kunsthändler Henry Heilbronner abgegeben wurden (s. S. 63 f.). Dazu gehörten gehörten offensichtlich die naiv gestalteten Marmorreliefs, von denen Abgüsse in der Gipsformerei erhalten sind.<sup>1528</sup> Heilbronner verkaufte sie an den dänischen Sammler Ole Olsen.<sup>1529</sup> Ihr weiterer Verbleib ist unbekannt.

Noch kürzer als für die beiden Profilreliefs war die Verweildauer in Berlin für ein anderes Relief mit Minutoli-Provenienz, das zwar im Nachtrag zum *Verzeichniss* (Nr. 947) genannt wird, aber nicht bildlich überliefert ist. Im Inventar wurde es folgendermaßen verzeichnet: »Bild-

nis des Lodovico Moro. Flachrelief. Weißer Marmor. Rund. Durchm. 0,47. Jugendlicher Kopf im Profil nach rechts gewandt. Bartlos, mit langem Haar. Über dem Kleide liegt eine Halskette. Zu den Seiten des Kopfes: Lud. M. SF. 1861 (Sammlung Minutoli). Stammt aus Florenz«. Allerdings erhielt dieses Werk keine Inventarnummer. Dem Eintrag hinzugefügt wurde mit Bleistift: »Vermutlich Fälschung. Zur Auktion gelangt 23. XI. 89«. Der weitere Verbleib ist unbekannt.

Alexander von Minutoli war ein profunder Kenner des Kunstgewerbe. Während er in Nürnberg hervorragende plastische Werke erwarb, die auf prominente Auftraggeber beziehungsweise Sammler zurückzuführen sind, hatte er mit seinen Ankäufen in Italien weniger Glück. Die von Minutoli in Italien getätigten Erwerbungen liefern abermals den Nachweis, dass dort schon Jahrzehnte vor der Bode-Ära Fälschungen im Stil italienischer Skulpturen der Renaissance produziert wurden, von denen Sammler wie Minutoli und die Berliner Museen nicht verschont blieben.

#### Weitere Nachträge

In Korrespondenz zu den »lombardischen« Bildnisreliefs wurde im Museum ein weiteres Rundrelief präsentiert, auf dem ein Reiter dargestellt ist. Es war 1864 aus dem Nachlass des Generals von Barfuss-Falkenberg an die Berliner Museen gelangt.<sup>1530</sup> Im Nachtrag zum *Verzeichniss*, der von dem Architekten, Kunsthistoriker und Archäologen Carl Boetticher, dem Direktor der Skulpturensammlung von 1868 bis 1876, erstellt wurde, ist es als »Reiterbild mit Commandostab, angeblich eines Sforza von Mailand« aufgeführt (Abb. 348, Boetticher 1867 Nr. 945). Bode/Tschudi katalogisierten es als Werk eines lombardischen Meisters aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.<sup>1531</sup> Im Führer des Kaiser-Friedrich-Museums heißt es dazu: »Die ältere Marmorplastik in der Lombardei wird durch das Rundrelief eines Fürsten zu Pferde charakterisiert.«<sup>1532</sup> Schottmüller folgte der Einordnung durch Bode/Tschudi und verwies auf die sehr feine, geradezu akribische Ausführung von Details wie dem »Mäntelchen«, das der »geharnischte Ritter (...) über dem Lederwams trägt«, der in seiner Rechten den Kommandostab hält.<sup>1533</sup> Zwar ist der Typus der Darstellung im Rund mit erhöhtem Rand für lombardische Werke aus der zweiten Hälfte des Quattrocento nicht ungewöhnlich, doch ist irritierend, dass bei einem Relief dieser Art auf jegliche Inschrift verzichtet wurde und eine Identifizierung des Dargestellten daher nicht möglich ist.

Zu den im Nachtrag des *Verzeichniss* aufgeführten Werken gehören auch zwei Reliefporträts junger Damen. Als erstes genannt wird das »Bildnis einer italienischen Frau. Relief. Kopfhöhe 6 Z, ganze Höhe 11 Z. Ital. Marmor. E. E.«, das Bode/Tschudi als die Arbeit von einem

1528 Nr. 2639 und 2640.

1529 Schmitz 1924, Nr. 1026, 1026a (als »Mailand, um 1500«).

1530 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve. Sekt. 15 Abt. I Nr. 15 Bd. III, fol. 38: »Erworben wurde ein schönes mittelalterliches Marmor-Relief, einen Sforza zu Pferde darstellend.« (1. Dez. 1867, Olfers, Verwaltungsbericht für 1864).

1531 Bode/Tschudi 1888, S. 59, Nr. 195: »Reiterbildnis. Angeblich das Bildnis eines Sforza.«

1532 Das Kaiser Friedrich Museum. Führer durch die Königlichen Museen zu Berlin, Berlin 1917, S. 222.

1533 Schottmüller 1933, S. 124, Nr. 242.



349 In der Art der Renaissance, Bildnis einer Frau, Marmor, 32,5 × 25,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung



350 Östliches Oberitalien, 18. Jh., Bildnis einer jungen Frau, Marmor, 28 × 22 cm. Ehemals Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung; Kriegsverlust, Verbleib unbekannt, Aufnahme vor 1913

»unmittelbaren Nachfolger Donatello's« bezeichneten; von Schottmüller wurde es jedoch als ein um 1500 in Venedig entstandenes Werk katalogisiert (Abb. 349, Boetticher 1867 Nr. 951).<sup>1534</sup> Bereits Paul Schubring sah das Relief kritisch: Er brachte es in Zusammenhang mit drei von Waagen in Venedig erworbenen Reliefs (s. S. 197 f.).<sup>1535</sup> Bildlich überliefert ist eine etwas größere Variante, die wohl vom gleichen Schöpfer stammt und ebenfalls eine für die Renaissance untypische Haarbehandlung besitzt, jedoch nicht die Härten in der Ausarbeitung wie das Berliner Relief, die sich besonders in der spitzen langen Nase zeigen.<sup>1536</sup>

Authentisch war dagegen offensichtlich das andere im Nachtrag vom *Verzeichniss* aufgeführte Profilrelief: »Brustbildnis einer jungen italienischen Dame: Relief. XVII Jahrh. Kopfhöhe 6 Z, ganze Höhe 10 1/2 Z. Ital. Marm. E. E.« (Abb. 350, Boetticher 1867 Nr. 953). Das seit 1945 zu den Kriegsverlusten zählende Werk bezeichnete Schottmüller als »oberitalienisch« (»vielleicht venezianisch«) und datierte es in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts.<sup>1537</sup> Stilistisch erinnert das sensibel ausgeführte Relief an Werke des Giovanni Bonazza, einem der profiliertesten Bildhauer der venezianisch-paduanischen Barockskulptur.

Im Nachtrag zum *Verzeichniss* aufgelistet ist auch ein kleinformatiges Werk aus Marmor: »Venus und Bacchus. Relief italienischer Kunst des XVII. Jahrh.« (Abb. 351, Boetticher 1867 Nr. 952). Im Inventar wurden die Dargestellten als »Bacchus und Ariadne« bezeichnet.<sup>1538</sup> Die

Unsicherheit in der Benennung der Gestalten korrespondiert mit einer vagen Vorstellung vom Ort ihrer Entstehung und der Datierung. In der Auffassung *all'antica* der idealisierten Aktfiguren erinnert das Relief an kleinformatige oberitalienische Bronzearbeiten aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die vielleicht für den Schöpfer dieses Werk inspirierend waren. Das Werk ist in der Skulpturensammlung nicht mehr vorhanden.<sup>1539</sup>

Eine Bereicherung der Sammlung gelang dem an Bildwerken aus Holz interessierten Ignaz von Olfers: Ein naturalistisch bemaltes und zum Teil vergoldetes lombardisches Holzrelief *Christus am Kreuz* wurde

1534 Bode/Tschudi 1888, S. 20, Nr. 57 (»um 1500«); Schottmüller 1933, S. 121, Nr. 72.

1535 Schubring 1914, S. 250.

1536 Aukt. Kat. Collection Comte Oriola, Muller, Amsterdam, 13. April 1932, Nr. 47: »Maitre de Venise, vers 1500«, 40,5 x 32,5 cm. Auch der Vergleich mit einem von Schottmüller herangezogenen Relief in der Estensischen Sammlung macht deutlich, dass es sich bei dem Berliner Stück um ein Werk des 19. Jahrhunderts handeln dürfte (Leo Planiscig, Die Estensische Sammlung. Skulpturen und Plastiken des Mittelalters und der Renaissance, Wien 1919, S. 57, Nr. 95).

1537 Schottmüller 1933, S. 229f.

1538 Inv. Nr. 323.

1539 Inv. Nr. 324, der Verbleib ist unbekannt.

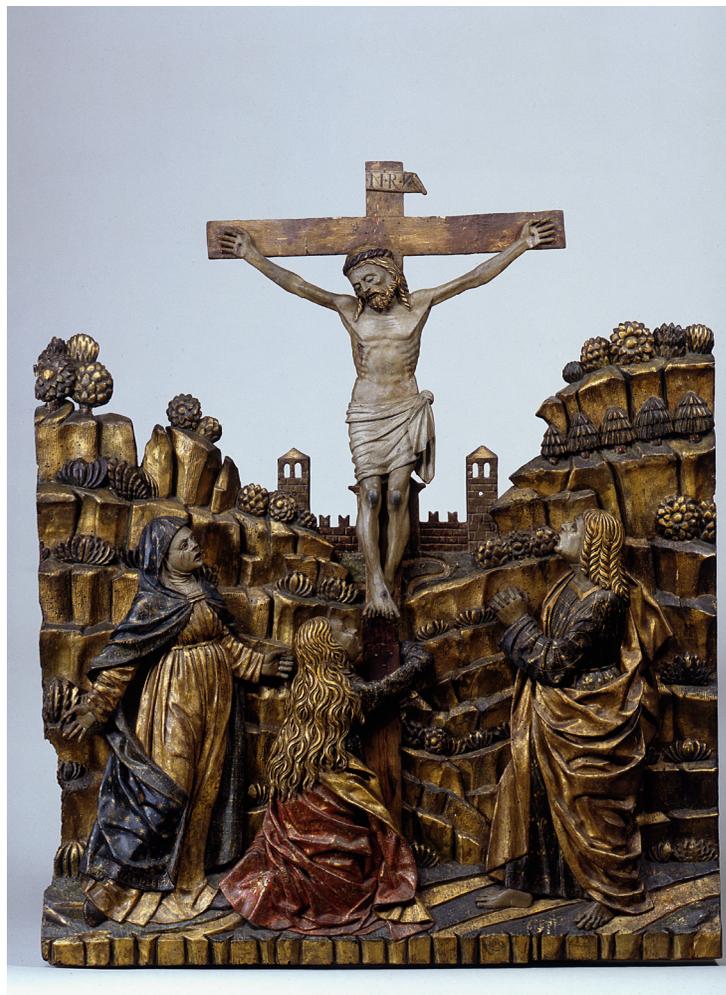


351 Italien, 17. Jh., Venus und Bacchus, Marmor, 21 × 14,5 cm. Ehemals Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Verbleib unbekannt, Aufnahme um 1910

erworben; ein solches Werk fehlte bislang (Abb. 352).<sup>1540</sup> Im Nachtrag zum *Verzeichniss* ist es jedoch nicht aufgeführt, da es wohl nicht ausgestellt war. Bode/Tschudi katalogisierten das ursprünglich wohl zu einem Altarensemble gehörende Relief als ein Werk aus dem Umkreis von Giovanni Antonio Amadeo, dem bedeutendsten Bildhauer der lombardischen Skulptur der Renaissance. Inzwischen gilt es als Werk der Brüder De Donati und wird um 1507–10 datiert.<sup>1541</sup> Im Kontext der Berliner Sammlung bildet dieses Relief mit dem für den lombardischen Stil charakteristischen Landschaftshintergrund und den Figuren mit knitterigen Gewändern noch heute einen markanten Akzent innerhalb des kleinen Bestands an Bildwerken aus dieser Kunstlandschaft.

#### Endlich ein »Michelangelo« für Berlin

Cesare Mussini hatte 1865 zum letzten Mal versucht, ein Kunstwerk nach Berlin zu vermitteln. Es handelte sich um eine damals als Original von Michelangelo angesehene Wachsgruppe der *Grablegung Christi*, die sich in der Florentiner Sammlung Ottavio Gigli befand, für die 15.000 Francs verlangt wurden (Abb. 353).<sup>1542</sup> Doch auch mit diesem Werk, das der Florentiner Kunsthistoriker Michele Migliarini publiziert hatte,



352 Gebrüder De Donati, Kreuzigung Christi, um 1507/10, Fichtenholz, 85 × 73 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

hatte Mussini in Berlin keinen Erfolg. Die Kleinplastik verblieb in Besitz der Familie Gigli und befindet sich heutzutage als Dauerleihgabe in der Casa Buonarroti in Florenz. Noch lange Zeit galt sie als erster Entwurf für Michelangelos Florentiner Pietà, doch wird sie heute als Kopie aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts angesehen.<sup>1543</sup>

Nur zwei Jahre später wurde den Königlichen Museen erneut ein Werk dieser Art angeboten, das im Preis wesentlich günstiger als die von Mussini offerierte Skulptur war (Abb. 354). Der Zeitpunkt war günstig, denn die Begeisterung für Michelangelo hatte durch die Biographie von Herman Grimm wie auch durch die Inszenierung der

1540 Dem Inventar zufolge wurde es vor 1867 erworben.

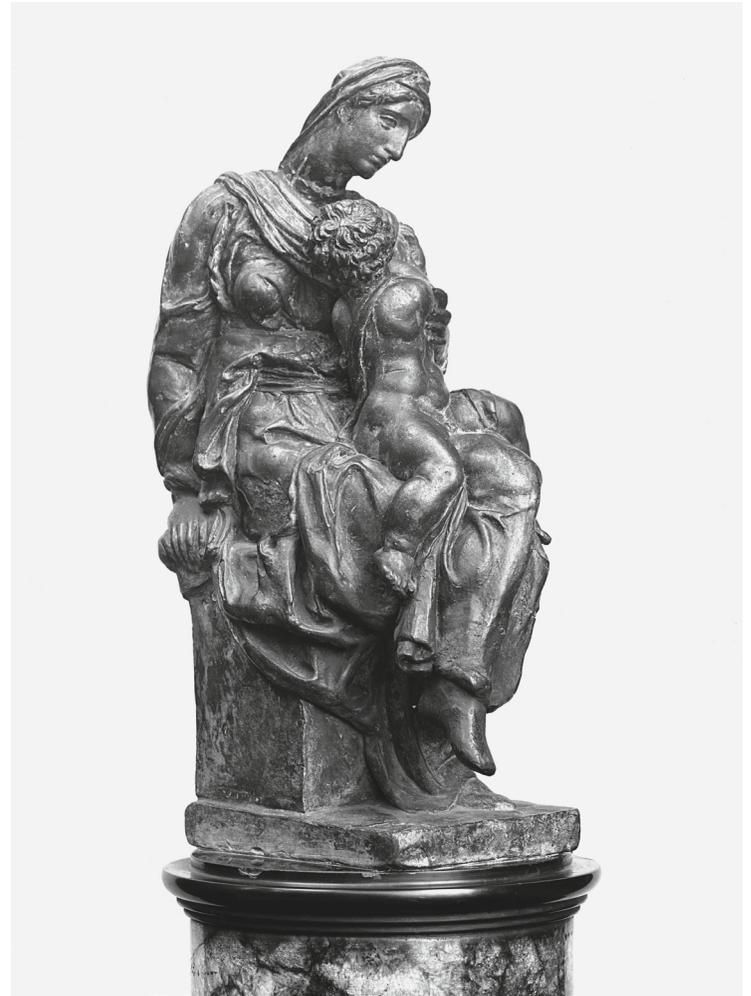
1541 Bode/Tschudi 1888, S. 60, Nr. 198, Taf. IX; Francesco Malaguzzi Valeri, G. A. Amadeo. Scultore e Architetto Lombardo, Bergamo 1904, S. 329ff.; Schottmüller 1933, S. 128ff., Nr. 245; Raffaele Casciaro, La scultura lignea lombarda del Rinascimento, Mailand 2000, S. 312f., Nr. 96.

1542 » (...) modellino rappresentante il Deposizione della Croce, ha realmente originale di Michelangiolo Buonarroti. Prof. Cesare Mussini« (SMB-ZA I/GG 57, fol. 274, 4. Dez. 1865).

1543 Michele Migliarini, Notizie storiche intorno ad un bozzetto in cera di Michelangelo Buonarroti rappresentante una pietà, Florenz 1856; aktuelle Objektbeschriftung in der Casa Buonarroti.



353 Florenz, um 1600, Grablegung Christi, Wachs, Höhe 19,5 cm. Florenz, Casa Buonarroti, Privatbesitz



354 Johann Gregor van der Schardt, Kopie nach Michelangelos »Medici Madonna«, Höhe 26 cm. Ehemals Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung; Kriegsverlust, Puschkin-Museum Moskau, Aufnahme vor 1913

Abgüsse nach dessen Werken im Neuen Museum einen Höhepunkt erreicht. Olfers befand sich damals auf einem mehrjährigen Krankenlager, denn er hatte 1867 einen Schlaganfall erlitten, von dem er sich nicht mehr erholte. An seiner Stelle war eine Kommission tätig, die am 18. August 1868 die Erwerbung einer Plastik von Michelangelo vorschlug:

»Der Landschaftsmaler Professor von Oer in Dresden besitzt seit längerer Zeit das nach den angestellten Ermittlungen aus der Sammlung der bekannten Kunstammer von Murr herstammende Modell in gebranntem Thon zu der Gruppe Michel-Angelo's in der Kirche S. Lorenzo zu Florenz, die Jungfrau mit dem Kinde vorstellend, und hat dasselbe dem Königlichen Museum zu Kauf angetragen. (...) Im Einverständnisse mit dem Director der Sculpturen-Galerie, Professor Bötticher, hat die unterzeichnete Kommission aus dem ihr vorgelegten Gips-Abguss dieses Modells die Ueberzeugung gewonnen, daß es sich hier wirklich um ein eigenes Werk des großen Meisters handelt. Um indessen über dasselbe in allen Beziehungen ein Urtheil abgeben zu können, und vermutlich darüber Gewissheit zu erlangen, daß es sich dabei nicht etwa bloß um einen, möglicher Weise in mehrfachen Exemplaren vorhandene Nachbildung in Thon handle, hat sie die Einsendung des Modells selbst erfordert,

nach sorgfältiger Prüfung desselben aber nicht zweifelhaft sein können, daß in diesem Bildwerke in der That das, in der Ausführung weit über das Wesen einer bloßen Skizze hinausgehende kleine Modell zu der genannten Gruppe anzuerkennen ist, und daß es demnach eine überaus wünschenswerthe Erwerbung für die, ein ähnliches Werk nicht besitzende Sculpturengalerie sein würde.«<sup>1544</sup>

Da das Werk kleine Beschädigungen aufwies, versuchte man den Preis zu drücken:

»Die Kommission hat indessen gleichzeitig den dafür geforderten Preis von 1.800 rt für unbedingt zu hoch ansehen müssen, und zwar um so mehr als das Werk in einzelnen, wenn auch nicht den wesentlichen Theilen beschädigt und in Gips ergänzt ist. Sie hat demgemäß zunächst die Summe von 1.000 rt dafür geboten, glaubt aber auch das hierauf von dem Besitzer als Minimum genannte Betrag von 1.200 Thalern für einen angemessen erklären zu müssen. Euer Excellenz ersucht Sie demzufolge

1544 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve Sekt. 15 Abt. I Nr. 3 Bd. 11 (1859–69), fol. 192 (18. Aug. 1868, an Staatsminister Heinrich von Mühlner).

gehorsamst, die Allerhöchste Genehmigung dazu einholen zu wollen, daß das Modell für diese Summe angekauft werde.

Die Kommission zur Vertretung des Herrn General-Directors der Königlichen Museen.

Ledebur, Hotho, Lepsius, Dielitz.«<sup>1545</sup>

Staatsminister Heinrich von Mühler konnte der Kommission bald darauf mitteilen, dass der Ankauf zum Preis von 1.200 Taler genehmigt sei.<sup>1546</sup> Schon kurze Zeit später wurde das Bildwerk von Julius Dielitz, einem Mitglied der Ankaufskommission, publiziert.<sup>1547</sup> Aus dem Artikel geht nicht nur hervor, dass der Vorbesitzer die Tonfigur gut zwei Jahrzehnte zuvor in Nürnberg erworben hatte, sondern auch, dass sie aus der berühmten Sammlung von Paulus Praun stammte. Die Sammlung Praun war am Ort ihres Entstehens lange Zeit erhalten geblieben, und erst zu Anfang des 19. Jahrhunderts ist sie versteigert worden, sodass die heute noch erhaltenen Werke an den verschiedensten Orten der Welt zu finden sind. Aus dessen Sammlung waren bereits einige Jahre zuvor einige Terrakotten über Minutoli an die Berliner Museen gelangt (s. S. 293 f.). Im dem 1616 nach dem Tod von Praun erstellten Inventar ist die für Berlin erworbene Statuette allerdings als »Maria mit dem Kindlein (...) nach Michelangelo copirt« aufgeführt.<sup>1548</sup> Aufschlussreich in dem Artikel von Dielitz ist die Argumentation, warum es sich nicht um eine Nachbildung, sondern um ein Original handeln muss. Man hatte die Tonfigur mit dem im Neuen Museum vorhandenen Gipsabguss der *Medici-Madonna* verglichen und war dabei

»sofort zu der Ueberzeugung [gelangt], dass dieses von jenem in einem, gerade an einem Werke Michel-Angelo's wichtigen Theile, der Figur des Kindes, entschieden überragt wird. Der Putto des Thonmodells ist, trotz des geringen Grössen-Verhältnisses weniger Zolle, in der, bis auf die feinsten Einzelheiten durchgeführten Anatomie, in dem reizenden Ebenmass der vollen kleinen Glieder, in der Keckheit und doch der reinen Natürlichkeit der Stellung, in der Anmuth der ganzen Gestalt so unübertrefflich schön, dem Knaben in der grossen Gruppe so sichtlich überlegen, wie wohl das Modell von des Meisters Hand der Ausführung durch die Gehülfen, nimmermehr aber die spätere Nachbildung eines Andern dem grossen Original, das sie im verjüngten Massstabe wiedergeben will, überlegen sein kann.«<sup>1549</sup>

In Herman Grimm, seit 1873 Professor für Kunstgeschichte an der Berliner Universität, fand diese Einschätzung einen prominenten Fürsprecher, denn er bezeichnete die Neuerwerbung in seiner Publikation über Michelangelo als Original, machte aber darauf aufmerksam, dass sie »leider mit Oelfarbe überstrichen« sei.<sup>1550</sup> Er verwies auf den Zusammenhang mit anderen aus der Sammlung Praun stammenden Tonfiguren, die sich damals in der Sammlung des Bildhauers Ernst Julius Hänel in Dresden befanden. Überliefert ist durch Grimm jedoch, dass damals »für und gegen die Aechtheit dieser Modelle (...) gestritten worden« ist.<sup>1551</sup>

Bode gehörte zu denjenigen, die Michelangelos Autorschaft ablehnten, denn im Katalog von 1888 bezeichnete er die kleine Tonfigur der *Madonna* als Kopie.<sup>1552</sup> Erst in neuerer Zeit gelang der Nachweis, dass es sich bei dieser wie den meisten anderen aus der Sammlung Praun stammenden Terrakotten um ein Werk des niederländischen Bildhauers Johann Gregor van der Schardt handelt, der diese Nachbil-



355 Wie Abb. 354, Kopf der Muttergottes (in Berlin erhalten)

dungen zu Studienzwecken während seines Italien-Aufenthalts in den 1560er Jahren angefertigt hatte.<sup>1553</sup> Diese »Modelle« wanderten ebenso wie eigene Schöpfungen des Bildhauers nach dem Tod des Künstlers in den Besitz von Paulus von Praun. Von der Kopie der *Medici-Madonna* gelangte der Kopf, der 1945 nach Leningrad transportiert worden war, 1958 nach Berlin zurück (Abb. 355), während der übrige Teil seit 1945 im Puschkin-Museum in Moskau aufbewahrt wird.<sup>1554</sup> Insofern dokumentiert diese Tonfigur wie kaum ein anderes Werk die wechselvolle Geschichte der Skulpturensammlung. Vollständig überliefert ist Schardts *Madonna* durch Abgüsse in Gips und Kopien in Bronze.<sup>1555</sup>

1545 Ebd.

1546 Ebd., fol. 194, fol. 199, 200; GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20455, fol. 227 (31. Aug. 1868, Mühler an den König).

1547 Dielitz 1869, S. 245ff.

1548 Achilles-Syndram 1994, S. 146, Nr. 358.

1549 Dielitz 1869, S. 245.

1550 Grimm 1879, Bd. 1, S. 488, Bd. 2, S. 553.

1551 Ebd., Bd. 2, S. 553.

1552 Bode/Tschudi 1888, S. 65, Nr. 211.

1553 Honnens de Lichtenberg 1991, S. 62ff.; Ursel Berger, Bemerkungen zum Werk von Johann Gregor van der Schardt anlässlich der ersten Monographie über den Bildhauer, in: *Kunstchronik*, 46, 1993, S. 354ff.; zuletzt: Frits Scholten, Michelangelos mächtige Modelle oder das Vermächtnis von Johann Gregor van der Schardt, S. 92ff., in: *Kat. Dresden 2018*, S. 93ff.

1554 Der abgebrochene Kopf war vor 1945 nur provisorisch mit einer Klammer befestigt; den aktuellen Zustand der *Madonna* zeigen Abbildungen auf der Website des Puschkin-Museums, Department of Conservation (aufgerufen am 27. Nov. 2021); Lambacher 2006, S. 16, Anm. 20; Volker Krahn, Bozzetti und Pseudo-Bozzetti in der Berliner Skulpturensammlung, in: *Techne. Centre de Recherche des Musées de France*, 36, 2012, S. 38f.; Yurchenko 2021, S. 460ff., Abb. 21.

1555 *Kat. Der Göttliche. Hommage an Michelangelo* (Ausst. in der Bundeskunsthalle), Hg. Georg Satzinger/Sebastian Schütze, Bonn 2015, S. 219, Nr. 159; Abgüsse sind noch heute im Angebot der Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin.

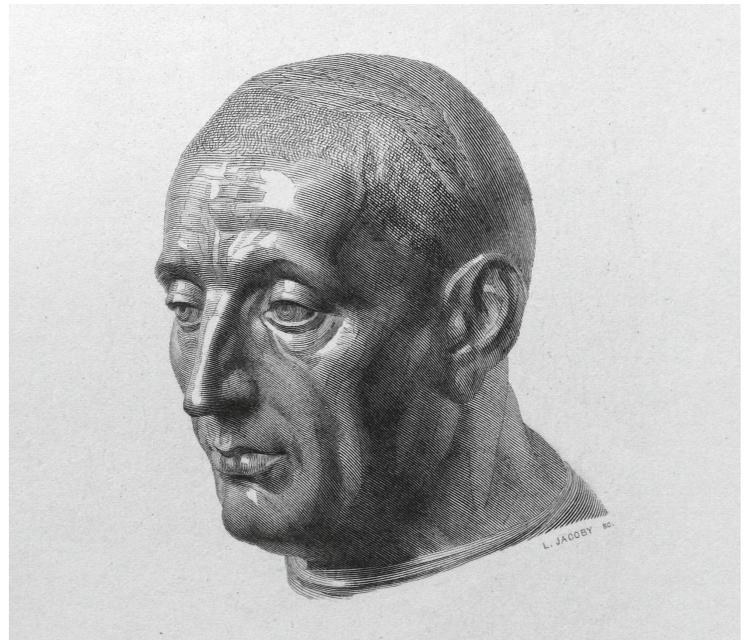
Reproduktionen der Kleinplastik von Schardt kursierten bereits Jahrzehnte vor der Erwerbung für das Berliner Museum, denn im Januar 1848 schrieb Christian Daniel Rauch seinem Kollegen Ernst Rietschel in Dresden, dass er die Skizze Michelangelos aus dem Besitz von Oer in einem Abguss besäße und sie die einzige »des großen Bildners« sei, die er kenne.<sup>1556</sup> Dies verdeutlicht nicht nur die seit der Renaissance kontinuierliche Wertschätzung von Modellen Michelangelos, sondern auch erneut das Interesse Rauchs an Schöpfungen Michelangelos, für dessen *Tondo Taddei* er bereits 1823 ein Gutachten verfasst hatte (s. S. 55).

»Roba del Cinquecento!«

Den Auftakt der Ankäufe für die spätere Skulpturensammlung bildeten der angeblich von Michelangelo stammende *Ecce Homo* (Abb. 18) und die aus dem Besitz von Bartholdy nach Berlin gelangte, als antik angesehene Bronzestatuette des *Narzissus* (Abb. 52), die Jahrzehnte später als neuzeitliches Werk erkannt und daraufhin an die Abteilung der nachantiken Skulpturen überwiesen wurde. Ein pseudo-antikes Bildwerk beschließt auch die Reihe der Erwerbungen vor der Ära Bode, und zwar der Bronzekopf eines Mannes mittleren Alters, den Kronprinz Friedrich Wilhelm IV. 1835 auf einer Auktion aus dem Besitz des russischen Grafen Balc Polef in Hamburg ersteigerte, der ihn als angeblich antikes Bildnis des Scipio Anfang des 19. Jahrhunderts in Neapel erworben hatte (Abb. 356).<sup>1557</sup> Der Kronprinz wandte sich daraufhin an Aloys Hirt zwecks Begutachtung. Es ging dabei auch um ein ebenfalls erworbenes Gefäß aus demselben Material, wozu Hirt Stellung nahm:

»Roba del Cinquecento! (...) – aber so gut gemacht, daß weniger Erfahrene das Gefäß so wohl, wie den Kopf leicht für antik halten könnten. Der Verfertiger hat nichts versäumt, seinen Arbeiten das Gepräge des Antiken zu geben. (...) Der Kopf ist in den Gesichtshälften besonders sehr gut, und soll ohne Zweifel das Porträt eines berühmten Mannes aus dem Zeitalter des Julius Caesar und des Cicero vorstellen, vielleicht des Cicero selbst, wie die Linsenartige Warze an dem Kinne andeutet. Die moderne Arbeit zeigt sich besonders in der Bearbeitung der Haare und des Lorbeerkranzes. Die Haare an der Vorderstirn und Schläfen sind später mit dem Grobstichel hinzugearbeitet. – Doch genug über zwey Erzwerke von dem Ende des 15ten oder dem Anfange des 16ten Jahrhunderts, wo es nicht an geschickten Goldarbeitern, die zugleich Bildhauer waren, fehlte.«<sup>1558</sup>

Trotz dieser Einschätzung, die sicherlich nicht den Erwartungen des Kronprinzen entsprach, fand der Bronzekopf in Schloss Sanssouci Aufstellung. Zwei Jahrzehnte später sollte er an das Museum in Berlin abgegeben werden. Dies geht aus einem Schreiben von Olfers an den »Königlichen Geheimen Cabinettsrath Herrn Illaire«, dessen Wohn- und Dienstsitz die von Ludwig Persius erbaute Villa Illaire in Sanssouci war, vom 4. November 1854 hervor: »Seine Königliche Majestät haben die Gnade gehabt (...) den in der kleinen Galerie des Schlosses von Sanssouci aufgestellten Bronzekopf mit graviertem Lorbeerkranz für die Königlichen Museen zu bestimmen.«<sup>1559</sup> Die Übergabe verzögerte sich, denn im Inventar ist die Bronze als Geschenk von Wilhelm I. aufgeführt. Die Überweisung der Bronze an die Abteilung der neuzeitlichen Skulpturen erfolgte 1868.<sup>1560</sup> Wilhelm Bode bezeichnete den auf die Muse-



356 Oberitalien, um 1500 (?), Bildnis eines Unbekannten, Bronze, Höhe 27,5 cm. Ehemals Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung; Kriegsverlust, Puschkin-Museum Moskau (Strichätzung von L. Jacoby aus Bode 1883)

umsinsel gelangten Kopf als »das erste Bronzestück der Sammlung und zugleich ein sehr tüchtiges Werk der italienischen Plastik des Quattrocento, von vollendeter Ciselirung und trefflicher Patina«.<sup>1561</sup>

In der Folgezeit diente die Bronze als Referenzwerk für eine Erwerbung von Bode: eine Bronzestatuette, die der damals noch junge Kurator 1877 aus dem Besitz des Pariser Sammlers und Händlers Frédéric Spitzer für die Berliner Sammlung erwarb (Abb. 357). Nach dem Vorbild der Pariser Erwerbung ließ Bode den Bronzekopf mit einem entsprechenden Brustharnisch ergänzen (Abb. 358), da er davon überzeugt war, dass in beiden Köpfen dieselbe Person dargestellt war, nämlich Ludovico III. Gonzaga, Markgraf von Mantua. Im Alten Museum (Abb. 277), während der provisorischen Aufstellung der italienischen Bronzen im Neuen Museum und schließlich auch im Kaiser-Friedrich-Museum wurden die beiden Büsten stets als Paar gezeigt.<sup>1562</sup> Während die aus der Sammlung Spitzer erworbene Büste in Berlin erhalten ist, befindet sich der Bronzekopf heutzutage im Puschkin-Museum in Moskau. Die Oberfläche war 1945 durch Brandeinwirkung ruiniert worden.

Bode war ebenso wie etliche Zeitgenossen davon überzeugt, dass es sich bei der von Spitzer zu einem mäßigen Preis erworbenen Bronze um ein Werk von Donatello handelte, obwohl der Verkäufer ihm per-

1556 Eggers 1891, S. 285 (15. Jan. 1848).

1557 Bode 1930b, S. 1, Nr. 2.

1558 Hirt an den Kronprinzen Friedrich Wilhelm IV., 10. Feb. 1835 (GStA PK, BPH, Rep. 50 J Nr. 499, Bl. 44r–45r), Zitat aus der Website der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften »Aloys Hirt – Briefwechsel 1787–1837«.

1559 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivillkabinett, Nr. 20455, fol. 124.

1560 Inv. Nr. 172; Bode 1930b, S. 1, Nr. 2.

1561 Bode 1880, S. 123.

1562 Krahn 2005, S. 88, Abb. 2.



357 In der Art der Renaissance, »Gonzaga-Büste«, Bronze, Höhe 34 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung



358 Wie Abb. 356 (mit dem ergänzten Bruststück), Aufnahme um 1910

sönlich – vor dem durch einen Strohmännchen erfolgten Ankauf – mitgeteilt hatte, dass das Werk eine Fälschung sei. Aus heutiger Sicht gibt es keinen Grund, an dieser Aussage zu zweifeln, denn in der Ausführung und in der gesamten Auffassung lässt sich das Werk nicht mit der Gestaltungsart von Arbeiten aus der Renaissance vereinbaren.<sup>1563</sup>

Den von Friedrich Wilhelm IV. erworbenen Bronzekopf bezeichnete Bode hingegen als Werk eines oberitalienischen Meisters aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Dies ist irritierend, denn nicht nur für eine Antike, sondern auch für eine Arbeit aus der Renaissance wäre eine solche Gestaltung höchst ungewöhnlich. Es ist daher nicht auszuschließen, dass es sich um ein klassizistisches Werk – eine Antikenfä-

schung – und nicht um eine Schöpfung *all'antica* aus der Renaissance handelt.<sup>1564</sup>

1563 Krahn 2015, S. 58 ff.. Die Vorstellung einer Entstehung in der Renaissance ist allerdings noch lebendig, im Kat. Mantegna & Bellini. Meister der Renaissance (Ausst. in der Gemäldegalerie), Hg. Caroline Campbell/Dagmar Korbacher/Neville Rowley, München 2018, S. 207ff., 294, Abb. 202, wird die Bronze Nicolò di Giovanni Baroncelli und Domenico di Paris zugeschrieben (Sarah Vowles).

1564 Auch die Tatsache, dass ein weiterer, Bode zufolge weitgehend identischer Kopf bekannt ist (ehemals Slg. Stroganoff, St. Petersburg), dessen Verbleib allerdings unbekannt ist, würde sich so am ehesten erklären (Bode 1930b, S. 1).