



Ehemals Jahrbuch der
Preußischen
Kunstsammlungen

Neue Folge
Zweiundsechzigster Band

Volker Krahn

Von Italien nach Preußen

Die Entstehung der Skulpturensammlung
im Königlichen Museum 1820–1870

Jahrbuch der Berliner Museen **2021**
Beiheft



Staatliche Museen zu Berlin
Preußischer Kulturbesitz



Gebr. Mann Verlag Berlin

Jahrbuch der Berliner Museen

Zweiundsechzigster Band · 2021

Beiheft

Jahrbuch der Berliner Museen

Ehemals Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen

Neue Folge

Zweiundsechzigster Band • 2021

Beiheft

Volker Krahn

Von Italien nach Preußen

Die Entstehung der Skulpturensammlung
im Königlichen Museum 1820–1870



Staatliche Museen zu Berlin
Preußischer Kulturbesitz



Gebr. Mann Verlag · Berlin

Herausgegeben von den Staatlichen Museen zu Berlin

Redaktionsausschuss

Michael Eissenhauer, Iris Edenheiser, Stefan Kemperdick, Michael Lailach,
Maurice Mengel, Alexis von Poser, Dieter Scholz, Agnes Schwarzmaier, Petra Winter

Redaktion

Svenja Lilly Kempf, Staatliche Museen zu Berlin,
Generaldirektion, Stauffenbergstraße 41, 10785 Berlin

Die Drucklegung erfolgte mit freundlicher Unterstützung der Reiner Winkler Stiftung

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC ND veröffentlicht. Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für das Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (jeweils gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie zum Beispiel Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert gegebenenfalls weitere Nutzungsgenehmigungen durch die jeweiligen Rechteinhaber*innen.



Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

DOI: <https://doi.org/10.57894/jbm.2021.1>

Text © Volker Krahn 2022

www.smb.museum

www.gebrmannverlag.de

Layout: M&S Hawemann · Berlin

Satz: hawemannundmosch · Berlin

Lektorat: Merle Ziegler, Gebr. Mann Verlag · Berlin

Umschlagabbildung: Desiderio da Settignano, Marietta Strozzi, Ausschnitt, Foto von Clarence Kennedy vor 1928 (vgl. Abb. 271)

Druck und Verarbeitung: Beltz Grafische Betriebe GmbH · Bad Langensalza

Printed in Germany

ISBN 978-3-7861-2893-9 (Print)

e-ISBN 978-3-98501-126-1 (PDF)

ISSN 0075-2207

Inhalt

Dank 7

Vorwort 9

Einführung 11

Prolog: Der Lustgarten als Freilichtmuseum und das Schloss 13

Die Regentschaft von Friedrich Wilhelm III. 23

»Ein sitzender Christus angeblich von Michel Angelo« 23

Museumsplanungen 25

Der Direktor der Skulpturensammlung und die Artistische Kommission 30 · Berlin und München 32 · Zeitgenössische Skulpturen als Ersatz für antike Originale 36 · Verpasste Gelegenheiten – Vorhandene plastische Werke 37 · Im Abseits: Die Prinzessinnengruppe von Schadow 41

Jacob Salomon Bartholdy 44

Bartholdy als Förderer der Künste und Sammler 45 · *Narzissus* in Marmor und Bronze 47 · »Benvenuto Cellini« 51 · »Eine Zierde für die Hauptstadt« 54 · »Bildhauereyen«, die »zur Bildung des Geschmacks beytragen« 57 · »Sybille sitzend mit einem stehenden Knaben« 61 · Im »Styl von Andrea Verocchio« 63 · Im »Styl von Matteo da Siena« und im »Styl von Michel: Angelo selbst« 64 · Zwei Reliefs aus Kalkstein 65 · »Luca Della Robbia« 66 · »Christus am Oehlberg« 68 · *Johannes der Täufer* und *David* 69 · »Ser Ceccone« 70 · *Hl. Sebastian* und *Adonis* 71 · »Hercules mit dem Centaur Nessus« 72 · Florentiner Rokoko: »Venus mit dem Amor« 75 · *Anna selbdritt* 75 · Kleinkunst mit großen Namen 76 · Eine Bronzegruppe von Giambologna 76 · Römischer Barock 76 · *Hypsipyle* 77 · Eine »Bereicherung der Sammlungen unseres Landes« 79 · »Bronzen aus der besten Zeit der Kunst des 15ten Jahrhunderts« 81 · Ein Kandelaber von Andrea del Verocchio und ein »vaterländisches Zeugnis« 83 · Vierzig Märtyrer von Sebaste 84 · »das wohlfeilste Material, nämlich der gebrannte Thon« 84

Der »Haupt Falsificant Moisè« 87

Ridolfo Schadow und Bertel Thorvaldsen 91

Bartholdy und Ridolfo Schadow 91 · »... nur den National-Ruhm im Auge«: Schadows »Achill und Penthesilea« 91 · Der »Schäfer« von Thorvaldsen 95 · Thorvaldsen in Berlin und Tegel 99 · Thorvaldsen und Heinrich Kohlrausch 101

Die *Hebe* von Antonio Canova 103

Anweisungen für Konsul Tichy 106 · Ohne Erfolg bei der Versteigerung 108 · Der Transport der *Hebe* nach Berlin 109 · Die teuerste Erwerbung 111 · Ein epochales Werk und seine Verehrer 113

Zugänge, Erwerbungen, Angebote, Ablehnungen im Zeitraum von 1816–1830 114

Napoleon von Chaudet 114 · Allegorien von Jean Pierre Antoine Tassaert 116 · »Michelangelo« und »Donatello« 117 · Der *Hyacinth* von Bosio 118 · Carl Friedrich von Rumohr und die Jason-Vase 122 · Eine Truhe des »Johann von Bologna« 126

Die Eröffnung des Königlichen Museums 127

Bildwerke aus neuerer Zeit und Antikenrekonstruktionen in den Antikensälen 127 · Von der Kunstkammer in das Königliche Museum 132 · *Cleopatra*, der *Amor* von Duquesnoy und andere Skulpturen aus der Kunstkammer 134 · Konzeptionelle Dissonanzen 141

Die Präsentation in den »Neben-Sälen« 145

Weitere Erwerbungen 149

Der sogenannte Meister von Altichiero 149 · Eine Entdeckung von Ernst Förster: Die »Madonnen Statuette von Nino Pisano« 152

Der Maler und Kunstvermittler Cesare Mussini 155

Lorenzo il Magnifico, Machiavelli und Galilei 156 · »Piero Soderini, der letzte Gonfaliere der Florentiner Republik« 164 · »Luca della Robbia« 164 · Ein Madonnenrelief von »Donatello« 165 · Benedetto da Maiano 166 · Eine »Capelle des Brunelleschi« 167

Die Regentschaft von Friedrich Wilhelm IV. und Wilhelm I. (bis 1870) 171

Wechsel in der Regentschaft – Friedrich Wilhelm IV. 171

Die Italien-Reise von Waagen 1841/42 172

Instruktionen von Olfers 175 · Erste Erfolge in Venedig:
Erwerbungen beim Kunsthändler Pajaro 176 · Der Sakristei-
brunnen aus Santa Maria de' Servi 177 · »Tragsteine« 178 ·
»Das Lesepult einer Kanzel« 180 · »Capitelle von der besten
Arbeit« 180 · »Zwei Pfauen und darunter ein Hirsch« 180 ·
Der Hl. Hieronymus des »Mastro Bartolomeo« 181 · »Zwei
Statuen von Jünglingen« 182 · Die Lünette aus der Scuola
S. Giovanni Evangelista 185 · Weitere »architektonische Glieder
und Gegenstände der Tektonik« 186 · Madonnenreliefs 187 ·
»Gottvater von Tullio Lombardo« 191 · Eine »höchst vollendete
Arbeit des Sansovino« 191 · Vittorias Bildnis des »Admirals
Contarino« 192 · »Friede und Reichthum« 193 · Ein »Camin
in dem gothischen Geschmack« 194 · »Eine Brunnenmündung
von dem vortrefflichen gothischen Styl« und ein »Sacristeybrun-
nen« 194 · Weibliche Profilbildnisse 197 · Zustimmung des
Königs 198 · Weitere käufliche »Denkmale des Mittelalters und
des Cinquecento« 199 · Das Bildnis des Ottavio Grimani 200 ·
Altchristliche Sarkophage und byzantinische Verzierungen 200 ·
Problematische Werke 203 · Arbeiten aus Holz 205 · »Ver-
zierungsskulpturen« 206 · Ein Geschenk von Pajaro 209 ·
Waagen und Venedig 210 · Die »Victoria« von Cavaltone 212 ·
Antonio Begarelli 215 · Tipps von Olfers 219 · »Verlängerung
des Urlaubs« 220 · Die Zeichnungen aus dem Besitz von
Vincenzo Pacetti 220 · Die *Leda* und der *Sturz des Phaeton* 222 ·
Weitere römische Erwerbungen und Angebote 225 · Interesse
an Steinen und an einem Kunstschränk 226 · Kommunikations-
probleme und unerfreuliche Nachrichten aus Berlin 226 ·
Auf dem Weg nach Florenz 227 · Die *Venus* aus der Sammlung
Orlandini 228 · Bildnisse von Andrea del Verrocchio (?) 230 ·
Zwei Marmorbüsten junger Mädchen 233 · Arbeiten aus
gebranntem Ton 237 · Eine Marmorbüste für das »Rauch-
zimmer des Herrn Minister« 241 · Reliefs aus Marmor 241 ·
Auf dem Appenin und in Pistoia 243 · Die »Madonna
Orlandini« 245 · Eine Madonna in »schwarzem Stein« 248 ·
Der »Salvator« und »Diomed mit dem Palladium« 248 ·
Werke aus gebranntem Ton 249 · Schiffbruch vor Wales 252 ·
Abrechnungen 253 · Die erste öffentliche Präsentation in
Berlin 255 · Eine erfolgreiche Mission? 256 · Die Problematik
der Provenienzen 258

Die Neuaufstellung von 1845 259

»Erst erfreuen dann belehren« 264 · Ein Akt der Zensur:
»Die Leda« 265

EXKURS: »Stylgesetze« – Waagen und die Skulptur 266

Plastische Werke in der Kunstkammer 269

Plaketten 270 · Valerio Belli und seine Resonanz in Berlin 270 ·
»M. A. Bonaroti« 271 · Kleinbronzen und Reliefs von Guglielmo
della Porta 272 · Werke nordalpiner Herkunft 272

Die Sammlung Der Gipsabgüsse 274

Ghibertis »Paradiestür« 277 · Michelangelo 278

Weitere Angebote und Erwerbungen 280

Überweisung des *Mercur* von Pigalle 280 · Rubens drei-
dimensional: »Simson und Delila« 282 · Die Büste eines
Papstes 283 · Erwerbungen beim »König der Antiquare« 284 ·
Weitere Erwerbungen von Pajaro 291 · Alexander von
Minutoli 292 · Weitere Nachträge 296 · Endlich ein »Michel-
angelo« für Berlin 298 · »Roba del Cinquecento!« 301

Resümee 303

Wunsch und Wirklichkeit: Die Fälschungen 304

Umorientierung: Reduzierung der Sammlung durch Bode 310

Anhang 315

- 1 Beschreibung der Marmorreliefs des Meisters von Altichiero 315
- 2 »Verzeichniss der von Hrn. Pajaro erkauften mittelalterlichen
Gegenstände« 315
- 3 »Denkmale des Mittelalters und des Cinquecento im Besitz des
Hern. Pajaro, die für d. beigesetzten Preise bei ihm noch käuflich
sind« 317
- 4 Die Strandung des Schiffs mit den von Waagen in Italien
erworbenen Kunstwerken vor Wales im Dezember 1842 317
- 5 Verluste und Beschädigungen bei der Strandung vor Wales 318

Konkordanzen 319

Literatur 321

Bildnachweis 327

Personenregister 329

Dank

Ohne vielfältige, zum Teil schon lange Zeit zurückliegende Anregungen, Hilfe und Unterstützung wäre die vorliegende Publikation nicht in dieser Form zu Stande gekommen. Prägend für meine 1988 begonnene Tätigkeit an der Skulpturensammlung war vor allem Ursula Schlegel, die langjährige Kuratorin für die italienischen Bildwerke in der Dahlemer Skulpturengalerie. Als Student konnte ich ihre sehr anregende Auseinandersetzung mit plastischen Werken bei Übungen vor Originalen kennenlernen und später als Volontär auch mit ihr zusammenarbeiten, bevor ich schließlich ihr Nachfolger wurde. Langjähriger Mentor war mein Doktorvater Wolfgang Wolters. Ursula Schlegel und Wolfgang Wolters gebührt daher ein sehr persönlicher Dank.

Besonderen Dank verdient auch Tilmann von Stockhausen, der mir freundlicherweise seine Transkription der Korrespondenz von Gustav Friedrich Waagen und Ignaz Maria von Olfers zur Verfügung stellte, die er vor vielen Jahren im Rahmen seiner Forschungen zur Geschichte der Berliner Gemäldegalerie im Geheimen Staatsarchiv angefertigt hatte. Wie schon häufig zuvor war Ursel Berger eine große und wertvolle Hilfe, denn dankenswerterweise setzte sie sich kritisch mit dem umfangreichen Manuskript auseinander. Antje Voigt, Fotografin der Skulpturensammlung, verdankt der Verfasser zahlreiche Neuaufnahmen. Bei der Beschaffung historischer und aktueller Fotos engagierte sich freundlicherweise Babette Buller. Svenja Lilly Kempf und Sigrid Wollmeiner von der Publikationsabteilung der Staatlichen Museen sowie Merle Ziegler, die das Lektorat übernommen hat, ist der Verfasser ebenfalls zu Dank verpflichtet.

Von den Kolleginnen und Kollegen der Skulpturensammlung und dem Museum für Byzantinische Kunst sei darüberhinaus Julien Chapuis, Melanie Herrschaft, Paul Hofmann, Michaela Humborg, Hans-Ulrich Kessler, Katharina Kühnl, Klaus Leukers und Gabriele Mietke gedankt, ebenso Michael Eissenhauer für seine Unterstützung des Projekts.

Dank gebührt den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Geheimen Staatsarchivs Preußischer Kulturbesitz für ihre kollegiale Hilfe,

besonders genannt sei an dieser Stelle Ingrid Männl. Aus dem Zentralarchiv der Staatlichen Museen möchte ich vor allem Beate Ebel-Borchert und Petra Winter für ihre Unterstützung danken. Keineswegs unerwähnt bleiben darf das Kunsthistorische Institut Florenz mit seinen idealen Arbeitsbedingungen, seit Jahrzehnten ein fruchtbarer Ort für meine Recherchen. Mein Dank gilt hier vor allem Costanza Caraffa, Alessandro Nova und Gerhard Wolf.

Auf meinen langjährigen Kollegen Christian Theuerkauff lässt sich die Förderung der Drucklegung durch die Reiner Winkler Stiftung zurückführen, für deren Realisierung sich Maraike Bückling und Regine Marth engagierten. Auch ihnen gilt mein Dank.

Für Auskünfte, Hinweise und Fotos bedanke ich mich bei Anna Aponasenko, Frederik Berger, Anja Bittner, Emerson Bowyer, Andrés von Buch, Jens Burk, Ilaria Ciseri, Roberto Contini, Karsten Dahmen, Yvette Deseve, James David Draper, Sophie Dutheil de Lamothe, Astrid Fendt, Fritz Fischer, Norbert Franken, Giancarlo Gentilini, Wolfgang Gülcker, Andreas Heese, Detlef Heikamp, Stephan Helms, René Matthias Hofter, Andreas Huth, Alexander Kader, Dagmar Korbacher, Claudia Kanowski, Claude Keisch, Silke Kiesant, Wulfa-Maria Krahn, Joachim Kreutner, Lothar Lambacher, Wendy Landewé – van der Veen, Wolf-Dietrich Löhr, Martin Maischberger, Dorothea Minkels, Harry Nehls, Christoph Orth, Claudio Pizzorusso, Anna Pfäfflin, Vasily Rastorguev, Herbert W. Rott, Georg Satzinger, Eike Schmidt, Catarina Schmidt Arcangeli, Frits Scholten, Bernd Schultz, Agnes Schwarzmaier, Christine Seidel, Julia Siemon, Achim Stiegel, Christoph Vogtherr, Robert Wein, Bernhard Weisser und Dimitrios Zikos.

Im Kreis der Familie sorgten mancher Fund in den Archiven oder auch die mitunter recht amüsanten Aufzeichnungen Gottfried Schadows in seinen Jahreshften in den letzten Jahren für wohlthuende Resonanz und Gesprächsstoff, wofür ich sehr dankbar bin. – *Für Lavinia und Titus.*

Vorwort

Am 8. März 1841 erklärte König Friedrich Wilhelm IV. in einem Erlass, dass »die gesamte Spree-Insel hinter dem Museum zu einer Freistätte für Kunst und Wissenschaft umzuschaffen« sei. Zur gleichen Zeit erwarb Gustav Friedrich Waagen, der damalige Direktor der Gemäldegalerie, in Italien zahlreiche Skulpturen aus der Renaissance, die seitdem einen zentralen Bestandteil der Berliner Skulpturensammlung bilden. Die Entstehung dieser Einrichtung fällt somit in eine Zeit, die in der Mitte der neuzeitlichen kulturellen Entwicklung Preußens steht. Allerdings wurde die Skulpturensammlung offiziell erst Mitte der 1880er Jahre als eigenständiges Museum definiert, zuvor war sie eine Abteilung der Antikensammlung.

Maßgebende Persönlichkeiten der Epoche hatten daran Anteil. Neben Wilhelm von Humboldt als dem Vorsitzenden der Einrichtungskommission für das Königliche Museum und dessen Bruder Alexander als Kammerherr des Königs waren vor allem die bedeutenden Künstler jener Epoche beteiligt. Allen voran stand Karl Friedrich Schinkel, der nicht nur für den Bau des Museums verantwortlich war, sondern sich auch als Mitglied der Artistischen Kommission und Kunstagent engagierte. Auf das Urteil der Bildhauer Christian Daniel Rauch, des in Rom tätigen Emil Wolff und nicht zuletzt Gottfried Schadows, dem langjährigen Direktor der Akademie der Künste, wurde viel Wert gelegt und häufig zurückgegriffen. Friedrich Tieck, der erste Direktor der Antikensammlung, der zugleich die neuzeitlichen Skulpturen betreute, war ebenfalls Bildhauer. Zum Bestand gehörten anfangs auch einige zeitgenössische Plastiken.

Einzigartig sind die Verdienste des bereits genannten Gustav Friedrich Waagen, einem Kunsthistoriker mit vielseitigem Interesse, der obwohl Direktor der Gemäldegalerie damals als fundierter Kenner plastischer Werke hervortrat. Ohne dessen unermüdliches Engagement während seiner einjährigen Einkaufsreise 1841/42 nach Italien besäße die Skulpturensammlung heute einen anderen Charakter und nicht ihre Vielzahl an bedeutenden Objekten italienischen Ursprungs, die zu ihrem Weltruhm beitragen. Der bei der Gründung der Gemäldegalerie 1830 einflussreiche Archäologe Aloys Hirt engagierte sich bei der Begutachtung eines Konvoluts von Skulpturen, das der preußische Diplomat Jacob Salomon Bartholdy, Onkel des Komponisten Felix Mendelssohn Bartholdy, 1823 aus Rom an König Friedrich Wilhelm III. nach Berlin gesandt hatte. Auch Kultusminister Karl vom Stein zum Altenstein wurde bei Erwerbungen gutachterlich herangezogen. Weitere Akteure waren der jeweilige Generalintendant beziehungsweise Generaldirektor der Königlichen Museen, zuerst Carl von Brühl, dem 1839 Ignaz Maria von Olfers folgte, der das Amt drei Jahrzehnte lang innehatte. Eine ein-

flussreiche Rolle spielte vorübergehend die Artistische Kommission, deren Entstehung auf ein von Wilhelm von Humboldt während der Regentschaft von Friedrich Wilhelm III. entworfenes Konzept einer neuen Organisationsstruktur zurückzuführen ist. Das Museum wurde damals zu einer staatlichen Institution. Der demokratische Charakter des Humboldt'schen Konzepts hatte allerdings nicht lange Bestand, denn die Artistische Kommission verlor schon bald an Bedeutung, was zur Folge hatte, dass während der Regentschaft von Friedrich Wilhelm IV. die Trennung von Kultusministerium und Königshof oft nicht eingehalten wurde.

Neben den staatlichen Ankäufen und den Übertragungen aus königlichen Sammlungen gab es auch private Schenkungen. Erwähnt werden soll an dieser Stelle ein bedeutender mäzenatischer Akt, der die Skulpturensammlung um ein Hauptwerk bereicherte. 1828 wurde der damals als Werk von Luca della Robbia angesehene *Auferstehungsaltar* von den Erben von Jacob Salomon Bartholdy an die Königlichen Museen übergeben. Dies war lange in Vergessenheit geraten. 1835 bildete der Altar das Zentrum der Erstaufstellung im Königlichen Museum, in der Basilika des Kaiser-Friedrich-Museums (seit 1956 Bode-Museum) hat er seit 1904 seinen Platz. Großzügige Stiftungen von jüdischen Bürgern wie später James Simon gab es also nicht erst in der Bode-Zeit.

Die Entstehung der Skulpturensammlung lässt sich nicht isoliert betrachten – sie steht im Kontext der Genese anderer musealer Einrichtungen, die in der gleichen Epoche gegründet wurden und in nächster Nähe ihre Heimstätte fanden: die Gemäldegalerie, das Kupferstichkabinett, die Antikensammlung und das Münzkabinett. Von besonderer Bedeutung war das Verhältnis zur Königlichen Kunstammer, da sich auch dort plastische Werke befanden. An die 1876 eröffnete Nationalgalerie wurden bedeutende Skulpturen abgegeben. Schließlich ist die Entstehung der Sammlung neuzeitlicher Skulpturen eng mit den Königlichen Schlössern von Berlin und Potsdam verknüpft. Das 1830 eröffnete Königliche Museum und später Friedrich August Stülers Neues Museum bildeten nachgerade einen Kosmos für Kunstwerke unterschiedlicher Art.

Ebenso wenig kann die Entstehung der Skulpturensammlung ohne den Blick auf die zeitgenössische Bildhauerei gesehen werden, denn plastische Werke hatten im klassischen Berlin Konjunktur. Dies hing auch damit zusammen, dass mit Schadow und Rauch zwei der bedeutendsten Bildhauer der Epoche in Berlin wirkten. Das künstlerische Ideal jener Zeit war die antike Kunst, die im Königlichen Museum im Haupt- und Sockelgeschoss prominent und würdevoll präsentiert wurde. Kaum weniger bewundert und verehrt wurden die Schöpfungen

eines Zeitgenossen, dem in Rom tätigen Dänen Bertel Thorvaldsen, von dem man 1824 für die »berlinischen Sammlungen« (Schinkel) unbedingt ein Bildwerk aus Marmor erwerben wollte, was jedoch nicht gelang. Ebenfalls sehr geschätzt wurden die Bildwerke von Antonio Canova. Seine 1795 in Rom entstandene Figur der *Hebe*, die der König für einen hohen Preis privat erworben hatte und die kurze Zeit später auf Wunsch von Wilhelm von Humboldt in das Museum am Lustgarten gelangte, wurde zuerst im Kontext der antiken Skulpturen präsentiert und als ihnen gleichrangig angesehen. Die anmutige Marmorfigur der Göttin der »Jugendblüte« wurde beim Publikum rasch zu einem Lieblingsobjekt, vergleichbar der *Nofretete* heutzutage.

Durch die in Italien erworbenen Bildwerke aus der Renaissance ließ sich nicht nur eine Lücke zwischen der antiken und zeitgenössischen Kunst schließen, herausragende Werke wie das Bildnis der *Marietta Strozzi* von Desiderio da Settignano, das als solches anfangs noch nicht erkannt und daher namenlos war, oder Antonio Begarellis Altarensemble wurden schon damals in ihrer Bedeutung erkannt und avancierten zu Highlights der Museumsinsel.

Die Skulpturensammlung bestand um die Mitte des 19. Jahrhunderts fast ausschließlich aus Werken der italienischen Renaissance. Die Kenntnisse auf diesem Gebiet waren damals noch nicht umfangreich, Publikationen gab es nur sehr wenige. Aus heutiger Sicht ist es daher umso erstaunlicher, wie treffend die meisten Werke damals kunsthistorisch eingeordnet wurden. Sie sorgten in der preußischen Metropole für Gesprächsstoff. Manchmal wurden sie aber zu optimistisch eingeschätzt. Auch dubiose Werke gelangten in die Sammlung.

Die Hauptstrategen für Angelegenheiten der Museen waren bestens vernetzt. Man traf sich vor den Originalen, bei Konferenzen, zum gemeinsamen Essen oder im Schachclub am Wilhelmplatz. Auch gemeinsame Reisen nach Italien, wie dies zum Beispiel für Waagen und Schinkel 1824 überliefert ist, förderten das Interesse an der italienischen Skulptur der Renaissance und kamen dem Aufbau einer Sammlung mit solchen Werken auf märkischem Boden zugute. Neben den im Geheimen Staatsarchiv und im Zentralarchiv der Staatlichen Museen aufbewahrten offiziellen Dokumenten, die bislang zumeist unveröffentlicht sind, liefern Korrespondenzen und besonders die Notizen von Schadow in seinen Schreibkalendern eine Vielzahl an Informationen unterschiedlicher Art, die das vitale kulturelle Klima jener Zeit erahnen lassen.

Bei den Abbildungen wurde bevorzugt auf historisches Material zurückgegriffen, zumal etliche Objekte 1945 durch Brandeinwirkung beschädigt oder gar ruiniert wurden und daher heutzutage ein völlig anderes Erscheinungsbild besitzen als vor etwa einem Jahrhundert. Ein

großer Teil der zumeist um 1900 entstandenen Fotoplatten, das »gläserne Gedächtnis« der Skulpturensammlung, blieb glücklicherweise im Bode-Museum erhalten. Hinzu kommt, dass es sich nicht selten um besonders qualitätvolle Aufnahmen handelt.

Bereits im letzten Viertel des 19. und im frühen 20. Jahrhundert während der Ära Bode wurden zahlreiche Objekte, die mitunter zum frühesten Bestand gehörten, aus der Sammlung ausgeschieden. Es war ein Kommen und Gehen. Ein Konvolut italienischer Skulpturen gelangte 1902 als Dauerleihgabe an die Sammlung des Kunsthistorischen Instituts der Universität Bonn. Einschneidend waren die Zerstörungen und Verluste durch den Zweiten Weltkrieg. Manches Werk, das als verschollen galt, wurde inzwischen in russischen Sammlungen aufgefunden. Folge des Zweiten Weltkriegs war auch die Teilung der Skulpturensammlung, die im Zuge der deutsch-deutschen Wiedervereinigung aufgehoben wurde. Das Museum der neuzeitlichen plastischen Werke wurde im Bode-Museum, dem ehemaligen Kaiser-Friedrich-Museum, installiert, während die Gemälde, die sich ursprünglich ebenfalls dort befanden, in das neu errichtete Gebäude am Kulturforum einzogen, gelegentliche Verknüpfungen wurden und werden ausprobiert.

Die Skulpturensammlung ist nun auch namentlich auf Wilhelm von Bode, den verdienstvollen Museumsman des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts bezogen. In der Öffentlichkeit ist bislang aber kaum bekannt, dass bereits vor dem Beginn seiner Tätigkeit bei den Berliner Museen auf der Museumsinsel eine hochkarätige Sammlung nachantiker Skulpturen existierte. Berlin war auf diesem Gebiet Vorreiter im Kreis der Museen europäischer Metropolen, denn bereits 1835 konnten die Besucher auf der Museumsinsel etliche italienische Bildwerke der Renaissance, »die zur Bildung des Geschmacks beitragen« (Bartholdy) sollten, besichtigen. Lediglich in den Uffizien in Florenz gab es damals etwas Vergleichbares. Die von Schinkel und Waagen in einer Denkschrift anlässlich der Eröffnung der Gemäldegalerie formulierte Devise »erst erfreuen dann belehren« galt daher auch für die am selben Ort präsentierten Skulpturen.

Der vorliegende Text widmet sich der Entstehung einer der bedeutendsten und größten Sammlungen neuzeitlicher Skulpturen, die ursprünglich im Königlichen Museum, dem späteren Alten Museum, untergebracht war, bevor sie in das 1904 eröffnete Kaiser-Friedrich-Museum gelangte, und versteht sich daher auch als Beitrag zum »kulturellen Gedächtnis«. ¹ Seit 2006 sind die Bestände der jahrzehntelang getrennten Sammlung wieder im ehemaligen Kaiser-Friedrich-Museum (Bode-Museum), das nach dem Zweiten Weltkrieg inoffiziell den Namen Museum am Kupfergraben trug, an der Spitze der Museumsinsel vereint zu sehen.

¹ Vgl. Kaiser-Schuster 2021.

Einführung

Nach mehrjährigen Sanierungsmaßnahmen wurde das an der Spitze der Berliner Museumsinsel gelegene Bode-Museum im Herbst 2006 wiedereröffnet. Seitdem kann die mehrere Jahrzehnte getrennte Skulpturensammlung wieder in angemessener Weise ihre reichen und vielfältigen Bestände präsentieren. Trotz zahlreicher Kriegsverluste zählt sie immer noch zu den größten Sammlungen weltweit. Weitgehend unbekannt ist ihre wechselvolle Geschichte mit etlichen Standortveränderungen. Ihr ursprünglicher Standort war das 1830 eröffnete Königliche Museum, später Altes Museum genannt. Unter der Ägide von Wilhelm von Bode folgte 1904 ein Umzug in das als Renaissance-Museum konzipierte Kaiser-Friedrich-Museum, das heutige Bode-Museum. Schon bald nach der Eröffnung war der Platz für die Skulpturen und die dort ebenfalls untergebrachten Gemälde nicht mehr ausreichend. Während die italienischen Kunstwerke im Kaiser-Friedrich-Museum verblieben, wurde für die nordalpinen Kunstwerke in nächster Nähe ein Neubau errichtet, das im Nordflügel des Pergamon-Museums untergebrachte 1930 eröffnete Deutsche Museum, das mit dem Kaiser-Friedrich-Museum durch eine Brücke über die zwischen den beiden Häusern verlaufende Bahnlinie verbunden war. Nicht einmal ein Jahrzehnt konnte das Deutsche Museum in seiner ursprünglichen Funktion genutzt werden, sodass es kaum mehr im Bewusstsein des Publikums verankert ist. Es folgte die kriegsbedingte Auslagerung der Bestände, die Teilung der Sammlung sowie die Verlagerung zahlreicher Objekte nach Russland, von denen 1958–59 ein großer Teil wieder auf die Museumsinsel zurückgelangte.

Der im Westteil Berlins verbliebene Bestand war im Museumskomplex in Dahlem untergebracht, der 1966 durch einen Neubau erweitert worden war. Nach der politischen Wende und der administrativen Zusammenführung der Sammlung wurde erst nach langen Diskussionen entschieden, dass für die Skulpturensammlung wieder ihr Stammhaus, das Bode-Museum, zur Verfügung steht, denn für sie war ein Neubau an dem im Westen der Stadt gelegenen Kemperplatz, dem *Kulturforum*, vorgesehen. Dagegen war ein neues Gebäude für die Gemäldegalerie errichtet worden, das im Juni 1998 eröffnet wurde. Nur eine geringe Anzahl von Gemälden kehrte auf die Museumsinsel zurück.

Erst Mitte der 1880er Jahre wurde die Berliner Skulpturensammlung als eigenständige *Abteilung der Bildwerke der christlichen Epochen* gegründet. Bis dahin war die *Abteilung für Renaissance-Sculpturen und Gipsabgüsse* lediglich eine Unterabteilung der Antikensammlung.² In der Öffentlichkeit wird sie heutzutage vorrangig mit Wilhelm von Bode in Zusammenhang gebracht, was unter anderem damit zusammenhängt, dass das ehemalige Kaiser-Friedrich-Museum seit 1956 seinen

Namen trägt. Seit 1883 war Bode der erste Direktor der Skulpturensammlung. Bereits vor Beginn seiner Tätigkeit bei den Berliner Museen im Jahre 1872 gab es jedoch einen beachtlichen und qualitätvollen Bestand an neuzeitlichen plastischen Werken. Die meisten der größtenteils aus der italienischen Renaissance stammenden Skulpturen wurden 1846 in einem Artikel von Gustav Friedrich Waagen mit dem Titel »Ueber die Bildwerke des Mittelalters und der späteren Zeit im königl. Museum zu Berlin« in drei Lieferungen im *Kunstblatt* publiziert, doch blieb diese Veröffentlichung in der Fachliteratur so gut wie unbekannt. Ausgehend von den einzelnen Objekten und ihrer kunsthistorischen Einordnung liefert der kenntnisreich geschriebene Text des Direktors der Gemäldegalerie nicht nur ein facettenreiches Bild der Sammlung an Skulpturen, sondern bietet dem Leser zugleich eine Einführung in das Thema der Bildhauerei der italienischen Renaissance, wie man sie in dieser Form im deutschsprachigen Raum sonst nicht kennt. In Korrespondenz mit den Informationen zu den Erwerbungen bilden die Zitate aus dem Artikel von Waagen innerhalb dieser Publikation gleichsam den roten Faden.

Zahlreiche Erwerbungen für die Skulpturensammlung waren bereits im 19. Jahrhundert wieder abgegeben worden. Vor allem in der Ära Bode trennte man sich von Objekten, die nicht als sammlungswürdig angesehen wurden. Darunter befanden sich etliche dubiose Stücke, die nach heutiger Kenntnis als Fälschungen einzuschätzen sind. Schon in den 1820er Jahren waren Werke dieser Art nach Berlin gelangt. Auch ihnen und ihrem Schicksal wird hier nachgegangen. Im Rückblick zeigt sich, dass die Frage der Authentizität bereits im frühen 19. Jahrhundert

2 Die erste Akte der Skulpturensammlung für die Zeit von 1880 bis 1887 trägt den Titel »Einrichtung und Instandhaltung der Abteilung für Renaissance-Skulpturen und Gipsabgüsse« (SMB-ZA SKS/1), aufgeführt in: Petra Winter, Die Akten des Kaiser-Friedrich-Museums. Teil I. Findbuch. Skulpturensammlung 1879–1945. Frühchristlich-Byzantinische Sammlung 1906–1945 (Hg. Jörn Grabowski), Berlin 2006, S. 1. Der Prozess der Herauslösung aus der Antikensammlung vollzog sich sukzessive. Bis 1889 wurden die Werke der Skulpturensammlung im »Inventar der antiken und modernen Skulpturen« (Antikensammlung Inv. 13) erfasst, in dem am Ende vermerkt ist: »Geschlossen für Skulpturen des Mittelalters und der Renaissance, für welche das neuangelegte Inventar an die Stelle tritt. 1. Januar 1890« (Bd. 2). Die Übertragung in das »Inventar der Originalbildwerke« der Skulpturensammlung war 1889 durch Dr. Heinrich Weizsäcker erfolgt (Wilhelm Bode in: Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen, 11, Nr. 1, 1. Jan. 1890, Sp. III). Die Geschichte der Sammlung bis 1880 schilderte Bode anlässlich des fünfzigjährigen Bestehens der Königlichen Museen (Bode 1880), grundlegend widmete sich Vogtherr der Genese der Sammlung (Vogtherr 1997, S. 169ff., 243ff.).

bei den Erwerbungen eine zentrale Rolle spielte. Zahlreiche Skulpturen, die zum alten Bestand der Sammlung zählten, gehören seit 1945 zu den Kriegsverlusten. Auch diese Werke werden ebenso wie in Russland verbliebene Skulpturen hier einbezogen.

Heutzutage reicht der Bestand der Skulpturensammlung bis in die Zeit um 1800, doch war die zeitliche Begrenzung lange Zeit nicht eindeutig definiert. In der Dahlemer Skulpturengalerie gehörten auch die Bildwerke des 19. Jahrhunderts zum Sammlungsbereich. Nach der politischen Wende und der Zusammenführung der in den beiden Hälften Berlins geteilten Skulpturensammlung gelangten die in Dahlem zusammengetragenen Bildwerke des 19. Jahrhunderts an die Nationalgalerie.³ Einbezogen werden hier daher auch einige heute nicht mehr der Skulpturensammlung zugehörige Werke, die heutzutage zum Bestand der Alten Nationalgalerie gehören. Ebenso behandelt werden Objekte, die im 19. Jahrhundert ins Kunstgewerbemuseum gelangten, bei denen es sich zumeist um Kriegsverluste handelt. Zur Sammlungsgeschichte gehören nicht allein die getätigten Erwerbungen, sondern auch die gescheiterten sowie Gründe ihrer Ablehnung. So weit dies aus den Dokumenten hervorgeht und es interessante Angebote betrifft, kommt daher

auch dieses Thema zur Sprache. Im Rahmen einer Darstellung der Geschichte der Skulpturensammlung darf auf die Einbeziehung der Gipsabgüsse nicht verzichtet werden, die im Neuen Museum gezeigt wurden und mit dieser administrativ verbunden waren. Diese Sammlung war nämlich nach Friedrich August Stüler der »Mittelpunkt aller Sammlungen«.

Weitgehend unbekannt geblieben war bislang auch die Art der Präsentation der neuzeitlichen Skulpturen in Schinkels 1830 eröffnetem Königlichen Museum vor der Ära Bode. Auch wenn dazu kaum Materialien vorhanden sind, so liefern die wenigen Hinweise – Fotos und Beschreibungen – doch aufschlussreiche Informationen. Parallel zu der in Schinkels Museum am Lustgarten aufbewahrten »Sammlung der mittelalterlichen und neuzeitlichen Skulpturen« wurden neuzeitliche plastische Werke kleinen Formats in der Kunstkammer präsentiert, die allerdings in einem völlig anderen Kontext, zuerst im Königlichen Schloss, später im Neuen Museum, integriert waren. Auf die zum Teil recht kontrovers geführte Diskussion der Zuordnung von Objekten in die jeweiligen Einrichtungen wird im Folgenden ebenso eingegangen wie auf den Skulpturenbestand der Kunstkammer.

3 Dokumentiert ist der Bestand im Katalog von Peter Bloch: Bloch 1990.

Prolog: Der Lustgarten als Freilichtmuseum und das Schloss

Schon lange Zeit vor Errichtung von Schinkels Museum befand sich an gleicher Stelle ein recht stattliches Ensemble plastischer Werke, eingebettet in einen Schmuck- und Ziergarten, der seit 1646 Lustgarten genannt wurde.⁴ Im selben Jahr hatte Friedrich Wilhelm von Brandenburg, der Große Kurfürst, in zweiter Ehe Louise Henriette von Oranien geheiratet. In jener Zeit wurde der in Anlehnung an niederländische Vorbilder geschaffene Lustgarten neu angelegt. Nördlich des Schlosses nahm er mit einem repräsentativen Blumengarten im Zentrum einen großen Teil der heutigen Museumsinsel ein, er reichte bis zum damals vorhandenen Spree-Graben. Auch Nutzpflanzen wurden in diesem Areal angebaut, wie etwa die 1652 aus den Niederlanden nach Berlin gelangte Kartoffel. Ebenfalls ein Import aus den Niederlanden waren die meisten der im Lustgarten aufgestellten Skulpturen.

Der Arzt und Botaniker Johann Sigismund Elsholtz widmete sich in seiner 1657 in lateinischer Sprache verfassten Abhandlung mit dem Titel *Hortus Berolinensis*, die lediglich als Manuskript überliefert ist, nicht allein der Botanik des Lustgartens, sondern auch den dort aufgestellten Skulpturen.⁵ Beschrieben wurden von ihm eine Kolossalfigur und 47 weitere plastische Werke, die Elsholtz »in drei Gruppen« einteilte, »genauso wie sie aus drei verschiedenen Materialien bestehen: Marmor, Blei und Sandstein.« Seinem Urteil zufolge waren die »Statuen von kaum zu übertreffendem Wert.«⁶ Aus heutiger Sicht kann der plastische Schmuck des Lustgartens als Keimzelle der Skulpturensammlung angesehen werden. Bereits Albert Geyer urteilte in diesem Tenor: »So wurde hier gewissermaßen ein erstes Museum plastischer Kunst in der Mark geschaffen.«⁷ Dem Freilichtmuseum im Lustgarten war allerdings keine lange Dauer beschieden, denn schon 1715 wurde das Areal durch Friedrich Wilhelm I., den Soldatenkönig, zu einem Exerzier- und Paradeplatz umgewandelt. Das heutige Erscheinungsbild des in der Folgezeit mehrfach umgestalteten Lustgartens orientiert sich an dessen Erneuerung durch Schinkel.

Vom ursprünglichen Bestand blieben wohl nur zwei Skulpturen erhalten. Das künstlerisch ambitionierteste Bildwerk im Lustgarten war sicherlich das Standbild des Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg, 1651/52 im Auftrag der Gattin des Monarchen entstanden, das sich heutzutage in Schloss Oranienburg befindet. Sein Schöpfer war der aus Brüssel stammende François Dieussart (Abb. 1). Auf einem Wasserbassin war das Monument ursprünglich zentral im Blumengarten aufgestellt. Am Sockel angebrachte Kindergestalten, die wasserspeiende Fische hielten, sind nicht erhalten. Vage lässt sich dieses Ensemble auf dem 1659 entstandenen Frontispiz einer Abhandlung von Elsholtz über seltene Pflanzen im Lustgarten erkennen (Abb. 2).

Elsholtz zufolge war die Figur des Monarchen so aufgestellt, dass das Gesicht »zur aufgehenden Sonne gewendet« war.⁸ Die dem Text im *Hortus Berolinensis* beigelegte Illustration unterscheidet sich nicht unwesentlich von der ausgeführten Figur, vor allem in der Haltung der Arme erscheint sie ambitionierter und ausgreifender, so dass zu vermuten ist, dass sich der Zeichner an einem kleinen Modell orientierte, das leicht verändert großformatig umgesetzt wurde, weil vielleicht auf die Größe des Marmorblocks Rücksicht genommen werden musste (Abb. 3).

Im gleichen Areal war ein weiteres Werk von Dieussart aufgestellt: gezeigt war der 1649 als Kleinkind verstorbene Kurprinz Wilhelm Heinrich, wie der seinem jüngeren Bruder Karl Emil den Kurhut übergibt (Abb. 4). Letzterer wurde symbolisch als Amor dargestellt, der seinen Bogen schnitzt. Elsholtz zufolge handelte es sich dabei um eine Arbeit des aus Brabant stammenden Otto Mangiot. Als Vorlage diente ihm der damals in den Niederlanden berühmte *Amor* des François Duquesnoy, der 1675 aus dem Nachlass der Prinzessin Amalie von Solms-Braunfels ebenfalls nach Berlin gelangte (Abb. 5). Sowohl in der Kunstkammer als auch seit 1830 im Königlichen Museum war der 1629 in Rom entstandene *Amor* ein hoch geschätztes Bildwerk und noch heutzutage zählt er trotz der im Mai 1945 erlittenen substanziellen Beschädigungen zu den künstlerisch bedeutendsten Werken der Skulpturensammlung (s. S. 135 ff.). Den beiden Kinderfiguren wurden Elsholtz zufolge »zwei römische Standbilder hinzugefügt, die freilich deutlich Altertum amten.«⁹

Eine Treppe, die »zwei segenspendende Ceresfiguren in anmutiger Körperhaltung« flankierten, führte vom Blumengarten in ein niedriger gelegenes Heckenquartier (Abb. 6). Ebenso wie andere Skulpturen waren die Frauengestalten »in Brüssel aus dem Nachlass eines Prinzen für eine ungeheure Geldsumme gekauft worden.«¹⁰ Von Laubengängen umgeben lagerte im Zentrum dieses Bereichs eine kolossale Liegefigur

4 Jäger 2005.

5 Fischbacher/Fink 2010.

6 Ebd., S. 135.

7 Albert Geyer, Geschichte des Schlosses zu Berlin. Bd. 1. Die kurfürstliche Zeit bis zum Jahre 1698, Berlin 1936, S. 64; zu den Skulpturen: Christian Theuerkauff, Zur Geschichte der Bildhauerkunst in Berlin und Potsdam von der Mitte des 16. bis zum späten 18. Jahrhundert, in: Ethos und Pathos, Beiträge (Hg. Peter Bloch/Sybille Einholz/Jutta von Simson), Berlin 1990, S. 13ff.; Kat. Krefeld 1999, S. 233ff., Nr. 8/32 (Saskia Hüneke); Jäger 2005, S. 39ff.; Fischbacher/Fink 2010; Kat. Berlin 2014, S. 50ff. (Saskia Hüneke).

8 Fischbacher/Fink 2010, S. 141.

9 Ebd., S. 163.

10 Ebd., S. 147.



1 François Dieussart, Standbild des Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg, 1651/52, Marmor, Höhe 190 cm. Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Schloss Oranienburg



2 Johann Sigismund Elsholtz, Hortus Berolinensis (...) – Beschreibung des Berliner Lustgartens, Titelseite, 1659, Feder, Tusche, farbig laviert, 45 × 41,5 cm. Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz



3 Unbekannter Zeichner, um 1657, Kurfürst Friedrich Wilhelm von Brandenburg (nach François Dieussart), Feder, braune Tinte, grau laviert, 21,7 × 16,3 cm. Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz

Neptuns: »mit ausgestrecktem Körper der Meereskönig, wie ihn die Dichter nennen, aus massivem Pirnaer Sandstein gemeißelt und mit den dazu passenden Farben bemalt.«¹¹ Sie stammte von dem in Rotterdam geborenen Pieter Streng (Abb. 7). Von diesem Bildhauer gab es außerdem vier weitere Bildwerke aus Sandstein.¹²

Weitere mythologische Statuen aus Marmor, wohl paarweise aufgestellt, schmückten ebenfalls diesen Bereich: Kleopatra und Lukrezia, Aktaion und Diana sowie Neptun und Apollo. Zu letzteren nannte Elsholtz auch die eingemeißelte Künstlersignatur: »FRANCESCO BONNANI HAT ES GEMACHT«.¹³ Sehr geschätzt wurde vom Verfasser eine »anmutige und in jeder Hinsicht vollkommene Statue der nackten Venus«, wohl vom Typ der *Venus Medici*, »das Material ein schneeweißer Marmor, für den Sockel aber ein bunt schillernder.«¹⁴

Ausführlich äußerte sich Elsholtz zu Skulpturen aus Blei und plädierte für die bevorzugte Verwendung dieses Werkstoffs gegenüber der Bronze, denn ihm zufolge war es »besser, wertlosere Metalle zu Standbildern zu gießen, während die edleren edleren Zwecken vorbehalten bleiben. Dies wurde mit Blei versucht, dem wertlosesten von allen übrigen, und erzielte größere Erfolge, als man geglaubt hätte.« Zur Oberflächengestaltung bemerkte er: »Wenn die Statue der Form entnommen worden ist, wird sie mit einer einheitlichen Farbe überzogen, sodass sie aus der Nähe Gips, aus der Ferne beinahe Alabaster gleicht. Viele Jahre überdauert diese Art von Standbildern und braucht die Witterungseinflüsse nicht zu fürchten. Wenn sie aber irgendeinen Schaden erleiden sollten, lassen sie sich mit ganz geringem Aufwand erneuern.«¹⁵

Aus Blei waren die am Ende der Gartenhauptachse des Blumen Gartens aufgestellten Kopien des *Apoll vom Belvedere* und der *Diana mit dem Hirsch* (von Versailles), deren gemeinsame Aufstellung an die plastische Ausschmückung des Gartens von Fontainebleau erinnerten. Zu den im 17. Jahrhundert sehr geschätzten antiken Bildwerken zählte auch der sogenannte *Bacchus von Versailles*, der Elsholtz zufolge ebenso wie der *Apoll* und die *Diana* von dem aus Flandern stammenden Jakob Voullaumé, genannt Vignerol, gegossen worden war (Abb. 8).¹⁶

24 Kindergestalten, ebenfalls aus Blei, fanden im Blumengarten auf Balustraden Aufstellung: »Die Knäblein, von gleicher Größe, aber unterschiedlichen Wesenszügen, sind Werke des Engländers George Larson« (Abb. 9).¹⁷ Larson stammte aus einer produktiven niederländischen Künstlerfamilie, die in Den Haag und London tätig war. Vor allem Werke aus Blei, die in der Herstellung billig und daher recht preisgünstig waren, verschafften den Larsons Bekanntheit. Es ist allerdings fraglich, ob George Larson wirklich der Schöpfer der nach Berlin gelangten Serie war, da es sich bei den Skulpturen für den Lustgarten um einen Import aus den Niederlanden handelte. Eher käme daher dessen Bruder Guillaume als Autor in Frage.¹⁸ Elsholtz zufolge entstanden die 24 Kin-



4 Unbekannter Zeichner, um 1657, Kurprinz Wilhelm Heinrich mit Kurhut (nach François Dieussart, links oben), Kurprinz Karl Emil als Amor (nach Otto Mangiot, rechts oben), darunter zwei Büsten *allantica*, Feder, 19,9 × 14,3 cm. Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz



6 Unbekannter Zeichner, um 1657, Sitzende Ceresfiguren, Feder, 14,1 × 19,8 cm. Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz

11 Ebd., S. 131.

12 Ebd., S. 195; Scholten 2004–2005, S. 57, Abb. 4.

13 Fischbacher/Fink 2010, S. 147.

14 Ebd., S. 151.

15 Ebd., S. 167.

16 Ebd., S. 168ff.; zum Bacchus vgl. Walter Cupperi, »Per la delectatione che delle memorie antiche generosamente suol prendere«: le antichità di Antoine Perrenot de Granvelle, il Bacco d'Aspra-Guisa ed un'ipotesi sul Dioniso di Versailles, in: Römische Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, 40, 2010/11, S. 51ff.

17 Fischbacher/Fink 2010, S. 183.

18 Scholten 2004–2005, S. 55ff.



5 François Duquesnoy, Bogenschnitzender Amor, 1629, Marmor, Höhe 75 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme um 1900



7 Unbekannter Zeichner, um 1657, Neptun (nach Pieter Strenght), Radierung, 14,5×19,9 cm. Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz



8 Unbekannter Zeichner, um 1657, Der Bacchus von Versailles (nach Jacob Voullaumé, genannt Vignerol), Feder, 19,8×14 cm. Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz



9 Unbekannter Zeichner, um 1657, Knabenfiguren (von rechts unten nach links oben: Frühling, Sommer, Herbst, Winter, Trinker, Pisser, Geruchssinn, Geschmackssinn, Sehsinn, Hörsinn, Tastsinn, Cupido) nach George, Guillaume oder Johan Larson, Feder, 19,8×14,1 cm. Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz



10 Guillaume (?) Larson, Allegorie des Herbstes, um 1657, Blei, Höhe 78,5 cm. Berlin, Stiftung Stadtmuseum (vor der Restaurierung)



11 Johann Stridbeck d. J., »Prospect im Chur-Fürstl. Brandenb. Lust oder Schloss Garten zu Cölln an der Spree«, 1690, Aquarell, 16,6 × 25,4 cm. Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz

dergestalten für den Lustgarten 1654: Darstellungen der »zwölf Tierkreiszeichen«, »die Standbilder der vier Jahreszeiten«, ein »Trunkenboldt«, ein urinierender Putto sowie Allegorien der »fünf Sinne«. Dem Tastsinn, durch den Biss einer Schlange am Kinn symbolisiert, wurde ein »Cupido dazugestellt, weil Lust hauptsächlich auf Berührung beruht, nicht ohne Grund, der sich einen neuen Bogen macht. Er ist geformt nach dem Modell des marmornen Cupido.«¹⁹

Bei diesen Kindergestalten handelte es sich mehr oder weniger um Variationen des *Amor* von Duquesnoy, der in der Heimat ihres Schöpfers im 17. Jahrhundert sehr beliebt war, wie dies auch Darstellungen auf Gemälden dokumentieren.²⁰ Eine der ehemals im Lustgarten aufgestellten Kindergestalten aus Blei lässt sich mit einer im Berliner Stadtmuseum erhaltenen Figur identifizieren, die ursprünglich einen Korb hielt und somit den Herbst personifizierte. Die Orientierung an Duquesnoys *Amor* ist anhand der ähnlichen Komposition nicht zu übersehen. Das Foto zeigt sie noch mit einer weißen Fassung, so wie sie ursprünglich geschaffen wurde und dies für sämtliche Bleifiguren des Lustgartens überliefert ist, doch wurde die Bemalung in neuerer Zeit entfernt (Abb. 10).²¹

Elsholtz erwähnte »im östlichen Umgang des Obstgartens ein Standbild des Merkur«, eine Wiederholung von Giambolognas leichtfüßiger Götterfigur.²² Eine anschauliche Vorstellung der Aufstellung liefert ein 1690 entstandenes Aquarell von Johann Stridbeck d. J., auf dem sie links zu sehen ist (Abb. 11). Zu erkennen sind auf diesem *Prospect* weitere sieben lebensgroße Figuren aus Blei, die Elsholtz nicht er-

wähnte und die daher wohl erst später aufgestellt wurden. Aus der Bildunterschrift geht hervor, dass sie vergoldet waren, was darauf schließen lässt, dass sich ein Geschmackswandel vollzogen hatte.

Die Reproduktionen von acht Götterfiguren neuzeitlicher Künstler oder nach antiken Vorbildern in mehr oder weniger freizügigen Gesten gaben sich an diesem idyllischen Ort ein Stelldichein, wobei die heroische Nacktheit in markantem Kontrast zu den modisch ausgestaffierten Flaneuren stand. Die ebenerdige Aufstellung war für die damalige Zeit völlig ungewöhnlich. Sie mag nicht unwesentlich zur Wirkung dieses Ensembles beigetragen haben. Allerdings wurde durch die spätere Vergoldung eine respektvolle Distanz geschaffen. Dem *Merkur* gegenüber befand sich eine weitere Kopie der *Venus Medici*. Daneben lässt sich eine Aktfigur mit überkreuzten Beinen und erhobenen Armen erkennen, wohl eine Kopie nach der antiken Marmorstatue des *Hermaphrodit Mazarin* im Louvre, auf deren stützenden Baumstumpf beim Bleiguss verzichtet werden konnte. Im Hintergrund sind die Konturen einer bewegten Figur erkennbar, die ein Segel in der Höhe hält, das sie als *Fortuna* kennzeichnet. Vage zu erkennen ist auch der *Tanzende*

19 Fischbacher/Fink 2010, S. 183ff.

20 Scholten 2004–2005, S. 82, Abb. 37, S. 84, Abb. 40.

21 Auf dem Foto befindet sich die Notiz, dass es sich um ein Werk von Friedrich Christian Glume handelt und um 1735–55 entstanden sei; dementsprechend ist das Werk auf der Website des Stadtmuseums verzeichnet (Inv. Nr. I 50 103); Kiesant 2019, S. 19f.

22 Fischbacher/Fink 2010, S. 179.



12 Berliner Schloss, Der Kleine Schlossohof (Schlüter-Hof), Aufnahme von 1944

Faun aus den Uffizien in Florenz. Die annähernd kreisförmige Aufstellung, die sich an der Form des Bassins orientierte, erinnert an ein gestalterisches Prinzip, das Schinkel viele Jahre später in der Rotunde des Königlichen Museums aufgriff. Im Unterschied zu den Reproduktionen aus Blei wurden die aus der Antike stammenden ›Originale‹ dort allerdings auf hohen Sockeln präsentiert (Abb. 138).

Der Chronist Gottfried Georg Küster überliefert den Eindruck eines Besuchers des Lustgartens aus der Entstehungszeit der Zeichnung: der »bekannte Italiener Gregorius Leti hat (...) anno 1687 den Zustand des Schlosses, wie er unter der Regierung Churfürst Friedrich Wilhelms gewesen, vor Augen gestellt. (...) Der Lustgarten ohnweit des Schlosses könnte nicht in schönerer Ordnung oder besser gelegen seyn, indem er einen weiten und angenehmen Prospect längst der Spree hat, und mit Grottenwerk, Springbrunnen und Wasserfällen, welche den schönsten Italiänischen Gärten nichts nachgeben, versehen ist. Alle manierliche Leute können nach Französischer Art, in diesen Garten spazieren gehen, und ich finde in diesem Garten etwas angenehmes, welches ich nicht ausdrücken kann.«²³

Aufgrund der Umgestaltung des Lustgartens in einen Exerzierplatz gelangten die Skulpturen an andere Orte, die Statue des Großen Kurfürsten zuerst nach Schloss Charlottenburg. Seit 1890 war sie im Portal V des Berliner Schlosses in einer Nische aufgestellt, zur Zeit befindet sie sich in Schloss Oranienburg. Hinsichtlich der Haltbarkeit der Bleifiguren war Elsholtz zu optimistisch, denn für eine langfristige Aufstellung im Freien waren sie wenig geeignet, sodass sich Bildwerke aus

diesem Material nur in sehr geringer Zahl erhalten haben. Aber auch die im Lustgarten aufgestellten Skulpturen aus Marmor und Sandstein waren nicht von Dauer.²⁴

In nächster Nähe des Lustgartens gab es ein weiteres Figurenensemble, das den Charakter eines Freilichtmuseums hatte: die kolossalen Statuen auf den Risaliten im Kleinen Innenhof des Schlosses, die um 1700 in der Werkstatt von Andreas Schlüter entstanden (Abb. 12). Bei diesen 16 Figuren aus Sandstein handelte es sich um Nachbil-

23 Gottfried Küster, *Altes und Neues Berlin*. 4 Teile, Berlin 1737–1769, 3. Abteilung, S. 6ff., § 20.

24 Wahrscheinlich gehörten einige Figuren mit Lustgarten-Provenienz zu den 16 vergoldeten Göttern aus Blei, die im »Parterre« des Parks von Schloss Charlottenburg aufgestellt waren; nach 1800 befanden sich dort nur noch die *Venus Medici* und der Florentiner *Faun*, die nicht erhalten sind (Wimmer 1992, S. 39, Nr. 25); ein weiterer Teil der Skulpturen kam nach Friedrichsfelde. Durch Louis Schneider ist überliefert, dass die Neptunfigur, »Der Mann mit einem Gabelstiel, der Wasser von sich spritzen kann«, einen neuen Platz im Garten Köpenicker Str. 167/168 fand, dem sogenannten »Luisenhof«, wo er sie noch in den 1870er Jahren sah und bemerkte: »Dieser Garten (...) mit seinen fürstlichen, an Sanssouci erinnernden Anlagen ist unstreitig eine der interessantesten Erscheinungen Berlins.« Schneider zufolge hatten wohl auch die Kindergestalten aus Blei dort eine Bleibe gefunden: »Ich vermuthe auch, daß die ›Männchen, weiß wie Schnee‹ Statuen von Kindern, deren es in jenem Garten eine bedeutende Anzahl giebt, denselben Ursprung haben, als der Neptun, habe aber keine Gewissheit darüber.« (Louis Schneider, *Schriften des Vereins für die Geschichte der Stadt Berlin*, Berlin 1874, Heft 11, S. 130); Folkwin Wendland, *Berlins Gärten und Parke von der Gründung der Stadt bis zum ausgehenden neunzehnten Jahrhundert*, Berlin 1979, S. 43f.



13 Berliner Schloss, Statuen am Mittelrisalit des Schlüter-Hofes, Aufnahme von 1944



14 Berliner Schloss, Statuen am Mittelrisalit des Schlüter-Hofes, im Vordergrund die Allegorie der Borussia, Aufnahme von 1944

dungen berühmter antiker Bildwerke, den sogenannten *Antinous vom Belvedere* und die *Flora Farnese*, um zeitgenössische Werke einheimischer Bildhauer, aber auch Kopien von zwei berühmten römischen Statuen aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts: die *hl. Susanne* und François Duquesnoy in S. Maria di Loreto und die *Markgräfin Mathilde von Tusciem* (1046–1115) von Gianlorenzo Bernini, das 1633–37 entstandene Original befindet sich im rechten Seitenschiff in St. Peter in Rom (Abb. 13, 14, 16).²⁵ Duquesnoys 1633 vollendete *hl. Susanne* verkörperte im 17. Jahrhundert das Ideal einer weiblichen Gewandfigur. In ihrer hohen Wertschätzung stand die anmutig bewegte Figur der kaiserzeitlichen Märtyrerin dem bogenschnitzenden Amor nicht nach. Ein Beleg für ihre damalige Bewunderung ist die aus dem Besitz von Jacob Salomon Bartholdy 1823 nach Berlin gelangte kleinformatige Bronzestatuette, erkennbar an dem charakteristischen leicht geneigten Kopf (Abb. 92). Die Art der Rezeption von Duquesnoys Statue im Berliner Schloss (Abb. 16 links) war allerdings mit Berninis Statue der *Mathilde* nicht vergleichbar, die an der Spree eine Metamorphose erlebte: Statt der päpstlichen Insignien zeigte Schlüters Version nämlich die Königskrone und hielt in der Rechten das Zepter Preußens, »die sie in eine Allegorie des preußischen Königstums verwandelten.«²⁶

Während im Lustgarten die Nacktheit etlicher weiblicher Aktfiguren nicht zu übersehen war – die *Venus Medici*, damals die berühmteste weibliche Aktfigur, war dort gleich zweimal vertreten – fanden Frauen gestalten im Schlossbereich ausschließlich als Gewandfiguren Aufstel-

25 Peschken/Klünner 1982, Taf. 46–54; Guido Hinterkeuser, Andreas Schlüters Skulpturenprogramm für das Berliner Schloss, in: Kat. Berlin 2014, S. 286ff.

26 Schlegel 1978, S. 166; Volker Krahn, Bernini und Algardi in Berliner Museen und preußischen Schlössern, in: Museums-Journal, 12, April 1998, S. 48f.



15 Nach Gianlorenzo Bernini, Die Markgräfin Mathilde von Tuscani, Modell um 1633, Bronze, Höhe 39,4 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

lung. Auffallend ist dies deshalb, weil die männlichen Darstellungen von Göttern und Heroen ausnahmslos nackt beziehungsweise leicht drapiert sind. Ein ikonographisches Programm für das Figurenensemble ist nicht bekannt. Als Vorbilder für die Kolossalfiguren standen Schlüter zwar Abgüsse nach berühmten antiken Bildwerken zur Verfügung, die im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts in Italien für die Akademie der Künste erworben worden waren, doch griff der Bildhauer auch auf andere Vorbilder zurück: Er orientierte sich an Abgüssen kleinformatiger Versionen, die in den Bildhauerwerkstätten Italiens und nördlich der Alpen verbreitet waren. Dies war beim *Antinous* (Abb. 13, dritte Figur von links) der Fall, denn in der charakteristischen Haltung des rechten Armes mit der abwärts gehaltenen Hand korrespondiert Schlüters Figur weniger mit der im 16. Jahrhundert vorgenommenen Ergänzung der im Cortile del Belvedere im Vatikan aufgestellten antiken Statue beziehungsweise einem damals in der Akademie vorhandenen Abguss, sondern mit der Rekonstruktion, die Duquesnoy in kleinem Format in Ton ausgeführt hatte. In der Barockzeit war diese individuelle, besonders raumgreifende Interpretation des berühmten antiken Vorbilds sehr geschätzt und wurde in verschiedenen Materialien reproduziert. In der Skulpturensammlung befindet sich ein Bronzeguss nach dem verschollenen Original von Duquesnoy.²⁷

In ähnlicher Weise wie beim *Antinous* dürfte Schlüter auch bei Berninis *Mathilde* vorgegangen sein, denn er orientierte sich an einer in Rom entstandenen Kleinbronze oder einem Abguss danach. Eine solche Bronze befindet sich im Berliner Kunstgewerbemuseum, ein weiteres Exemplar wurde 1975 für die Skulpturengalerie in Dahlem erworben (Abb. 15).²⁸ Für die bewegte Gestalt Merkurs, einer individuellen Paraphrase von Giambolognas berühmter Darstellung des jugendlichen Gottes von Ferdinando Tacca, dürfte Schlüter ebenfalls auf ein kleinformatiges Werk zurückgegriffen haben, wobei er allerdings auf die ursprünglich zugehörige Gestalt eines am Boden kauernenden Cupido verzichtete und an dessen Stelle einen statisch notwendigen Baumstamm platzierte (Abb. 13 rechts).²⁹

Das Ensemble der Statuen erhielt im sogenannten Schlüter-Hof innerhalb der prachtvollen Schloss-Architektur einen äußerst würdevollen Aufstellungsort. Aufschlussreich ist nicht nur die geschlechtsspezifische Unterscheidung von Gewand- und Aktfiguren, sondern auch die gleichrangige Präsentation von Schöpfungen der Antike mit späteren Werken: eine Bilderfindung aus der Giambologna-Nachfolge (Merkur), Inventionen des römischen Barocks und zeitgenössische Werke, die auf Modelle von Schlüter zurückzuführen sind. Über Portal V konnte man das berühmte antike Bildwerk der *Flora Farnese* (Abb. 16 rechts) zusammen mit Duquesnoys *hl. Susanne* sehen, gleichsam in einem künstlerischen Wettstreit von antiker und neuzeitlicher Kunst.

Im Unterschied zu den Skulpturen im Lustgarten blieb ein großer Teil dieses Ensembles erhalten, denn vor dem 1950 erfolgten Abriss des im Zweiten Weltkrieg schwer beschädigten Schlosses wurden etliche plastische Werke abgenommen und evakuiert, darunter die Figuren von den Risaliten.³⁰ 1964 gelangten sie ins Bode-Museum, wo vier kolossale männliche Figuren in der großen Kuppelhalle prominent Aufstellung fanden. Dort waren sie aus nächster Nähe zu betrachten, während diese Hauptwerke der Berliner Barock-Bildhauerei im rekonstruierten Schloss, dem Humboldt-Forum, auf hohen Postamenten leider nur sehr eingeschränkt wahrgenommen werden können. An den ursprünglichen Standorten im Schlüter-Hof fanden neu geschaffene Kopien Aufstellung.

Im Schloss befand sich oberhalb der Paradekammern die kurfürstlich-königliche Kunst- und Naturalienkammer, deren Bestände vor allem auf Erwerbungen des Großen Kurfürsten und seines Sohnes Kurfürst Friedrich III. zurückgehen. In den von Andreas Schlüter gestalteten Gemächern auf der Lustgartenseite verfügte das Antiken- und Medaillenkabinett über drei Räume, während die Kunst- und Naturalienkammer in fünf Räumen eingerichtet war. Das Zentrum bildete der Rittersaal, ein Höhepunkt Schlüterscher Raumgestaltung, mit dem

27 Kat. Berlin 1995, S. 500f., Nr. 180 (Volker Krahn) und ders., Der *Antinous* vom Belvedere als Vorbild und Inspirationsquelle, in: Von allen Seiten schön. Rückblicke auf Ausstellung und Kolloquium (Hg. Volker Krahn), Köln 1996, S. 100ff.

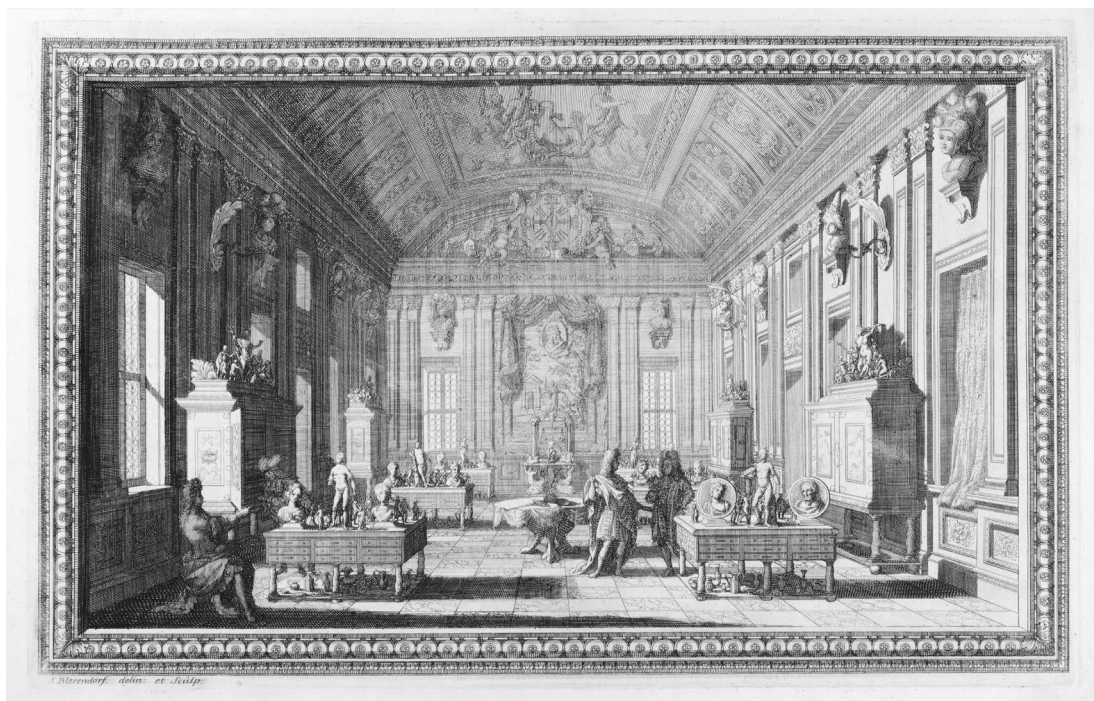
28 Schlegel 1978, S. 164ff., Nr. 55.

29 Kat. L'Età di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi, Hg. Piero Boccardo (Ausst. im Palazzo Ducale Genua), Genua 2004, S. 534, Abb. 1 (Gianluca Zanelli); Kat. Berlin 1995, S. 410f., Nr. 133 (Patricia Wengraf).

30 Lothar Lambacher, Fragmente vom Berliner Schloß im Bestand der Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin 1993, Typoskript, Skulpturensammlung, Archiv; Anja Tuma, Denkmalpflege am Berliner Schloss. Über die Dokumentation des wissenschaftlichen Aktivs seit der Sprengung des Schlosses 1950. Mit einem Katalog erhaltener Fragmente, Berlin 2017.



16 Berliner Schloss, Statuen am Risalit des Treppenhauses (Portal V) im Lustgartenflügel des Kleinen Schlosshofes, Aufnahme von 1944



17 Samuel Blesendorf, idealisierte Ansicht des Münz- und Antikenkabinetts im Berliner Schloss, 1696, Kupferstich, 20,2×32,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek

prachtvollen vergoldeten Augsburg Silberbuffet, das heute im Kunstgewerbemuseum in Schloss Köpenick zu sehen ist. Eine idealisierte Vorstellung von der Aufstellung im Antikenkabinett liefert ein Kupferstich von 1696 in Lorenz Begers *Thesaurus Brandenburgicus* (Abb. 17).³¹

Für die Genese der Skulpturensammlung spielten die Bildwerke aus der Kunstkammer allerdings kaum eine Rolle, denn gerade einmal zehn Exponate aus Marmor beziehungsweise Alabaster wurden für die erste Präsentation der neuzeitlichen Bildwerke im Königlichen Museum ausgewählt, darunter der *Amor* von Duquesnoy und dessen Kopie von Döbel (s. S. 135 ff.). Erst nach Auflösung der Kunstkammer 1875 gelangte eine große Anzahl plastischer Werke aus unterschiedlichen Materialien in die noch nicht gegründete Skulpturensammlung. Ein

Teil stammte aus dem alten Bestand der Kunstkammer, vor allem aber waren es Erwerbungen, die erst im 19. Jahrhundert getätigt worden waren. Darunter befanden sich auch etliche im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts erworbene Holzskulpturen nordalpinen Ursprungs, denn dieser Bestand gehörte ursprünglich nicht zur *Abteilung der Renaissance-Sculpturen* (s. S. 269 ff.).

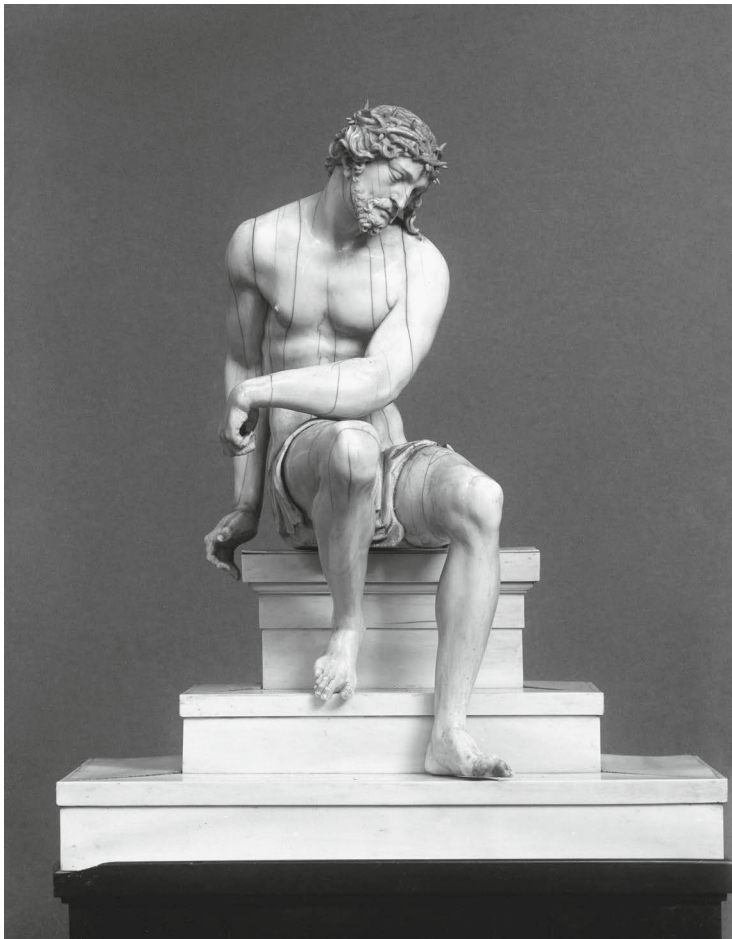
31 Kat. Berlin 1981, S. 9ff. (Christian Theuerkauff); Hinterkeuser 2012, S. 51ff., 100ff.; Achim Stiegel/Christian Fischer, *Der Münz- und Medaillenschrank aus dem Antiken- und Medaillenkabinett der königlichen Kunstkammer im Berliner Schloss*, in: Kat. Gérard Dagly und die Berliner Hofwerkstatt 1660–1715 (Ausst. im Museum für Lackkunst), Münster 2015, S. 71ff.

Die Regentschaft von Friedrich Wilhelm III.

»Ein sitzender Christus angeblich von Michel Angelo«

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

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



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

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

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

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

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

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

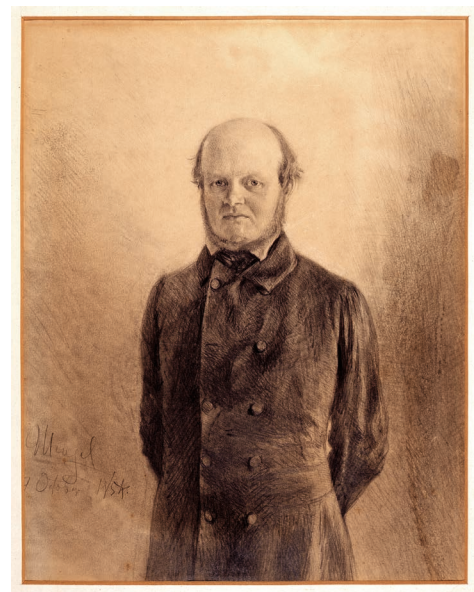
34 SBM-ZA KKM/41, fol. 65, 66 (28. Nov. 1819, Altenstein an Albrecht).



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



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



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

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

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

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

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

35 Ebd.

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

37 Ebd.

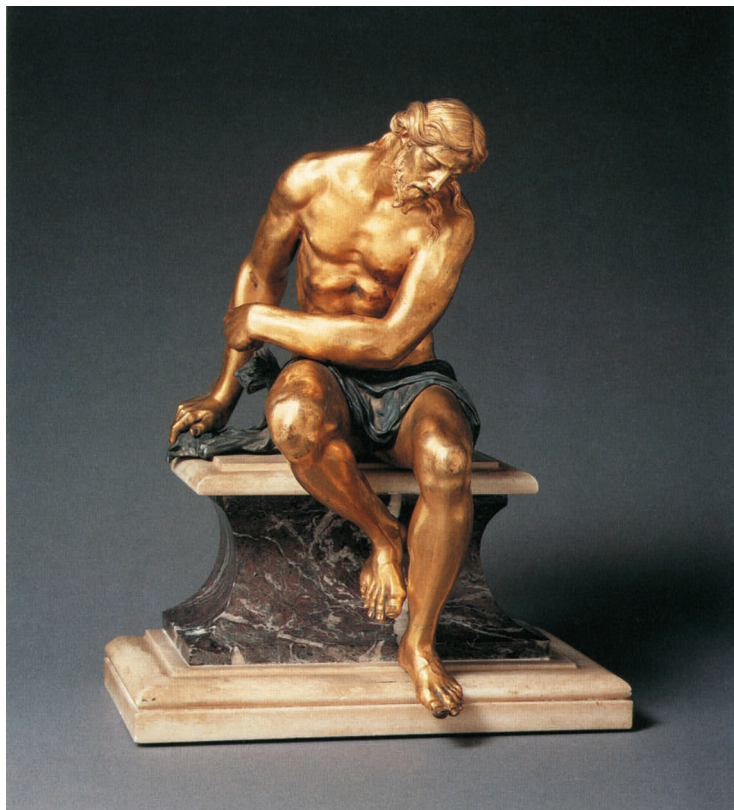
38 Ebd., fol. 71 (Albrecht); SBM-ZA KKM/41, fol. 61 (3. Dez. 1819, Altenstein an Henry); ausführlicher dazu: Volker Krahn, Zwei Werke »Michelangelos« in der Königlichen Kunst-kammer, in: Grenzen und Spielräume künstlerischer Erfindung. Festschrift für Georg Satzinger (Hg. Jens Niebaum/Andreas Schumacher/Torsten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

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

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

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

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



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



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

Museumspannungen

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

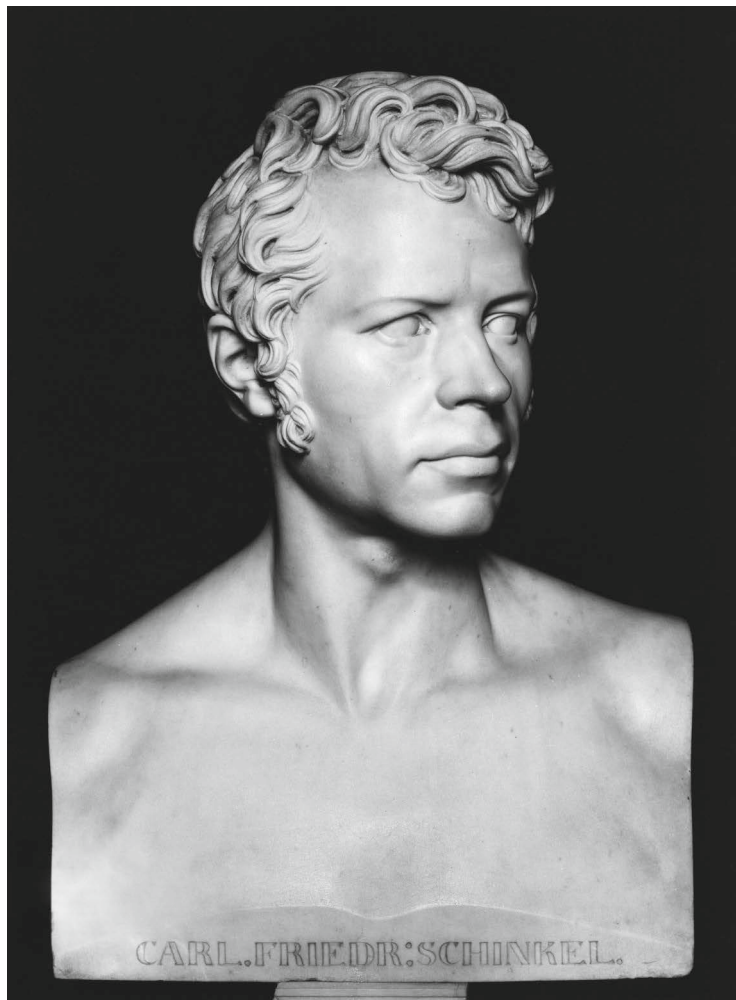
³⁹ Kugler 1838, S. 220f., Nr. 322.

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

⁴¹ Ledebur 1844, S. 6.

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

⁴³ Grundlegend dazu Vogtherr 1997, S. 13ff.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

45 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Sekt. 15, Abt. 1 Nr. 4 Bd. I, fol. 9–36 (zitiert nach Vogtherr 1997, S. 265).

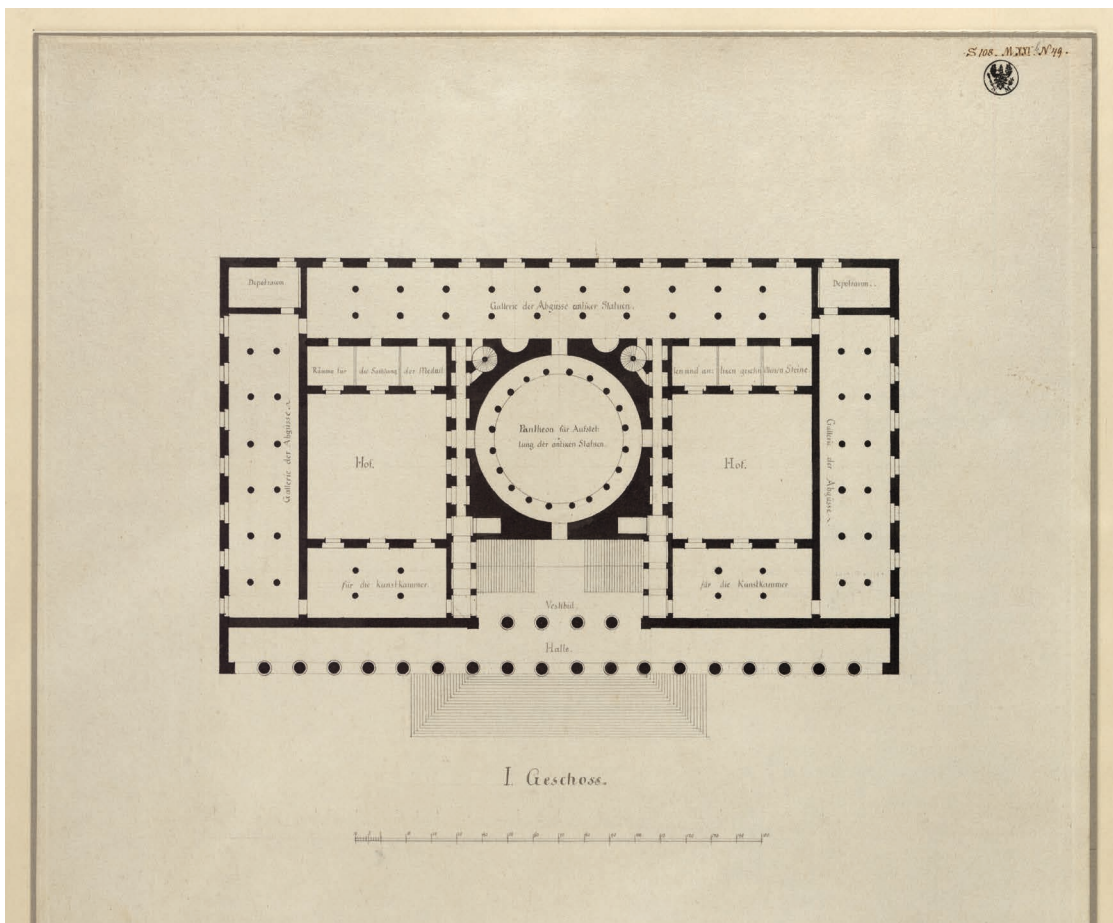
46 Vogtherr 1997, S. 115ff.

47 Riemann 1988, S. 170.

48 Wolzogen 1863, S. 258.



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



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



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

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

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

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



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

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

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

49 Ebd., S. 262f.

50 Wegner 1989, S. 279.

51 Ebd., S. 272.

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

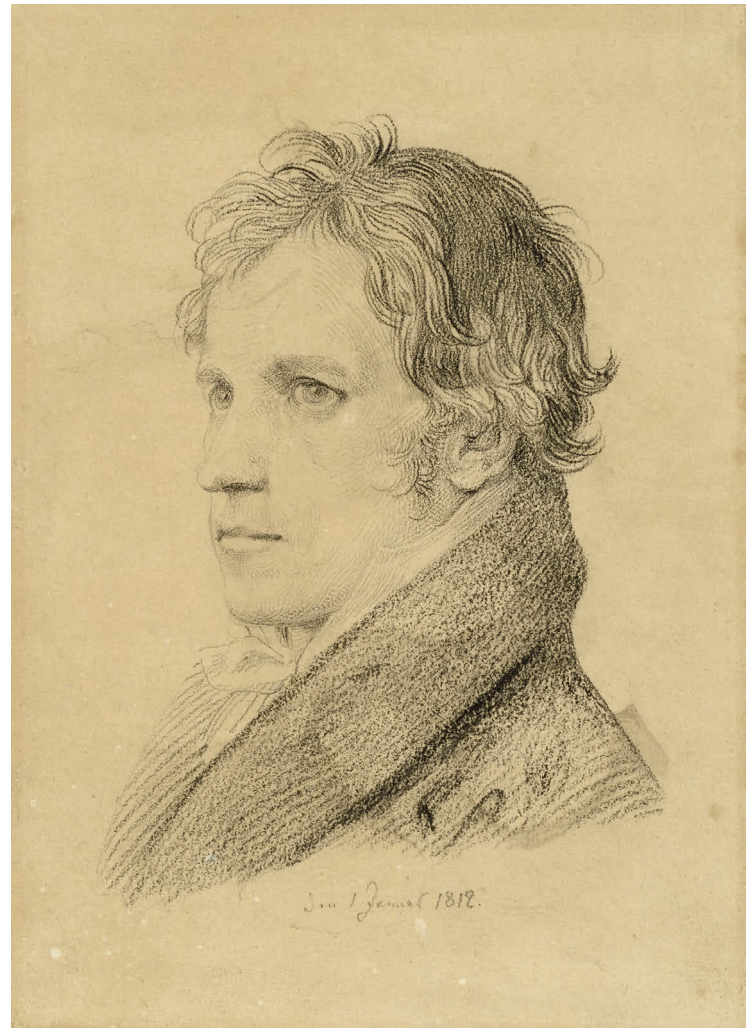
53 Lore Börner, Die italienischen Medaillen der Renaissance und des Barock (1450 bis 1750). Berlin 1997, S. 97f., Nr. 370, Taf. 54 und Website des Münzkabinetts.

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

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



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



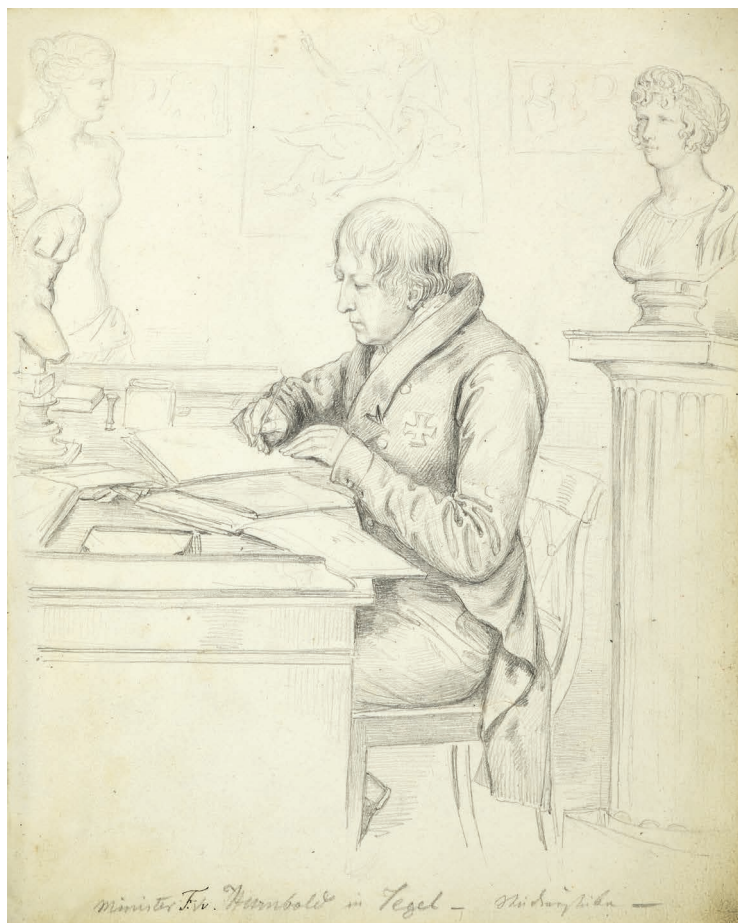
30 Johann Gottfried Schadow, Christian Daniel Rauch, 1812, Bleistift, Kreide, 14,5 × 10,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

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

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

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

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



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

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

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

Der Direktor der Skulpturensammlung und die Artistische Kommission

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

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

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

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

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

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

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

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

61 Wegner 1989, S. 277f.

62 Ebd., S. 278.

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

64 Ebd., S. 319.



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

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

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

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

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

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

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

65 Ebd., S. 319f.

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

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

68 Laufs 2007, S. 44.

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



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

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

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

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

Berlin und München

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

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

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

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

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

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

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

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

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

76 Ebd.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

96 Maaz 1995, S. 36ff.

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

Zeitgenössische Skulpturen als Ersatz für antike Originale

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

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



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

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

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

97 Ebd.

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

99 Stock 1929, S. 78.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Verpasste Gelegenheiten – Vorhandene plastische Werke

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

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

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

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

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

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

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

106 Ebd., S. 86, 95ff.

107 Ebd., S. 187.

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

117 Hüneke 1996, S. 99.

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



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



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

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

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

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

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

119 Ebd., S. 110f.

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

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



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

Im Abseits: Die Prinzessinnengruppe von Schadow

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



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

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

122 Kat. Berlin 1957, S. 19.



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



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

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

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

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

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

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

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

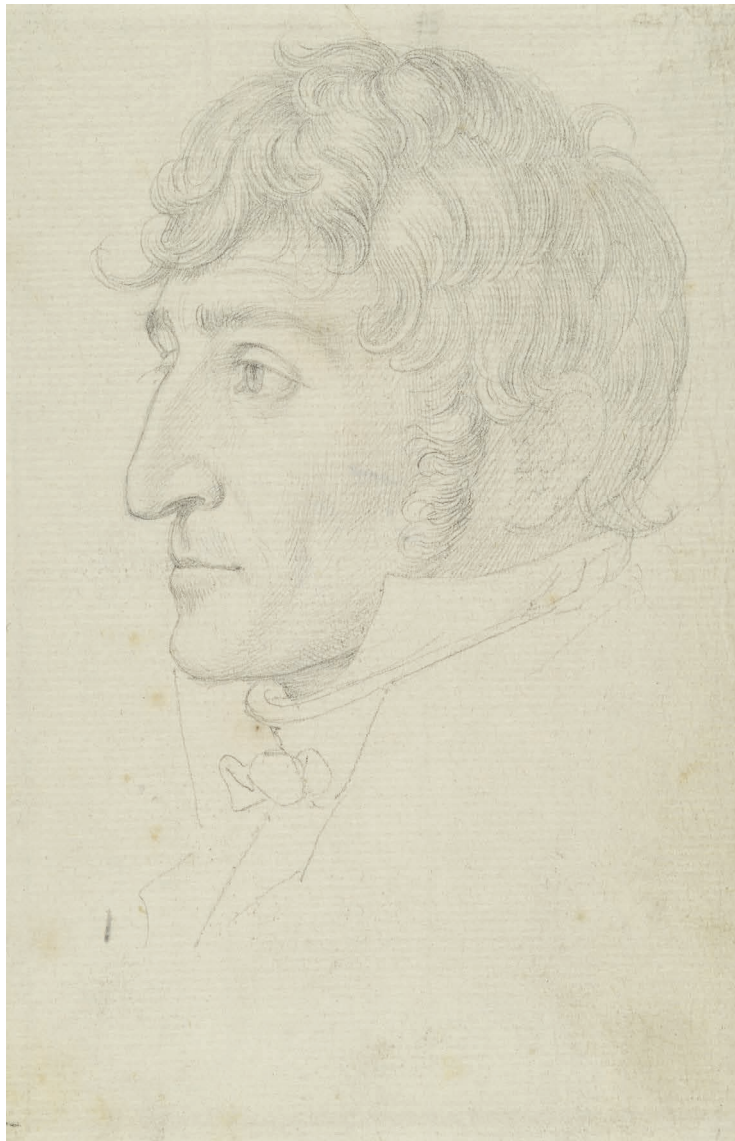
124 »Erläuterungen der Abbildungen von den Bildhauer-Arbeiten des Johann Gottfried Schadow ...«, in: Schadow 1849 (1987), Bd. 1, S. 270.

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

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

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

128 Kat. Berlin 1957, S. 20.



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

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

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

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

Jacob Salomon Bartholdy

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

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

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

130 Tieck 1835, III (Vorwort).

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



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

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

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

Bartholdy als Förderer der Künste und Sammler

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

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

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

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

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

133 Kölle 1825.

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

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

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

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

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

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

140 Netzer 2004b, S. 140f.

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

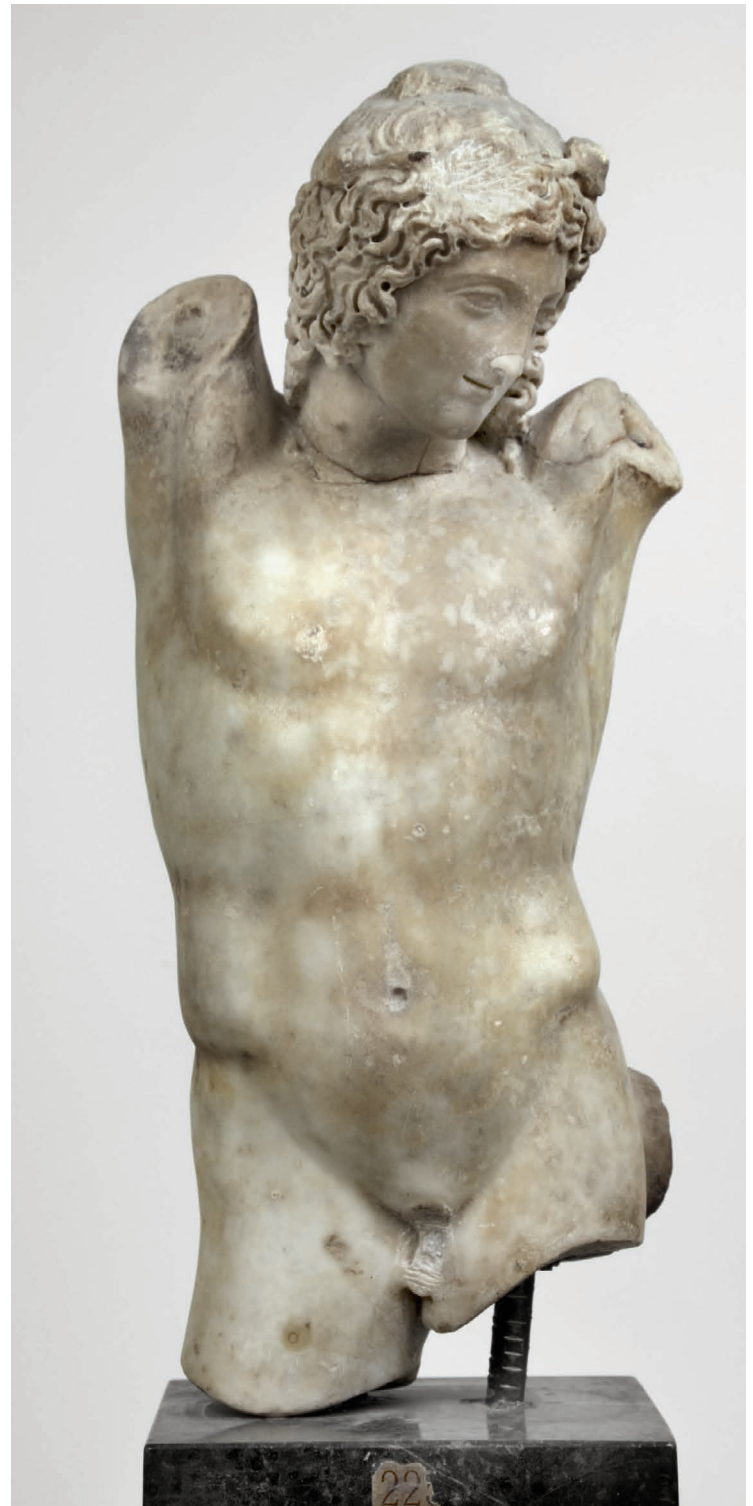
Die Casa Bartholdy an der Spanischen Treppe bot den idealen Rahmen für die Unterbringung seiner Sammlungen. Henriette von Pereira teilte er im Jahre 1823 mit: »Mein Zimmer ist ein wahres Museum und ich darf mich recht rühmen, daß es wenig schönere in Europa giebt wenn man alles zusammen nimmt; meine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

Narzissus in Marmor und Bronze

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

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

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



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

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

150 Ebd. (1. Febr. 1823).

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

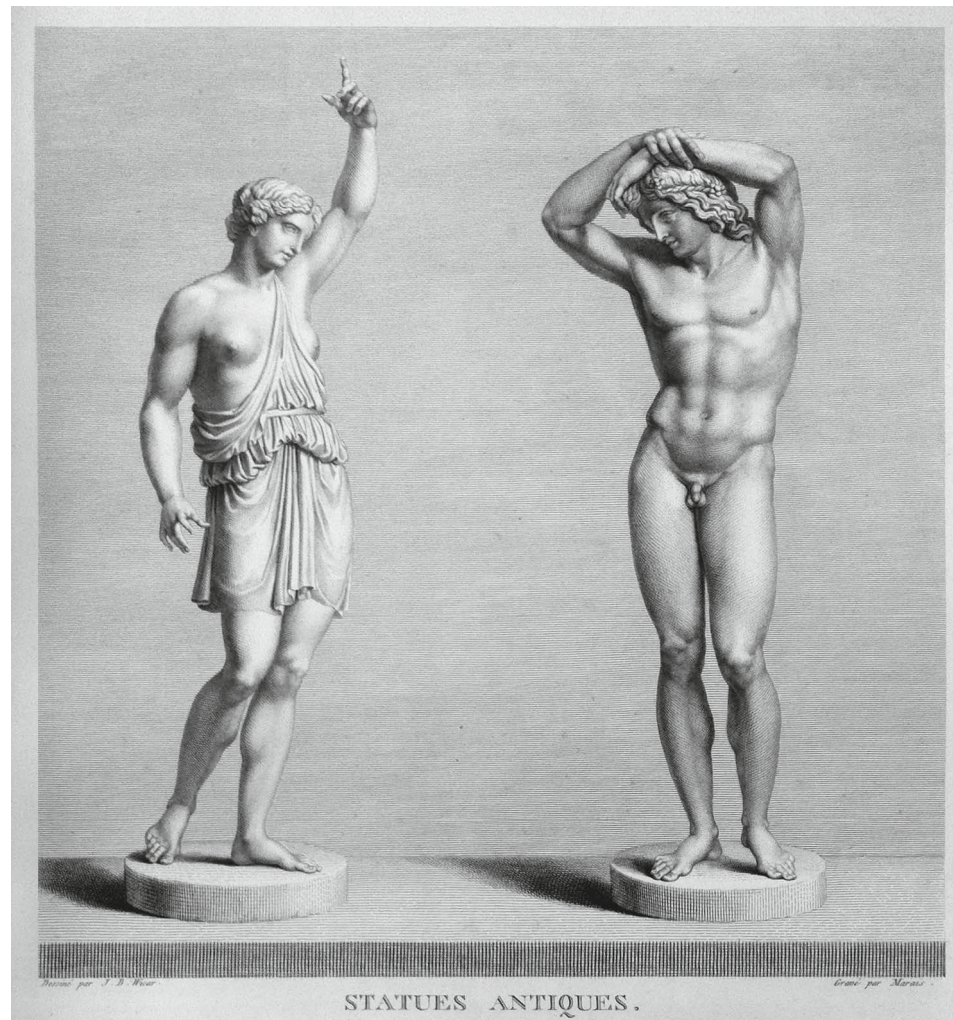
154 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20449, fol. 53a (Schreiben des Königs vom 1. Aug. 1821 an Altenstein beziehungsweise General Lieutenant Graf von Lottum, der beauftragt wurde, den Betrag von 300 Talern in Gold zu zahlen).

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

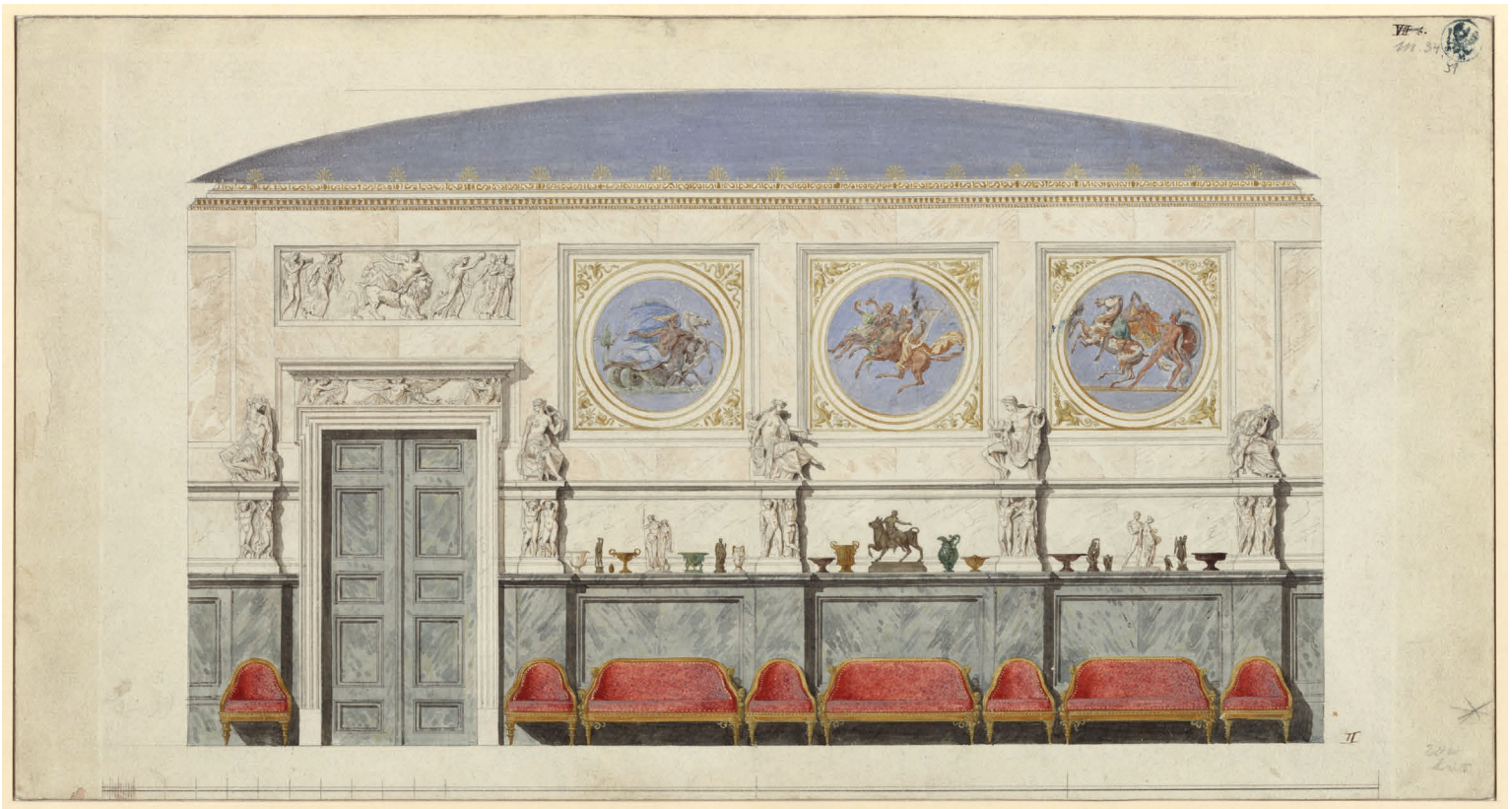
Auf die Betrachter des 19. Jahrhunderts muss die Gestalt des Jünglings mit den über dem Kopf gehaltenen Armen eine besondere Anziehung ausgeübt haben. Die für die Berliner Sammlung erworbene

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

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

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

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



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

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

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

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

»Benvenuto Cellini«

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

»Eine Zierde für die Hauptstadt«

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

187 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I. Sekt. 30 Nr. 209, fol. 10 (aus Rom); GStA PK, I. HA Rep. 76, Kultusministerium I Ve Sekt. 15, I, Nr. 3, Bd. 3, fol. 134 (Auszug/Abschrift). 188 Ebd., fol. 136 (29. Mai 1822).

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

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

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

192 Ebd., S. 356.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

200 Eggers 1873–87, Bd. 2, S. 258.

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

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

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

204 Ebd., fol. 135.

205 Karsten Dahmen sei für diese Auskunft gedankt.

Weiterhin ist dem Schreiben von Bartholdy zu entnehmen:

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

210 Ebd., fol. 1, 2.

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

214 Ebd.

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

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

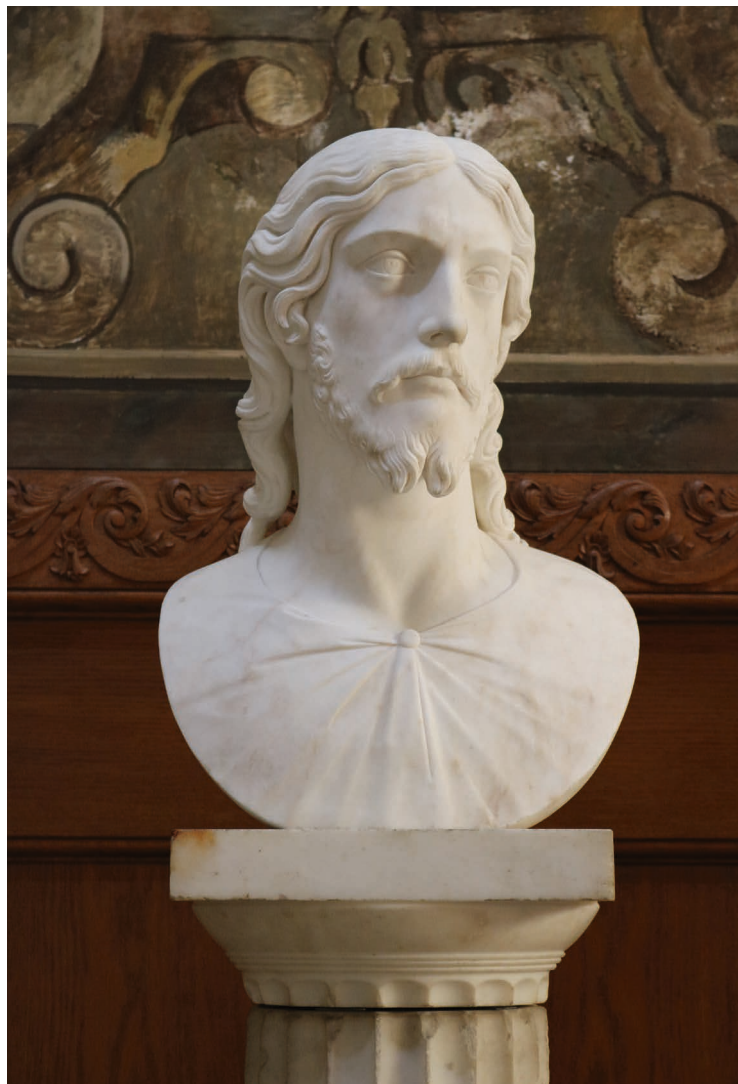
217 Sie diente dem englischen Maler William Turner 1819 als Vorlage für zeichnerische Skizzen; Website der Tate Britain, Reference D16399 Turner Bequest CXC 5 (aufgerufen am 1.9.2020).

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

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

220 Kunst-Blatt 1823, 18, S. 72.

221 Kat. Berlin 1978, Nr. 25.



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

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

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

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

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

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

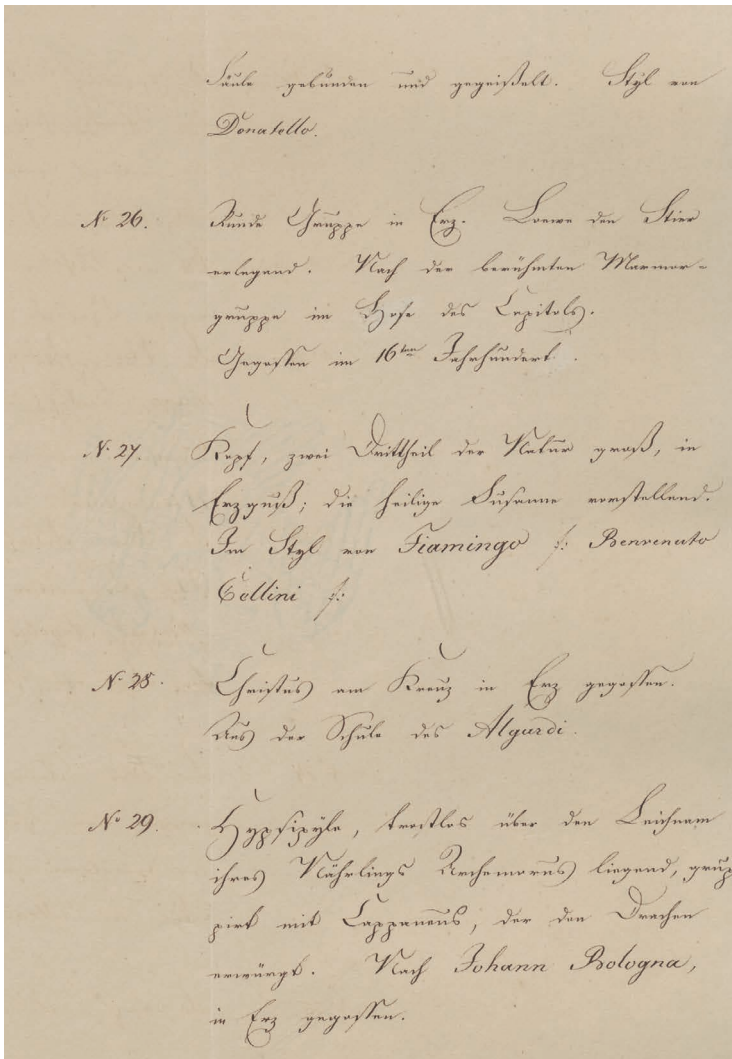
222 GStA PK I HA Rep. 89 Geh. Zivilkabinett, Nr. 19844, fol. 2 (25. April 1822, Friedrich Wilhelm III. an Altenstein); vgl. Dietmar Vogel, *Der Deutsch-Römer Emil Wolff (1802–1879)*. Bildhauer, Antikenrestaurator und Kunstagent, Frankfurt a. M. 1995, S. 10, 40. Dass die Herstellung der Kopie eine lehrreiche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

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

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

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

226 Tieck 1835, S. 6ff.



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

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

Das von Rauch und Hirt erstellte *Verzeichniß der aus Italien ankommenden und im Königl. Palais aufgestellten Kunstgegenstände und Merkwürdigkeiten* enthält nur wenige Angaben zu den einzelnen Objekten,

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

»Sibylle sitzend mit einem stehenden Knaben«

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

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

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

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

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

230 Ebd., fol. 104.

231 Waagen 1846, S. 246.

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



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

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

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

sich Bartholdy ein Denkmal auf der Berliner Museumsinsel geschaffen.

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

233 Bode 1887, S. 4.

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

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



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

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

Im »Styl von Andrea Verocchio«

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

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

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

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

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

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

238 Tieck 1835, S. 9: M.

239 Waagen 1846, S. 246.

240 Bode/Tschudi 1888, S. 42.

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

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

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



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



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

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

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

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

Im »Styl von Matteo da Siena« und im »Styl von Michel: Angelo selbst«

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

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

244 Ebd., fol. 296 (20. März 1924).

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

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

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

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

249 Tieck 1835, S. 9: L.

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

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



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



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

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

Zwei Reliefs aus Kalkstein

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

250 Waagen 1846, S. 246.

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

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

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

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

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



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

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

»Luca Della Robbia«

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

262 Tieck 1835, S. 8: H.

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

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

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

266 Waagen 1846, S. 246.

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

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



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



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

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

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

²⁶⁹ Tieck 1835, S. 9: M.

²⁷⁰ Waagen 1846, S. 246.



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



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

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

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

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

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

»Christus am Oehlberg«

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

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

272 Bode/Tschudi 1888, S. 42.

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

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

275 Tieck 1835, S. 7: F.

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

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

278 Tieck 1835, S. 7: D.

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

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

281 Tieck 1835, S. 11: X.

282 Bode 1880, S. 117.



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



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

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

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

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

Johannes der Täufer und David

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

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

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

285 Ebd., fol. 106.

286 Tieck 1835, S. 11: T.

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

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

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



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



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



81 Wie Abb. 80, Aufnahme nach der Restaurierung

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

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

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

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

»Ser Ceccone«

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

290 Tieck 1835, S. 6: B.

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

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

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

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

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

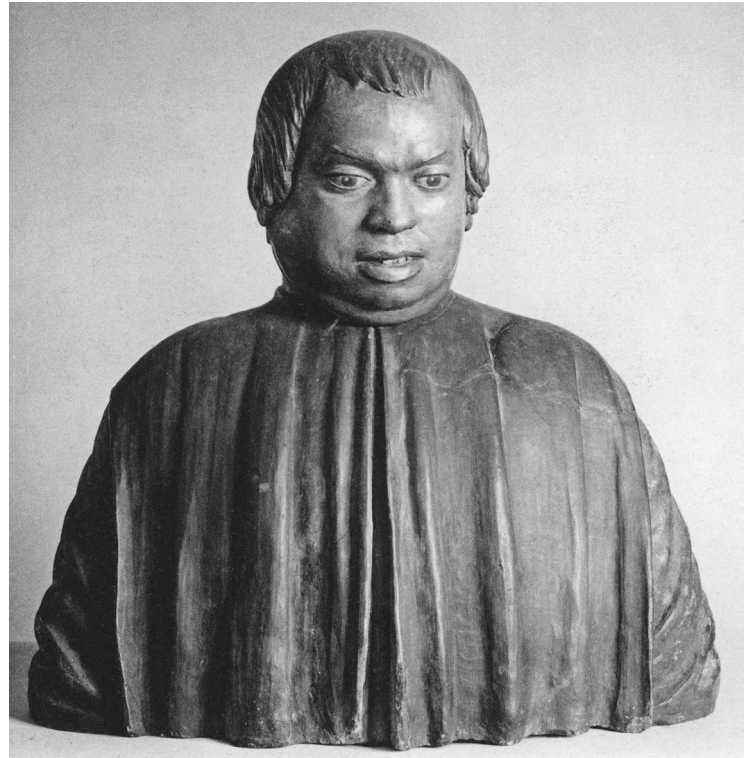
haben soll. Jedenfalls steht der Charakter des feisten, widrigen Gesichtes mit dieser Benennung nicht im Widerspruch.«²⁹⁶ Bode/Tschudi bezeichneten den Dargestellten als »Florentiner Rechtsgelehrten«. Sie katalogisierten die Büste Werk eines Florentiner Meisters aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts,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

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

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

Hl. Sebastian und Adonis

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



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

296 Waagen 1846, S. 253.

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

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

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

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

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



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

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

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

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

»Herkules mit dem Centaur Nessus«

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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



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

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



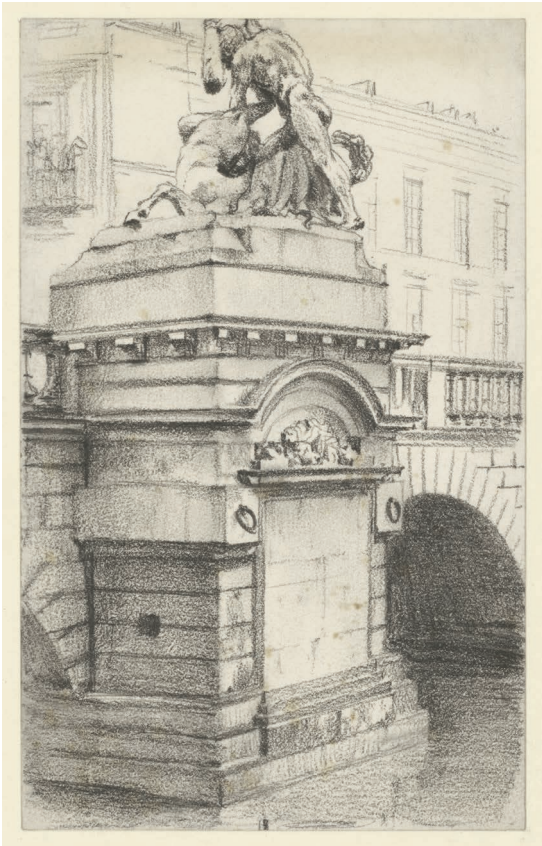
86 Gottfried Schadow, Herkules im Kampf mit dem Kentauren Nessus, 1792, Sandstein, Höhe 306 cm, Breite 318 cm. Ehemals Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung; Kriegsverlust, Verbleib unbekannt, Aufnahme um 1930

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

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

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

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



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

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

Florentiner Rokoko: »Venus mit dem Amor«

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



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

Anna selbdritt

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

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

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

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

319 Schlegel 1978, S. 154ff.

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

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



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

Kleinkunst mit großen Namen

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

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

Eine Bronzegruppe von Giambologna

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



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

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

Römischer Barock

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

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

323 Ebd., fol. 107, 108.

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

325 Krahn 2015, S. 53ff.

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

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

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

329 Schlegel 1978, S. 169ff.



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

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

Hypsipyle

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

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

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

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

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

330 Pr AdK 01087a, fol. 29.

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

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

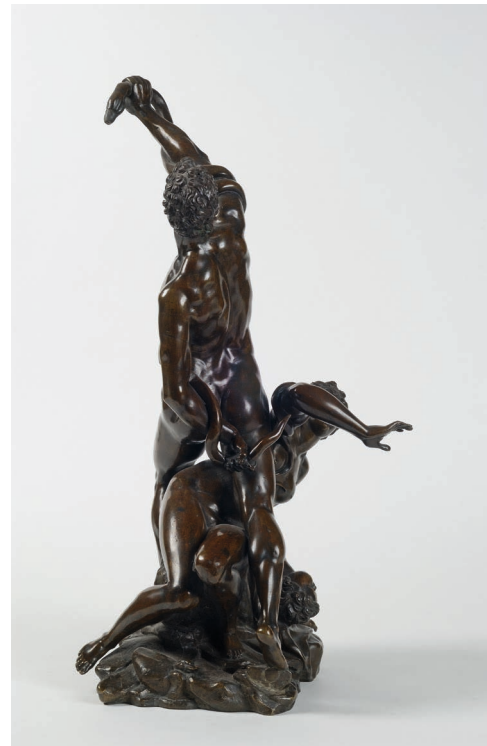
333 Ebd.

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

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

336 Ebd., fol. 113, 114, 123, 124.

337 Lambacher 2006, S. 61, Nr. 1772.



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

Eine »Bereicherung der Sammlungen unseres Landes«

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

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

1) ein Marmor Basrelief von Sansovino, ehemals im Kloster der Madonna del Popolo

2) ein großes Mosaik (vermuthlich nach Guido oder Lanfranco) v. 1713, im schönsten Style 3) einige antike Mosaiken

4) zwei Original Holz Platten v. Alb Dürer;

Ew: Excellenz würden mich unendlich verbinden, diese Dinge in einer verlorenen halben Stunde einmal in Augenschein nehmen zu wollen, und sollten sie sich für die Königl. Sammlung qualifizieren, so kann ich sie billig ablassen, da ich sie wohlfeil gekauft habe.«³⁴⁵



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

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

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

342 Ebd.

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

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

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

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

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

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

349 Ebd., fol. 80 (6. März 1824).



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

353 Ausführlich dazu Pöpper 2010, S. 297ff.

354 Tieck 1835, S. 10: Q.

355 Pöpper 2010, S. 297, Abb. 135.

356 Waagen 1846, S. 246.

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

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

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

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



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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

368 Kugler 1838, S. 121.

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

370 Mundt 2018, S. 319.

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



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

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

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

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

Vierzig Märtyrer von Sebaste

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

»das wohlfeilste Material, nämlich der gebrannte Thon«

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

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

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

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

375 Ebd., fol. 9 (6. April 1815).

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

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

378 Kugler 1838, S. 3ff.



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

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

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

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

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

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

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

381 Waagen 1846, S. 245.

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

383 Schadow 1849 (1987), Bd. 1, S. 92, 282: »Der gebrannte Ton war von angenehmer Farbe und erhielt dadurch eine dem Marmor gleichkommende Sauberkeit der Ausführung, daß die Oberfläche wie dieser geschliffen wurde«; s. auch Katharina Lippold, *Berliner Terrakotakunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2010, S. 52f.; Mende 2013, S. 396f.

384 Schadow 1849 (1987), Bd. 1, S. 66 (1804/05).

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

Der »Haupt Falsificant Moisé«

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

396 Tieck 1835, S. 12: AC.

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

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



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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



112 Wie Abb. 111, Detail

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

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

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

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

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

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

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

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

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

407 Carloni 2004, S. 100f.

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

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

Ridolfo Schadow und Bertel Thorvaldsen

Bartholdy und Ridolfo Schadow

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

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

Bei der von Bartholdy genannten »sehr hübschen Figur in Marmor« wird es sich um die *Sandalenbinderin* gehandelt haben (Abb. 37). Ein Abguss in Gips war 1816 auf der Akademie Ausstellung in Berlin zu sehen und 1817 bestellte der König eine Ausführung in Marmor, die zuerst im Berliner Stadtschloss als Ersatz für eine Antike Aufstellung fand.⁴¹² Die beiden im Brief genannten Reliefs mit dem *Raub der Töch-*

ter des Leukippos waren erst kurz zuvor im Modell fertiggestellt worden. Ausführungen in Marmor erwarb der VI. Duke of Devonshire für seine Sammlung in Chatsworth auf seiner Romreise 1819.⁴¹³ Im März 1817 machte Bartholdy erneut Hardenberg darauf aufmerksam, dass es außer den an der Ausmalung seiner Casa beteiligten Maler auch bedeutende Künstler »in anderen Zweigen« gab, die Förderung durch den preußischen Staat verdienten. In seinem Brief heißt es dazu: »Nicht blos unsere Maler zu Rom, verdienen Aufmunterung durch Ausstellungen; (die beste Art der Unterstützung) sondern wir haben das Glück, auch in anderen Zweigen der Künste, hier tüchtige und hoffnungsvolle junge Künstler zu besitzen, wie z. B. Hr. Rudolph Schadow, Bildhauer (...).«⁴¹⁴

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

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

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

409 Kölle 1825.

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

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

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

413 Eckardt 2000, S. 89f.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

417 Eckardt 2000, S. 145.

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

⁴²⁵ Ebd., fol. 29.



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

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

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

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

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

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

Der »Schäfer« von Thorvaldsen

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



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

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

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

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

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

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

431 Kat. München 2021, S. 213ff.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

438 Eggers 1873–87, Bd. 2, S. 415.

439 Ebd.

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

441 Ebd., ohne Foliiierung.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

445 Börsch-Supan 1971, 1824, Nr. 402.

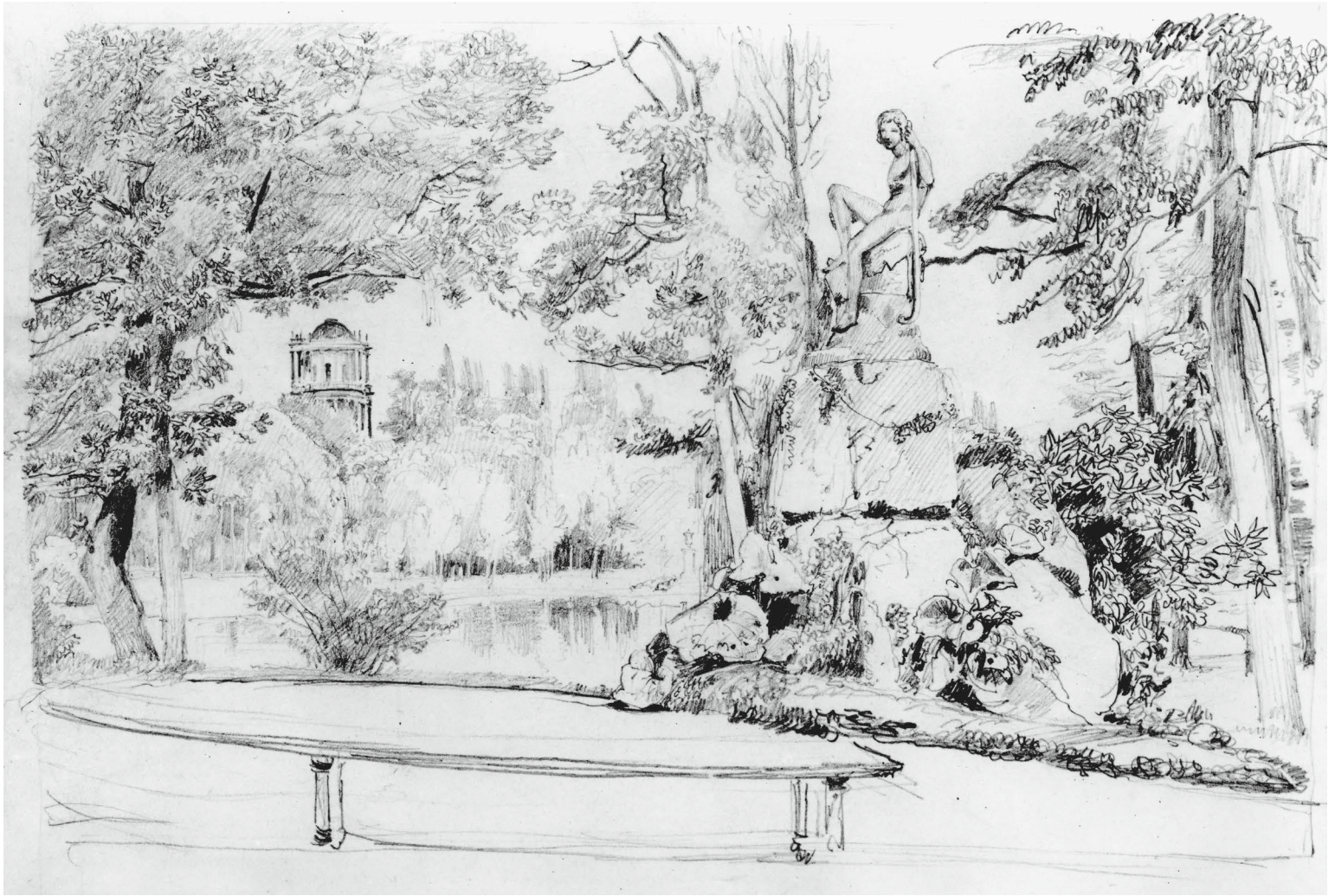
446 Katharina Bott, Un illustre viaggiatore e collezionista a Roma: Franz Erwein von Schönborn, in: Kat. Bertel Thorvaldsen (Ausst. in der Galleria Nazionale d'Arte Moderna), Rom 1989, S. 98; Bott 1993, S. 157, Dok. 341 (25. Jan. 1823, Thorvaldsen an Franz Erwein); Website des Thorvaldsen Museums (Brief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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Thorvaldsen in Berlin und Tegel

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



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

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

Letztlich war die Frage des Materials für Friedrich Wilhelm III. wohl sekundär. Die Erwerbung des bronzenen Schäfers war eine Reverenz an den geschätzten Bildhauer, dessen Werkstatt der König während seines Rom-Aufenthalts Ende 1822 – ebenso wie die von Canova – besucht hatte. Alexander von Humboldt (Abb. 118) gehörte damals zu dessen »Legation«. In einem Brief an seine Schwägerin Caroline (Abb.

454 Ebd., Akte 158, fol. 102 (11. Jan. 1831, Bussler).

455 Spaziergang durch Potsdams Umgebungen, Berlin/Potsdam 1839 (Stuhrsche Buchhandlung), S. 38; s. auch August Kopisch, Die königlichen Schlösser und Gärten zu Potsdam, Berlin 1854, S. 188.

456 Ein ebenfalls im Kupferstichkabinett aufbewahrtes, 1837 entstandenes Blatt von Johann Gottlob Roesel zeigt die Szenerie aus einem ganz ähnlichen Blickwinkel (Horst Drescher/Renate Kroll, Ansichten aus drei Jahrhunderten. Bestandskatalog der Kupferstichkabinetts und der Sammlung der Zeichnungen der Staatlichen Museen zu Berlin, Weimar 1981, S. 153, Nr. 501, Abb. 186).

457 Potsdamer Schlösser in Geschichte und Kunst (Hg. Staatliche Archivverwaltung der DDR, Staatliche Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci), Berlin 1984, S. 160.

458 Ebd.

459 Schadow 1849 (1987), Bd. 1, S. 176f. (1830).



119 Gottlieb Schick, Caroline von Humboldt auf einem korinthischen Kapitell vor dem Kolosseum sitzend, 1809, Feder über Bleistift, 16,5 × 13,5 cm. Staatsgalerie Stuttgart

119) liefert er ein anschauliches Bild über diese Visite, bei der der König auch eine Ausstellung preußischer Künstler sehen konnte:

»Alles ist nicht Freude auf dieser Reise, ich habe für Rom nur 10 Stunden gehabt und diese habe ich dazu angewandt für den König Etikettensachen zu schreiben oder junge Künstler zu sehen, besonders den edlen Thorwaldsen. Meine Gesundheit ist meist fest geblieben, ich beklage mich nicht über die Aufopferung von Zeit und Kräften, der König ist fortdauernd ausgezeichnet gütig und vorliebend für mich, aber die Hundekälte, die viele Tage gedauert, die Bettelleute, die Villen, Gemälde und Kaskaden, die man ihm täglich zu sehen vorschlägt, machen ihm die Reise und das herrlich schöne Land zu einem Gegenstand unangenehmer Gefühle. Meine Pflicht ist, diese Eindrücke zu vermindern und die Aufgabe ist bei dem Zudrang von außen nicht immer leicht zu lösen. Für die Künstler habe ich alle Hoffnung (...). Der König ist außerordentlich mit der Ausstellung zufrieden gewesen, und will noch einmal ganz allein hingehen, um zu kaufen. Bisher ist schon bestimmt worden, daß Schadows Gruppe [Achill und Pentesilea] unter Thorwaldsens Leitung ausgeführt wird, und zwar, wie es Thorwaldsen vorgeschlagen, von dem jungen Wolf.«⁴⁶⁰

Die hohe Reputation, die Thorwaldsen im klassischen Berlin genoss, spiegelt sich auch darin, wie er 1820 während seines kurzen Aufenthalts auf der Rückreise von Kopenhagen nach Rom in der preußischen

Metropole empfangen wurde. Sein Biograph Just Mathias Thiele berichtet von der Ankunft in Rostock: »Von hieraus begab er sich nach Berlin, woselbst er volle acht Tage verweilte. In Begleitung von Rauch und anderen Freunden besuchte er hier täglich die verschiedenen Museen und Ateliers. Der König war abwesend. In dem neuen Theater fand eine Kunstausstellung statt, wo sein Merkur und Amor in Gypsabgüssen ein Gegenstand der Bewunderung Aller war.«⁴⁶¹ Deutlich nüchterner schildert hingegen Gottfried Schadow den Besuch seines Kollegen: »Thorwaldsen befand sich am 29. und 30. August, auf der Rückreise von Kopenhagen nach Rom, in Berlin, wo er nur die Werkstätten und was sich auf öffentlichen Plätzen und königlichen Schlössern an Skulptur befand sehen wollte.«⁴⁶²

Bartholdy hatte sich nicht nur für den Ankauf des bronzenen *Schäfers* engagiert, sondern auch dafür eingesetzt, dass Thorwaldsen der *Rothe Adlerorden* verliehen werden sollte. Man antwortete ihm aus Berlin, dass man auf eine günstige Gelegenheit dafür warten würde.⁴⁶³ Schon im Januar 1825 teilte Friedrich Wilhelm III. dem Bildhauer mit, dass er ihm den »rothen Adler-Orden 3ter Classe« verliehen habe.⁴⁶⁴ 1842 wurde Thorwaldsen dann auch noch Träger des Ordens pour le mérite.

Im Jahr der Ankunft des bronzenen *Schäfers* nahmen Schinkels Museumsplanungen konkretere Züge an. Die Einbeziehung nachantiker Skulpturen war damals zwar immer noch nicht aktuell, doch wurde dies vom Architekten erwogen. Eindringlich dokumentiert dies ein Schreiben Schinkels an Thorwaldsen aus Florenz vom 28. Oktober 1824, das kurz nach deren Zusammenkunft in Rom verfasst wurde, da sie dort keine Möglichkeit hatten, »officiell zu sprechen«. In dem Brief heißt es:

»Hochgeehrtester Freund, Ihrer gütigen Aufnahme und des Genusses eingedenk, welchen ich während meines Aufenthalts in Rom an Ihren herrlichen Kunstwerken und an Ihrer werthen Gesellschaft hatte, kann ich nicht unterlassen, schon vom nächsten Aufenthaltsorte wieder einige Worte mit Ihnen zu wechseln, besonders da der letzte Abend unseres Zusammenseyns mancherlei Störungen hatte, und nicht jede Mittheilung erlaubte. Zufördert bekenne ich Ihnen wie gross mein Wunsch ist etwas von Ihrer Kunst in unseren berlinischen Sammlungen zu besitzen und das es mir unendlich leid thut, das dieser Wunsch, der sich mit dem so vieler anderer Personen vereinigt, nicht schon längst befriedigt worden ist, wozu die Gelegenheiten oft günstig genug waren und vielleicht nur durch Missverstand ungenutzt vorüber gingen. Könnte ich persönlich etwas dazu beitragen, dass auch wir uns rühmen könnten etwas von Ihrer Hand zu besitzen, so würde ich mich höchst glücklich schätzen, deshalb will ich die Gelegenheit nicht verabsäumen, welche sich mir darbiethet, nach meiner Reise über mancherlei Kunstgegenstände derselben

460 Briefe Alexander von Humboldts an seinen Bruder Wilhelm (Hg. Familie von Humboldt), Berlin 1879, S. 221f. (2. Dez. 1822, aus Rom).

461 Just M. Thiele, Thorwaldsen's Leben, Leipzig 1852–56, Bd. 2, S. 37.

462 Schadow 1849 (1987), Bd. 1, S. 142 (1820); Schadows Verehrung von Thorwaldsen dokumentiert dessen Text »Thorwaldsen's Ehrenfeier, veranstaltet von der K. Akademie der Künste zu Berlin am 1. Juni 1844«, in: Gottfried Schadow. Aufsätze und Briefe, nebst einem Verzeichnis seiner Werke (Hg. Julius Friedländer), Düsseldorf 1864, S. 77f.

463 GStA PK, I. Rep. 76 Kultusministerium, I. Sekt. 30 Nr. 47 Bd. 3, fol. 82 (23. April 1824, Bartholdy an Altenstein); ebd., fol. 88 (28. Juli 1824, Harlem an Bartholdy).

464 Website des Thorwaldsen Museums (Brief von Christian Karl Josias von Bunsen vom 28. Nov. 1825).

officiell zu sprechen, diesen Gegenstand, der mir so sehr am Herzen liegt, ganz besonders hervorzuheben. Sie würden mich, hochgeehrter Freund, sehr verbinden, wenn Sie mir von den nachstehenden Kunstwerken Ihrer Werkstatt gütigst die Preise und die Zeit der Vollendung und Ablieferung wollten wissen lassen:

- 1) Vom Mercur,
- 2) Schäfer,
- 3) Grazien,
- 4) Basrelief des Alexander NB: gross und klein,
- 5) Anacreontische Basreliefs,
- 6) Was Sie sonst noch hinzusetzen für gut halten ...

Meine Reisegefährten Kerll, Waagen u. Brandt tragen mir die angelegtesten Grüsse an Sie auf und ich wünsche dass Sie gütigst ebenso im besten Andenken behalten mögen als Sie es immer seyn werden bei Ihrem ergebenen und aufrichtigen Freunde Schinkel.⁴⁶⁵

Der Architekt Schinkel trat hier als Kunstagent auf. Aus seinem Brief geht hervor, dass man sich ein Bildwerk aus Marmor von Thorvaldsen für die »berlinischen Sammlungen« wünschte. Ob damit das geplante Museum gemeint war, kann nur vermutet werden, ist aber sehr wahrscheinlich. Es ist unbekannt, weshalb ein Auftrag nicht zu Stande kam. Aufschlussreich ist, dass auch der *Schäfer* zu den Wunschobjekten gehörte. Offenbar war das Material – der Marmor – bei einer musealen Verwendung von zentraler Bedeutung. Wetterbeständige Bronzen dienten hingegen bevorzugt für eine Aufstellung im Freien. Dies zeigt sich auch darin, dass Wolffs zuvor erwähnte Bronzekopie nach Thorvaldsens *Mercur* zuerst zwar im Teesalon von Friedrich Wilhelm IV. im Berliner Schloss Aufstellung fand, bevor sie 1828 nach Charlottenhof gelangte und dort in der Exedra als Gegenstück zum *Paris* von Ridolfo Schadow Aufstellung fand.⁴⁶⁶

Wie ausgeprägt in Berlin das Interesse an Werken Thorvaldsens bereits einige Jahre vor der Anfrage von Schinkel war, zeigte sich auch am Engagement von Caroline von Humboldt, die einen Gipsabguss des *Mercur* besaß, der 1820 in der Akademie der Künste zu sehen gewesen war. Sie hatte nämlich den innigen Wunsch, ihn auch in Marmor für Berlin zu erwerben. Geradezu enthusiastisch äußerte sie sich darüber im Juli 1818 gegenüber Rauch: »Bereden Sie doch den Kronprinzen den Einzig schönen herrlichen Mercur in Marmor ausführen zu lassen. Ich bin krank an der Statue und daß sie nach Berlin kommen möge.«⁴⁶⁷ Wäre dieser Herzenswunsch von Caroline von Humboldt in Erfüllung gegangen, hätte sich die Anfrage Schinkels bei Thorvaldsen wohl erübrigt. Der Gipsabguss aus dem Besitz von Caroline von Humboldt blieb in Berlin erhalten, er wird in Schloss Tegel aufbewahrt.

Bereits ein Jahr zuvor hatte sich Caroline von Humboldt geradezu leidenschaftlich für die Bestellung eines anderen Hauptwerks von Thorvaldsen engagiert. Sie berichtete ihrem Gatten von dem für Napoleons Apartment im römischen Quirinalpalast entstandenen *Alexanderzug*: »Wenn nur der König oder der Kronprinz auf meine Gefahr den großen Fries, den Alexanderzug, in Marmor machen ließen. 12.000 Scudi, 18.000 Thaler ist durchaus kein Geld dafür, ist im Verhältnis viel wohlfeiler als so ein kleines Tondo 200 Scudi, und ist, ich schwöre es Dir, das Schönste, was in Bildhauerei seit jener längstvergangenen großen Zeit ist gemacht worden.«⁴⁶⁸ Eine Beauftragung Thorvaldsens hätte die Planungen für die Einrichtung des Königlichen Museums vermutlich in andere Bahnen gelenkt.

Thorvaldsen und Heinrich Kohlrausch

Trotz des Interesses an Marmorarbeiten von Thorvaldsen fand eine attraktive Offerte von zwei solchen Werken keine Resonanz. Aus dem Nachlass von Heinrich Kohlrausch wurden dem König im März 1827 die Büsten von *Mars* und *Adonis* angeboten (Abb. 120, 121).⁴⁶⁹ Sie stammten aus dem Besitz des mit Rauch befreundeten Arztes, der seit 1810 an der Charité tätig war und sich 1804 bis 1808 in Rom aufgehalten hatte, wo er zum Kreis der Humboldts zählte. So hatte er die »namhaftesten Künstler kennen gelernt« und war auch Leibarzt von Thorvaldsen geworden. Die 1809 datierten Büsten hatte Kohlrausch direkt von Thorvaldsen erworben. Gustav Parthey, der Neffe des 1826 verstorbenen Sammlers und spätere Besitzer der Nicolaischen Buchhandlung, berichtet in seinen Jugenderinnerungen von den »Kunstsachen bei Kohlrausch 1815«, unter denen sich auch das Büstenpaar befand, bei dem es sich um Teilrepliken von Statuen handelte. Aufgestellt waren sie im Bibliothekszimmer des Sammlers neben einem Abguss der *Juno Ludovisi*. Parthey zufolge waren sie »vermutlich die einzigen Marmorarbeiten dieses Künstlers in Berlin«. Caroline von Humboldt berichtete Rauch am 15. März 1817: »Kohlrausch schwelgt in seinen Kunstsachen, seine kleinen Zimmer strotzen davon.«⁴⁷⁰ Die beiden Büsten kamen nach dem Tod des Sammlers zur Auktion, blieben dort unverkauft und gelangten wohl schon bald danach doch noch in königlichen Besitz.⁴⁷¹ Erwähnt werden sie erstmals im Inventar von Schloss Charlottenburg 1835. Seit 1860 sind die Büsten im Malachitzimmer der Orangerie in Potsdam-Sanssouci nachweisbar.⁴⁷²

Zwar ließ sich für das Königliche Museum die Erwerbung einer Marmorskulptur von Thorvaldsen nicht realisieren, doch dokumentieren auf der Museumsinsel vor allem Bilder das hohe Ansehen, das der dänische Bildhauer zu seinen Lebzeiten in Berlin und Rom im Kreis seiner Künstlerkollegen genoss. Neben dem Gemälde von Friedrich Wilhelm Schadow, das den Maler zusammen mit seinem Bruder Ridol-

465 Website des Thorvaldsen Museums (Brief von Karl Friedrich Schinkel vom 28. Okt. 1824).

466 »Eine große Figur von Bronze vor dem Spiegel stehend der Mercur von Thorvaldsen (...) ist nach Charlottenhof gekommen« (Plankammer der Staatlichen Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, Akte 11 (»Inventarium 1826«, fol. 96, Nr. 48); Meiner 2009, S. 48f.

467 Simson 1999, S. 296.

468 Website Thorvaldsen Museum (Brief von Caroline von Humboldt, 22. Juni 1817). Zu Caroline von Humboldt und Thorvaldsen s. Joachim Wittstock, Thorvaldsen und die Deutschen, in: Kat. Künstlerleben in Rom (Ausst. im Germanischen Nationalmuseum), Nürnberg 1992, S. 203ff.; zum Fries zuletzt: Kat. Canova Thorvaldsen. La nascita della scultura moderna (Ausst. in der Galleria d'Italia), Hg. Stefano Grandesso/Fernando Mazzocca, Mailand 2019, S. 382f. (Ilaria Sgarbozza).

469 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I. Sekt. 30 Nr. 47 Bd. 4 (Ankäufe 1824–27), fol. 138.

470 Simson 1999, S. 261.

471 Die Sammlung wurde im März 1827 bei Bratring in Berlin versteigert (GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I. Sekt. 30 Nr. 47 Bd. 4, fol. 139: »Verzeichniss der, von dem Königlichen Geheim. Ober-Medizinal-Rath Herrn Dr. Kohlrausch hinterlassenen Sammlung von Kunstgegenständen ...: »3. Mars, Büste nach seiner colossalen Statue v. Thorvaldsen«, »4. Adonis, Büste nach seiner Statue von Thorvaldsen«. Aus einer Aktennotiz geht hervor, dass Levezow und Hirt die Kunstsachen gesehen und letzterer lediglich ein Gemälde »für schätzbar, dessen Ankauf für das Museum aber nicht besonders wünschenswerth« hielt (ebd., fol. 147, 6. März 1826, Harlem).

472 Für die freundlichen Hinweise sei Silke Kiesant gedankt.



120 Bertel Thorvaldsen, Büste des Mars, 1808/09, Marmor, Höhe 74 cm. Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Potsdam, Orangerie



121 Bertel Thorvaldsen, Büste des Adonis, 1808/09, Marmor, Höhe 62 cm. Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Potsdam, Orangerie



122 Wilhelm von Schadow, Selbstbildnis mit seinem Bruder Ridolfo und Bertel Thorvaldsen, um 1815/16, Öl auf Leinwand, 91 × 118 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie

fo und Thorvaldsen zeigt (Abb. 122), erlangte vor allem Thorvaldsens Porträt mit Lorbeerzweig von Carl Begas d. Ä. Berühmtheit.⁴⁷³ Als Stipendiat des preußischen Staates hatte Begas das Bildnis 1823 in Rom geschaffen, als er wie Thorvaldsen längere Zeit in der Casa Buti logierte. Auf dem Gemälde ist neben dem Bildhauer seine Figur der *Spes* zu sehen, die Thorvaldsen im Auftrage von Caroline von Humboldt in Marmor ausführte und die sich noch heute in Schloss Tegel befindet. In Anbetracht der Reputation, die Thorvaldsen im klassischen Berlin genoss, muss bedauert werden, dass man noch heutzutage in der Nationalgalerie ein der *Hebe* Canovas ebenbürtiges Werk von Thorvaldsen vermisst.⁴⁷⁴

Die *Hebe* von Antonio Canova

Während die *Hebe* von Antonio Canova in ihrer künstlerischen Bedeutung vielfach gewürdigt wurde, sind die Erwerbungsstände der Marmorfigur weitgehend unbekannt geblieben (Abb. 123, 124–26).⁴⁷⁵ Dies ist umso erstaunlicher, als es sich nicht nur um ein Hauptwerk neuzeitlicher Skulptur handelt, sondern vor allem weil keine andere Erwerbung der Skulpturensammlung so umfassend dokumentiert ist. Die Dokumente zum Ankauf der *Hebe* lesen sich wie ein Kunstkrimi mit Happy End.

Die Idee einer Darstellung der Göttin der Jugendblüte, der Mundschenkin der Götter, mag auf den russischen Sammler Fürst Nikolaj Jusopov zurückgehen, der in einem Brief an Canova vom 15. Dezember 1794 den Wunsch geäußert hatte, außer zwei bereits bei ihm bestellten Bildwerken auch eine lebensgroße Darstellung der *Hebe* zu erwerben, welche sie im Alter von ungefähr sechzehn Jahren zeigen sollte (»la statue d'une Hebe, de grandeur naturelle, c'est à dire comme fille à peu près de 16 ans«).⁴⁷⁶ Canovas Antwort auf dieses Schreiben ist unbekannt.

Canova hatte die *Hebe* für den venezianischen Patrizier Giuseppe Giacomo Albrizzi geschaffen. Im Vertrag vom 25. August 1795 war ein Preis von 800 Zechinen (Dukaten) vereinbart, spätestens 1799 sollte die Figur vollendet sein.⁴⁷⁷ Seinem Auftraggeber wollte Canova nach Fertigstellung des lebensgroßen Gipsmodells im Frühjahr 1796 (heute in Mailand, Galleria d'Arte Moderna) zuerst ein kleinformatiges plastisches Modell aus Rom senden, um ihm eine Vorstellung zu ermöglichen. Da im kleinen Format nicht alle Details darstellbar und somit eine »buona idea« nicht zu vermitteln war, gelangten stattdessen vier Zeichnungen nach Venedig, die das Bildwerk in verschiedenen Ansichten zeigten. Albrizzi wurde versichert, dass die Figur im schönsten Marmor entstehen sollte, den Canova jemals finden konnte. Über den zugehörigen Sockel, der mit Festons geschmückt war, hieß es, dass er hohl sei, um nicht zu schwer zu sein. Aus dem Brief ging auch hervor, wie die vergoldete Amphora und die Trinkschale in den Händen der Statue befestigt werden sollten.⁴⁷⁸

Die Versendung von Sockel und Bildwerk verzögerte sich allerdings. Dies hing damit zusammen, dass sich Canova während der französischen Besatzung eine Weile in seiner Heimatstadt Possagno im Veneto aufhielt. Hinzu kam, dass es in der Zwischenzeit mit dem Franzosen Honoré Nicolas Marie Duveyrier, oberster Finanzbeamter im napoleonischen Rom, einen ernsthaften Interessenten für das Bildwerk gab, der die Statue unbedingt besitzen wollte. Albrizzi ließ sich aller-



123 Johann Baptist Lampi d. Ä., Antonio Canova, um 1806, Öl auf Leinwand, 75,5 × 62 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie

dings nicht umstimmen. Duveyrier beauftragte Canova daraufhin mit der Herstellung eines weiteren Exemplares, das in den Besitz von Joséphine de Beauharnais gelangte. Aus ihrem Nachlass wurde es vom russischen Zar Alexander I. erworben und fand in der Eremitage in St. Petersburg Aufstellung. Canova konnte am 16. Dezember 1799 nach

473 Alte Nationalgalerie, s. den Eintrag von Gerd-Helge Vogel in SMB-digital.

474 1942 wurde von der Nationalgalerie das Marmorrelief mit Perseus und Andromeda erworben, 1949 gelangte als Überweisung die Marmorfigur der Psyche in die Sammlung (Maaz 2006, Bd. 2, S. 787ff.).

475 Vgl. Maaz 2006, Bd. 1, S. 149; Kat. Bassano del Grappa 2021, S. 88ff. (Volker Krahn).

476 Sergej Androsow, in: Kat. Canova l'ideale classico tra scultura e pittura (Ausst. in Musei San Domenico in Forlì), Hg. Stefano Grandesso/Francesco Leone, Mailand 2009, S. 224, Nr. IV.18; ders., Ebe. San Pietroburgo, museo statale dell'Ermitage in: Kat. Bassano del Grappa 2021, S. 97.

477 Mario Guderzo, Ebe di Canova. Celeste ancella coppiera degli dei, in: Kat. Bassano del Grappa 2021, S. 44; der Vertrag wird in der Biblioteca Civica in Bassano del Grappa aufbewahrt (Epistolario Canoviano BCBC, 6026).

478 Über die Fertigstellung des Modells berichtete Canova dem mit ihm befreundeten venezianischen Architekten Gianantonio Selvi aus Rom am 16. April 1796: »Oggi a otto spero, che il modello dell' Ebe sarà all' ordine per farlo formare, e spero ancora, che verrà compatito per l'eleganza e novità della figura. Subito che troverò il marmo, che sia certamente bello non vi si lascierà più lo scapello se non sarà finita« (Michelangelo Gualandi (Hg.), Dodici lettere inedite di Antonio Canova scritte a diversi, Bologna 1868, S. 19); Ricciotti Bratti, Antonio Canova nella sua vita artistica privata, in: Nuovo Archivio Veneto, April–Juni 1917, S. 314ff.; vgl. auch: Kat. Bassano del Grappa 2021.



124 Antonio Canova, Hebe, 1795, Marmor, Höhe 160 cm (ohne Sockel), Höhe des Sockels 83,5 cm. Ehemals Königliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung; Alte Nationalgalerie



125 Wie Abb. 124



126 Wie Abb. 124

Venedig berichten, dass die für Albrizzi geschaffene *Hebe* drei Tage zuvor versendet wurde, wo sie im Februar 1800 unversehrt eintraf.⁴⁷⁹

Im Palast ihres Auftraggebers wurde die *Hebe* rasch zu einer künstlerischen Attraktion ersten Ranges: » (...) der Besitzer scheint den ganzen Werth des Schatzes zu fühlen. Er hat der Göttin einen der besten Plätze, ein schönes, helles Zimmer nach dem großen Kanal, angewiesen« (Seume).⁴⁸⁰ Nach dem Tod ihres Besitzers führten Forderungen von Gläubigern dazu, dass die Figur als »Unterpand einer Schuldforderung« in einen anderen venezianischen Palast gelangte. Dort sah sie der Philologe Friedrich W. Thiersch, der während seiner Reise nach Italien 1822–23 in Venedig Station machte. In Briefen berichtete er seiner Frau über seine Eindrücke; 1826 veröffentlichte er darüber in seinen *Reisen in Italien seit 1822*. Im Unterschied zu den meisten seiner Zeitgenossen äußerte er sich recht kritisch zu der Figur:

»Nach der Kirche führte mich Hr. Sch. in das Haus der Familie Heinzelmann, in welcher sich ein großer Wohlstand, verbunden mit der alten Sitte der Deutschen, erhalten hat. Für den Freund neuer Sculptur ist es merkwürdig durch die Hebe von Canova, welche jetzo hier, so viel ich weiß, als Unterpand einer Schuldforderung aufgestellt ist. Sie ist vor-

schreitend gebildet und den Nektar aus erhobener Rechte gießend, von großer Zierlichkeit der Formen und Feinheit der Arbeit; im Uebrigen aber an Bewegung, Wendung und Ausdruck durchaus theatralisch und dadurch alle Wirkung zerstörend, daß alles an ihr von den Spitzen der Finger bis auf die Spitzen der Zehen auf Wirkung angelegt ist, und diese Absicht zur Schau trägt, ohne daß auch nur ein Theil dessen, was der Künstler hineingelegt hat, durch die Handlung bedingt oder wahr wäre (...).«⁴⁸¹

479 In Anbetracht zahlreicher Transportrisiken in dieser politisch schwierigen Zeit äußerte sich Canova sehr erleichtert über die Ankunft der Statue in Venedig: »Godo sommamente che la statua sia arrivata senza disgrazie, e così parimenti che sia posta a luogo« (Lettere familiari inedite di Antonio Canova e di Giannantonio Selva, Venedig 1835, S. 23, 15. Feb. 1800, an Selva).

480 Seume 1802, S. 74.

481 Friedrich Thiersch/Ludwig Schorn/Eduard Gerhardt, *Reisen in Italien seit 1822*, Leipzig 1826, S. 142.

Anweisungen für Konsul Tichy

Schon bald nachdem Thiersch die *Hebe* sehen konnte, aber noch vor dem Erscheinen seiner Publikation, gelangte aus Venedig ein Schreiben an Minister von Altenstein, in dem der preußische Konsul in Triest Anton Tichy über den beabsichtigten Verkauf der Statue berichtete:

»Euer Excellenz gebe ich mir die Ehre, ganz ergebenst anzuzeigen daß nunmehr die Hebe von Canova dem hiesigen Grafen Albrizzi Vivante gehörend, und welche sich seit einigen Jahren in Verwahrsam des hiesigen Herrn von Heinzelmann befindet, nächstens gerichtlich an den meistbietenden veräußert, oder auch außergerichtlich verkauft werden soll! (...) Würde dessen zufolge Se. Majestät der König von Preußen auf dieses seltene und besonders hochschätzbare Kunstproduct von Canova zu reflectiren geneigt seyn, so könnte niemand besser als ich dieses Geschäft besorgen, in dem ich so wohl den Eigenthümer, als den gegenwärtigen Besitzer der Hebe sehr genau kenne, und ich glaube auch daß es mir gelingen sollte, diese eines Souverain's würdige Statue vielleicht für ca. 70 tausend francs zu erhalten, obschon der Eigenthümer weit mehr dafür verlangt!«

Tichy stellte heraus, dass »dieses Kunstprodukt schwerlich für particulari [Privatleute], sondern nur für einen Souverain die Erlaubnis ins Ausland transportiert zu werden, erhalten dürfte! Doch auch Einheimische werden sich dieser Summe nähern, wo nicht vielleicht übersteigen, wenn die Statue wirklich verauctionirt werden sollte, welches der Eigenthümer aber möglichst auszuweichen sucht!«⁴⁸²

In Berlin fand diese Nachricht positive Resonanz, denn Canovas *Hebe* war hier keineswegs unbekannt. Bereits einige Jahre zuvor, im August 1819, hatte eine Kopie im Königlichen Palais aufgestellt gefunden, und zwar in der Vorhalle der Bibliothek zwischen »schönen Marmorsäulen«, die eine »besonders gewölbte Decke« trugen.⁴⁸³ Dieses Werk war mehr oder weniger ein Ersatzobjekt für ein Original des damals hoch geschätzten Bildhauers, um dessen Erwerbung sich der König im Herbst 1815 erfolglos bemüht hatte. Damals weilte der König nämlich in Begleitung von Alexander von Humboldt in Paris und erkundigte sich nach der Besichtigung mehrerer Marmorskulpturen aus dem Nachlass von Joséphine de Beauharnais, unter denen sich auch ein Exemplar der *Hebe* befand, nach deren Verkaufspreisen. Dies überliefert Wilhelm von Humboldt, der sich damals ebenfalls in Paris aufhielt, in einem Brief an seine Gemahlin Caroline:

»Es gibt jetzt hier allerlei schöne Kunstsachen zu verkaufen, und der König hat Lust. Ich befördere zwar das nicht gern, denn wir bedürfen doch sehr des Geldes, und es geht damit immer eine beträchtliche Menge weg. Allein ich sehe voraus, es kommt doch dazu. So hat der König Alexandern aufgetragen, sich nach dem Preis der vier Canovaschen Statuen in der Malmaison, Amor und Psyche, Hebe, Paris und einer Tänzerin zu erkundigen. An dem Paris und der Tänzerin hätte man nun meines Erachtens nicht viel.«

Um eine mögliche Erwerbung der Marmorskulpturen für den Preußischen Hof zu vereiteln, rechnete er mit der Unterstützung des von ihm protegierten Christian Daniel Rauch. So heißt es weiter:

»Ich habe daher gestern dem Kanzler durch Jordan vorschlagen lassen und werde ihm heute selbst davon sprechen, sogleich Rauch kommen zu lassen lassen: Er (...) hat auch Dreistigkeit genug, dem König zu sagen, was gut und was nicht gut ist. Ganz gewöhnlichen französischen Dreck, und wo doch ein Stück 8.000 Franken kostet, will der König, wozu Alexander gewiß nicht beiträgt, kaufen.«⁴⁸⁴

Die Äußerungen Wilhelm von Humboldts spiegeln sicherlich seine Bevorzugung eines anderen Bildhauers – Thorvaldsen – wider. Es ist unbekannt, ob sich der preußische Regent von ihm beziehungsweise Rauch von der ins Auge gefassten Erwerbung abhalten ließ oder ob andere Gründe dafür verantwortlich waren, dass diese einmalige Chance vergeben wurde, sodass das einzigartige Ensemble nicht nach Berlin gelangte. Letztlich erwarb ein anderer Regent, der Schwager des preußischen Königs, Alexander I., der Zar von Russland, die Skulpturen, die noch heute Hauptattraktionen der Eremitage in St. Petersburg sind. Vor diesem Hintergrund muss die erneute Möglichkeit, ein Original von Canova zu erwerben, Friedrich Wilhelm III. geradezu elektrisiert haben. Umgehend wurde er von Altenstein über die zum Verkauf stehende Skulptur informiert, der dezent auf deren mögliche museale Aufstellung verwies, denn es heißt in seinem Brief: »Obgleich dies neuere Kunstwerk zur Aufnahme in Ewr Königlichen Majestät Museum wohl nicht zu berücksichtigen ist, so habe ich mich doch verpflichtet gehalten, diese Umstände zur Allerhöchsten Kenntniß zu bringen, und im Falle der allergnädigsten Beachtung um Allerhöchstderselben huldverrichte Befehle ehrfurchtsvollst zu bitten.«⁴⁸⁵

Schon wenige Tage später antwortete der König: »Auf Ihre Anzeige vom 19. d. M. autorisiere ich Sie, wegen Ankaufs der Statue der Hebe von Canova mit dem Intermedianten in Unterhandlung zu treten und mir von dem Resultat zu seiner Zeit weitere Anzeige zu machen.«⁴⁸⁶ Aus einem anderen Schreiben an Altenstein geht hervor, dass der König in der Zwischenzeit auch von anderer Seite von der Angelegenheit erfahren hatte und »ob nicht das Gutachten des Herrn Professors Rauch über den Preis dieser Statue zu erforschen seyn dürfte, um danach bestimmen zu können, wie weit man gehen könne, um nicht übertheuert zu werden.«⁴⁸⁷

Schon bald danach äußerte sich Rauch zu dem Angebot: »In Beziehung Ew. Hochwohlgeboren geehrtes Schreiben von heute habe die

482 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I. Sekt. 30 Nr. 225, fol. 1, 2 (22. Juni 1824).

483 Schon allein aufgrund ihrer frühen Entstehungszeit – noch zu Lebzeiten Canovas – besitzt die wohl aus Paris nach Berlin gelangte Kopie der *Hebe* einen besonderen Stellenwert unter den zahlreichen Reproduktionen dieses berühmten Bildwerks, die im 19. Jahrhundert hergestellt wurden. Zu einem unbekanntem Zeitpunkt wurde die Figur aus dem Palais des Königs entfernt und war lange Zeit magaziniert, bevor sie 1908 in das von den Hohenzollern genutzte Schloss Bad Homburg vor der Höhe gelangte, wo sie im Treppenhaus in einer Nische einen repräsentativen Aufstellungsort erhielt, den sie bis heute einnimmt (Kat. Berlin 2016, S. 47).

484 Wilhelm und Caroline von Humboldt in ihren Briefen (Hg. Anna von Sydow), Berlin 1912, Bd. 5, S. 63f.

485 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivillkabinett, Nr. 20449, fol. 127 (19. Juli 1824); GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I. Sekt. 30, Nr. 225, fol. 2a (Entwurf).

486 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I. Sekt. 30, Nr. 225, fol. 3 (28. Juli 1824); GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivillkabinett, Nr. 20449, fol. 128 (28. Juli 1824).

487 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivillkabinett, Nr. 20449, fol. 129 (22. Aug. 1824, Albrecht, Entwurf); GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I. Sekt. 30 Nr. 225, fol. 4 (mit Kommentaren des Ministeriums).

Ehre zu erwidern, daß Canova für eine lebensgroße Statue sich zwei tausend Ducaten, später aber eine dergleichen drei tausend Ducaten zahlen ließ, der erste Preis würde für die in Kauf stehende Hebe zu Venedig der angemessene seyn, und dennoch fürstlich bezahlt! An den Adjudanten: von Lucadou habe ich auf seine Anfrage dasselbe geantwortet, auch darauf aufmerksam gemacht daß dem Beauftragten in Venedig wenn derselbe kein Bildhauer ist die Verantwortlichkeit gestellt würde auf die Originalität des Werkes besonders zu achten, indem viele schöne Copien der Hebe Canovas existiren, von seiner Hand sind vier Wiederholungen angefertigt; zwei auf Wolken stehend zwei auf Plinten, und es sind die Copien auch aufzufinden.«⁴⁸⁸

Den König interessierte zu diesem Zeitpunkt vor allem der Preis, wobei Rauch aber deutlich machte, wie heikel bei einem solchen Werk die Frage der Authentizität sei. Nachdem der Bildhauer sein Gutachten geliefert hatte, wurde im Kultusministerium ein Promemoria verfasst, in dem die bekannten Informationen über die *Hebe* zusammengefasst wurden. Zuständig war dafür August Georg von Harlem (Abb. 127), der erst im Jahr zuvor mit seiner Tätigkeit beim Ministerium begonnen hatte. Schadow schätzte ihn sehr, denn er bemerkte, dass »dem Geheimen Oberregierungsrat v. Harlem die Angelegenheiten der Künste« von Minister von Altenstein anvertraut wurden. Weiterhin heißt es: »Dieser Beamte eignete sich hiezu: indem er als Kunstliebhaber auf seinen Reisen die Werkstätten der Künstler gern besucht hatte, Sammlungen und Bibliotheken ebenso. (...)«⁴⁸⁹ Festgelegt wurde im Promemoria auch:

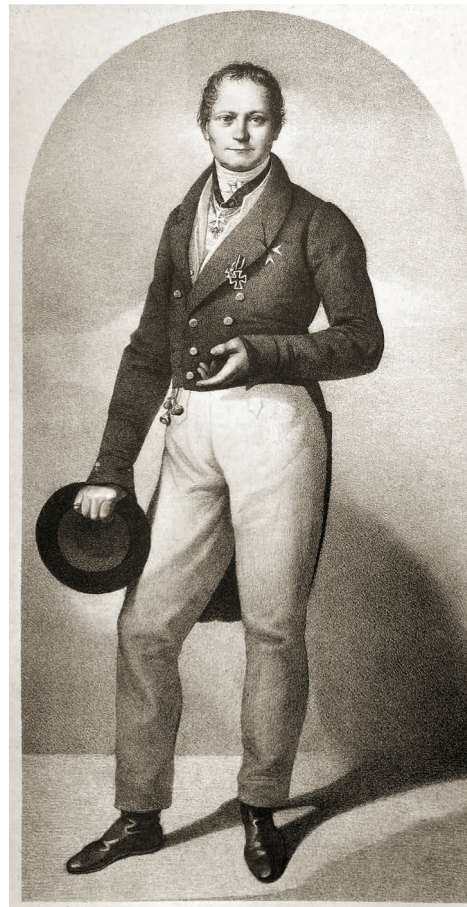
»sobald die unbezweifelte Originalität der Statue festgestellt seyn wird, müßte vor allen Dingen über das Minimum des Preises eine sichere Verabredung getroffen werden.«⁴⁹⁰

Am 3. Dezember 1824 erfolgte eine »Verordnung. Von Seiten des K. K. Civil-Kabinetts erster Instanz zu Venedig betreffend die Statue der Hebe von Canova zu Venedig«, in der »zur öffentlichen Kenntnis gebracht« wurde, dass am 18. Mai 1825 der »erste Versteigerungsversuch mit dem Verkaufe der Statue der Hebe von dem berühmten Canova (...) vorgenommen werden wird«. Weiterhin heißt es: »Der Verkauf gedachter Statue kann nicht anders erfolgen, als wenn das Gebot den Schätzungswert von 55.172 Oesterreichischen Lire und 41 Cent. übersteigt, ... und nur gegen baare Zahlung in klingender Münze.«⁴⁹¹

Johann Friedrich von Heinzelmann, der die Skulptur in Venedig als Pfand besaß, ließ diese Informationen auch einem »Herrn Kleinmann« in Berlin zukommen, ebenso ein Gutachten der Professoren Zandomenighi und Ferrari, die auch das Ministerium erreichten. Als Mindestpreis wurden 48.000 ital. Lire genannt, doch war auch ein freier Verkauf möglich, denn weiterhin heißt es, dass Albrizzi 80.000 Francs verlangt. Heinzelmanns Schreiben schloss mit der Frage: »Haben sie aber einen Kunstliebhaber, welcher die Erwerbung ernstlich beabsichtigt: so melden Sie mir, um welche Summe, und ich werde darüber Rücksprache nehmen.«⁴⁹²

Diese Informationen ebenso wie das Gutachten von Rauch ließ Altenstein dem König am 12. Februar 1825 zukommen:

»Nach den empfangenen glaubhaften Versicherungen ist diese Statue eine wirkliche und zwar eine ausgezeichnete Original-Arbeit des verstorbenen Canova, die der durch Lieferungen reich gewordene, demnächst aber durch Verschwendungen heruntergekommene Graf Albrizzi



127 Eduard Eichens, August von Harlem (nach einer Zeichnung von Johann Gottfried Schadow), 1826, Steindruck, 28 × 13,5 cm

von dem Künstler selbst erstanden hat. Canova hat diesen Gegenstand wiederholt – man glaubt vier Mal – mit besonderer Liebe ausgeführt und man hat mir versichern wollen, das venezianische Exemplar dürfte die zarteste und gelungenste Vollendung erhalten haben. (...) Der Professor Rauch hat sich dahin geäußert, Canova habe anfänglich 2.000, späterhin aber 3.000 Ducaten für eine lebensgroße Statue genommen und der erste Preis dürfte für diese Hebe der angemessene seyn.«⁴⁹³

488 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I. Sekt. 30 Nr. 225, fol. 5 (6. Sept. 1824). Sievers überliefert die ihm bekannt gewordenen Preise für Werke Canovas, wonach die vier Versionen der *Hebe* jeweils 6.000 Scudi (3.000 Dukaten) gekostet haben sollen (Georg L. P. Sievers, Canova, in: Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode, 157, 31. Dez. 1822, S. 1271). Vgl. auch Anna Frasca-Rath, Der Wert des Marmors. Preisgestaltung und Wertkriterien der Skulptur zwischen Rom und Wien um 1800, in: Perspektivenwechsel: Sammler, Sammlungen, Sammlungskulturen in Wien und Mitteleuropa (Hg. Sebastian Schütze), Berlin/Boston 2020, S. 127.

489 Schadow 1849 (1987), Bd. 1, S. 152 (1823/24).

490 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I. Sekt. 30 Nr. 225, fol. 7 (Harlem, 22. Okt. 1824).

491 Ebd., fol. 9, 10 (Abschrift des italienischen Originaltextes von Giovanni Welsberg Gattinoni vom 3. Dez. 1824).

492 Ebd., fol. 9v (Auszug in deutscher Übersetzung); im Schreiben von Heinzelmann vom 24. Dez. 1824 werden die genannten Professoren folgendermaßen zitiert: »quest' Ebe dell' imortale e grande Canova riuscita (al detto di lui) una delle più belle che detto scultore ebbe mai fatto, è per la sua perfettissima conservazione, ed attesa la morte dell'artefice che acquistò un merito assai maggiore di prima, la consideriamo del valore di L 48.000 Italiane« (ebd., fol. 11, Abschrift).

493 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20449, fol. 157, 158; GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I. Sekt. 30, Nr. 225, fol. 12, 13 (12. Feb. 1825, Harlem, Entwurf).

Rauch stand mit seiner zurückhaltenden Schätzung nicht allein. In Künstlerkreisen wurden die Preise für Werke Canovas schon zu dessen Lebzeiten als überhöht angesehen. Dies bezeugen zum Beispiel die Worte von Johann Martin Wagner (Abb. 34), des in Rom tätigen Kunstagenten für den Kronprinzen Ludwig von Bayern. Da die Ausführungsgenehmigung für den *Barberinischen Faun* höchst ungewiss war, gab es den Vorschlag stattdessen »Werke von Canova anzukaufen«, was Wagner »lächerlich« vorkam: »indem ich im Gegentheil überzeugt bin, daß die Werke von Canova nach dessen Tode wenigstens ein Drittheil, wo nicht um die Hälfte im Preise sinken werden, da ihr Verdienst nicht sowohl auf Realität, als auf seinen einmal durch günstige Umstände erworbenen Namen gegründet ist. (...) Ferner bin ich mit dem größern und bessern Theil von Künstlern einverstanden, daß die Werke von Thorwaldsen jene des Canova in Hinsicht Reälen Verdienstes, des Stils der schönen Formen bey weitem überwiegen, wenn auch Thorwaldsen in Hinsicht der Ausführung und Bearbeitung des Marmors hinter Canova zurückbleibt, welches im Grunde doch nur ein mechanisches Verdienst ist (...).«⁴⁹⁴

Altenstein konnte sich der Preisvorstellung von Rauch allerdings nicht anschließen. Er war der Meinung:

»Da mit dem Ableben des Künstlers dessen Kunstproduction geschlossen ist: so tritt in diesem Falle bei wirklichen Kunstwerken eine größere Bewunderung, und also eine Preiserhöhung ein und ich kann daher nicht der Meinung seyn, daß der niedrigste Preis, den der Künstler sich im Leben hat zahlen lassen, nach dessen Tode als der angemessenste zu bewerthen seyn möchte.« Weiterhin heißt es: »In sofern Eure Königliche Majestät unter diesen Umständen den Ankauf der Statue noch allergnädigst zu berücksichtigen geruhen wollen, dürfte es zweckdienlich seyn, zunächst zu untersuchen, ob der Kauf aus freier Hand zu angemessenem Preise erfolgen könnte. (...) Eurer Königlichen Majestät Consul Tichy zu Triest hat seine Dienste zu diesem Zweck gleichfalls bereits angetragen, und, wie ich annehme, die Statue selbst in Augenschein genommen. Es könnte daher auch auf diesem Wege die Unterhandlung über den Kauf aus freier Hand versucht werden.«⁴⁹⁵

Die Begründung des Ministeriums hinsichtlich der Preisbildung überzeugte. Die Vorstellungen wurden sogar übertroffen, denn am 17. Februar 1825 ließ der König verlautbaren, dass er bereit sei, für die *Hebe* von Canova bis »Viertausend Fünfhundert Stück Ducaten« aus seiner »Chatouille« zu zahlen.⁴⁹⁶ Anschließend erhielt Lucadou die Mitteilung über die »Prämissen für den Ankauf, die vor Ort geklärt werden sollten 1–5: (u. a. 2 daß die Gläubiger desselben [Albrizzi], vornehmlich die Nobila Donna Elisabetta Molin verwitwete Querini, den gerichtlichen Verkauf der Statue angetragen haben).« Unter »diesen Umständen haben Seiner Majestät der König zum Ankaufe der Statue *höchstens* 4.500 Ducaten zu bestimmen« und »der königliche Consul Tichy zu Triest«, der »mit den Verhältnissen in Venedig bekannt ist«, sollte »die Unterhandlungen über den Ankauf besorgen«. (...) Es dürfte nämlich vor allem Dingen darauf ankommen, zu secretiren, daß der Ankauf für des Königs Majestät erfolgen soll.«⁴⁹⁷ Das Interesse des Königs sollte also geheim gehalten werden.

Die Angelegenheit zog sich allerdings in die Länge. Etwa anderthalb Jahre später erhielt Altenstein von Tichy die Mitteilung, dass »der bekannte Prozeß zwischen dem Eigenthümer Conte Albrizzi und dem

Banquier Heinzelmann an welchen dies Kunstwerk verpfändet, (...) einen privaten Ankauf desselben unmöglich [machte]«. Der neue Termin für eine öffentliche Auktion war »in letzter Instanz gerichtlich« auf den 22. November 1826 festgelegt worden.⁴⁹⁸ Tichy machte außerdem darauf aufmerksam, dass »eine offizielle Erlaubnis von Seite der K. K. Österreichischen Regierung« benötigt wird, »um dieses Bildhauerwerk in's Ausland verführen zu können« und fügte hinzu: »dieses wird aber noch für S. Majestät keinen Anstand haben können.«⁴⁹⁹ Am 6. November 1826 wurde Tichy dann autorisiert, für den preußischen König bei der Auktion tätig zu werden.⁵⁰⁰

Am Tag nach dem Auktionstermin, am 23. November 1826, berichtete Tichy von der neuen »Intrigue dieses Albrizzi« und der »Falle, in welche vorhandene Käufer fallen sollten, indem sie ihre höchsten Anerbiethungen [durch Zahlung eines »Angabegeldes«] machen, welche dann Albrizzi auf jeden Fall zu überbiethen – u. die ganze Versteigerung erfolglos zu machen gekommen war«. Daher »both Niemand, weil andere eben so klug seyn mussten, ihre Anerbietungen nicht verathen zu wollen.«⁵⁰¹ Ein zweiter Versteigerungstermin wurde für den 5. Dezember 1826 angesetzt. In Anbetracht des Verlaufs beim ersten Termin war Tichy davon überzeugt, dass ein Verkauf erst bei dem dritten angesetzten Termin erfolgen würde. Tichys Angaben zufolge hatte Albrizzi die Vorstellung, dass der Wert der *Hebe* durch das Ableben ihres Schöpfers beträchtlich gestiegen sei.

Ohne Erfolg bei der Versteigerung

Tichy lag mit seiner Einschätzung richtig, denn auch beim zweiten Versteigerungstermin kam kein Verkauf zu Stande. Am 20. Dezember 1826 konnte er dann aber vom Verlauf und Ausgang des dritten Versteigerungstermins, an dem ein Freund mitgeboten hatte, wie folgt berichten:

»Habe ich hiermit die Ehre zu berichten, dass nachdem die zweyte am 5 dieses [Monats] gehaltene Asta der Hebe gleich das erstere vorbeiging, nämlich ohne dass ein Anboth statt fand, gestern die letzte und definitive abgehalten wurde und es mit Lire 30.000 anfang, und mit Lire 63.100 austriache losgeschlagen wurde. – Der Käufer ist ein gewisser Conte Manin, und es war er der mich bei L 63.050 – bis wohin ich vermöge den mir ertheilten Instructionen gehen konnte überboth, u. mich über überboth hätte, wenn ich auch noch etwas mehr gewagt hätte. – Bis zur Summe von L 50/ 54/ und 56/ und 60.000 waren noch vier Käufer und

494 Baumeister/Glaser/Putz 2017, S. 444f.; vgl. auch Ludwig Urlichs, Die Glyptothek seiner Majestät des Königs Ludwig I. von Bayern nach ihrer Geschichte und ihrem Bestande, München 1867, S. 31f.

495 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20449, fol. 157, 158.

496 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I. Sekt. 30 Nr. 225, fol. 14.

497 Ebd., fol. 15 (4. März 1825, Harlem, Entwurf). Hervorhebung im Original.

498 Ebd., fol. 18 (12. Okt. 1826). Angekündigt wurde dieser Auktionstermin wie auch zwei weitere in der *Gazzetta di Milano* vom 31. Aug. 1826 und im *Diario di Roma* (71, 6. Sept. 1826, S. 23f.).

499 Ebd., fol. 19.

500 Ebd., fol. 20, 21 (Altenstein, Entwurf vom 27. Okt. 1826, mit Ergänzungen von Harlem).

501 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I. Sekt. 30 Nr. 225, fol. 21 (23. Nov. 1826, an Altenstein).

bis auf letzte Summe wurde von dem Grafen Cicognara Präsidenten delle belle arti gebothen. – Bei 62.000 blieben bloß mein Aufgestellter und gedachter Manin einander gegenüber und die Statue wäre auch ohne diesen Gegner, dessen Committenten man nicht kennt, geblieben. – Ueber letztere habe ich nun nebst meinem Freunde die nicht ungegründete Meinung, dass dabei Albrizzi im Spiele und das ganze Miterbiethen eine auf das miserable Einlagegeld begründete Intrigue seyn könnte, was sich wohl erkennen wird.⁵⁰²

Die Auktion war für den preußischen König zwar erfolglos verlaufen, weil sein Limit überboten wurde, doch bahnte sich schon bald eine Änderung der Situation an, denn im Nachsatz des Schreibens von Tichy heißt es:

»P. S. Ehe ich noch gegenwärtiges schließe meldet mir mein Freund, dass er so eben einen Ruf zu oben erwähnten Manin erhalten habe und er fragt sich, ob meine Muthmassung nicht begründet, und der ganze Kauf auf einer Intrigue bestehe um wieder aus der Hand zu verkaufen. – Ich werde meinem Freunde die nöthigen Instructionen für seine Antworten geben, und bin sehr neugierig auf den Erfolg dieser Einladung, welchen ich sofort die Ehr haben werde, an Eure Excellenz zu berichten.«⁵⁰³

Und schon wenige Tage später konnte Tichy Minister von Altenstein weitere Details zum Verlauf der Angelegenheit vermelden:

»Er. Excellenz werden meine beiden ergebensten Zuschriften aus Venedig (...) empfangen und aus letzterer den Hergang der letzten Auction bekannten Standbildes vernommen haben, nämlich dass selbes von einem gerissenen Advocaten Manin für L 63.100 aust. oder rt 21.033. 20 als Meistbiethenden erstanden worden sey, daß aber mein Bevollmächtigter eine Einladung empfangen habe, sich zu gedachten Manin zu verfügen. – Dies geschah, und es erfolgte, so wie ich mir dachte, daß nämlich gedachter Käufer sich anboth die Statue mit einem angemessenen Zuschlag wieder zu verkaufen – und dieser Aufschlag war nun wie er sich ausdrückte, nicht zu handeln, als letzter Preis L 70.000. – Es ergiebt sich von selbst, dass er hierauf von meinem Bevollmächtigten nicht einmal eine Antwort erhielt, um somehr als er dazu sagte, dass sich von selbst verstehe, dass alle Prozess und Gerichtskosten die auf Albrizzi dieses Kunststückes wegen lasteten, von dem Käufer zu tragen wären. Seitdem wurden allerley Unterhandlungen gepflogen, ohne zu einem Resultate zu führen. Seine letzte Forderung von gestern war L 66.000 – nebst verlangten Gerichtskosten – Conte Cicognara unterhandelt für die Academie und both mindestens L 60.000 und dürfte wohl zum Schlusse auf den Auctions Preis kommen.«⁵⁰⁴

Tichys Rechnung war durchaus plausibel, denn bis zu einem nur wenig niedrigeren Preis hatte als weiterer Interessent auch der Graf Cicognara als Präsident der Accademia di Belle Arti in Venedig mitgeboten, und bei der Akzeptanz des neuen Angebots blieb man im Bereich des vorgegebenen Limits. Von Vorteil war sicherlich, dass dem Käufer der *Hebe* eine kurze Frist für die Bezahlung gesetzt worden war. Tichy äußerte sich dazu folgendermaßen:

»Auf diesen [Preis] würde ich ebenfalls gehen, wenn es *frey* von allen Nebenkosten geschehen kann, weil dies noch innerhalb des mir ertheil-

ten Limits von Duc. 4.500 ist und darauf gab ich meine Instructionen an meinem Freund, weil ich nach Triest zurück mußte. Er wird sich bis zum 2ten Jänner, wo das zweyte Depositum erlegt werden muß, entscheiden, ob dieser Manin den geschlossenen Handel behaupten, oder sich in unsere Propositione fügen muß (...).«⁵⁰⁵

Enthusiastisch berichtete Tichy dann am 5. Januar 1827 über die erfolgreichen Verhandlungen: »Zu meiner nicht geringen angenehmen Ueberraschung empfang ich gestern von meinem Aufgestellten die Nachricht, daß es ihm und seinen in dieser Angelegenheit sich wirksam beweisenden Lacudou gelungen sey, die Cesion [Übereignung] der Hebe nach meiner Vorschrift nämlich zu dem Auctions Preise-Conditionen d: i für L 63.100 aust. frey von allen Neben Unkosten zu erwerben, und daß ich dennoch bloß für sogleiche Bezahlung und Besitznahme zu tragen hätte. – Obgleich ich nun sofort für beides Anstalten treffe, so kann ich es es noch kaum glauben, daß es wirklich mit diesem ersehnten Ankaufe zu Stande gekommen sey und beeile mich freudig Er. Excellenz hiervon Nachricht zu geben, mir Glück wünschend, daß es meinen Bemühungen doch geglückt, dies mir anvertraute Geschäft nach Wunsch durchzuführen und unserm Staate das kostbarste Kunststück zu sichern, welches von dem unsterblichen Canova noch zu haben war (...).«⁵⁰⁶

Am 12. Januar 1827 kam Tichy erneut auf das erfolgreiche Unternehmen zu sprechen und teilte Altenstein mit, dass »dieser Wiederverkauf« stattfand.⁵⁰⁷ Nach diesem positiven Ergebnis sah Tichy die Möglichkeit, eine weitere kostspielige Erwerbung an den preußischen König zu vermitteln, denn er beendete seinen Brief mit folgendem Hinweis: »Ich erlaube mir noch die Anfrage ob eine Sammlung von Cameen und Scarabaen – welche die hier wohnende Contessa di Lipona (Ex. Königin von Neapel) besitzt – und die sehr reich ist, die Aufmerksamkeit von Sr. Excellenz erregen kann (...).«⁵⁰⁸

Der Transport der *Hebe* nach Berlin

Nachdem es schließlich tatsächlich gelungen war, Canovas *Hebe* zu erwerben, informierte Altenstein am 25. Januar 1827 den König, der umgehend antwortete: »Es ist Mir angenehm gewesen aus Ihrer Anzeige vom 25ten d. Mts. zu ersehen, daß Mir die Hebe von Canova für den von Mir bestimmten Preis zu theil geworden ist. (...) Der Transport derselben von Triest zu Lande ist als der Sichere dem zur See vorzuziehen.«⁵⁰⁹

Am 7. März 1827 konnte Tichy Altenstein mitteilen, dass »der Beförderung dieses Kunstwerks nichts mehr im Wege steht, als daß ich gerne Er. Excellenz bestimmte Befehle empfangen hätte, auf welche

502 Ebd., fol. 22, 23.

503 Ebd., fol. 23v.

504 Ebd., fol. 24, 25 (25. Dez. 1826).

505 Ebd. Hervorhebung im Original.

506 Ebd., fol. 26, 27 (5. Jan. 1827, aus Triest).

507 Ebd., fol. 30, 31 (12. Jan. 1827, an Altenstein).

508 Ebd.

509 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20450, fol. 45 (Altenstein), fol. 46 (29. Jan. 1827, Albrecht).

Weise der Transport geschehen habe. – Wegen schlimmer Wege in dieser Jahreszeit ist es eben so gut, noch damit zu zögern und bis dahin könne mir die Verfügung von Er. Excellenz zukommen. (...) Die Verpackung der Hebe ist von den Professoren der Venezianer Academie nach allen Regeln der Kunst geschehen, und diese Herren versichern, daß die Versendung auf jede Art ohne Gefahr geschehen kann. – Es sind zwey große Kisten – eine mit der Bildsäule selbst – die andere mit dem Piedestal im Gewichte von ca. 40 Centr. zusammen, und es wird meine Sorge seyn, daß selbe auf einem und demselben Frachtwagen – der zu größerer Vorsicht mit Wein Reben Reissig belegt werde bevor er bis nach Berlin gelange.«⁵¹⁰

Die Versendung zog sich allerdings eine Weile hin. In Erwartung des Kunstwerks erhielt Altenstein vom König am 26. April 1827 die Mitteilung, dass er vom »Abgange der Hebe von Canova« noch nicht die angekündigte »Anzeige« erhalten habe. Aus dem Antwortschreiben des Ministers vom 30. April 1827 geht hervor, dass auch er noch nicht informiert wurde; er hatte dem Tichy geraten, keine Transportrisiken einzugehen:

»(...) und ich habe ihn [Tichy], um jeden Zufall von diesem trefflichen zarten Kunstwerke thunlichst abzuwenden, unterm 8ten dM noch besonders angewiesen, die Beschaffenheit von Wegen in Betracht zu ziehen, wovon nach den öffentlichen Nachrichten zu vermuthen ist, daß sie, durch Wassergüsse verdorben, dem Transport Gefahr bringen könnten, und auf jeden Fall die Versendung nur durch einen bekannten, sicheren Fuhrmann auf derselben Kutsche, ohne Umladen, besorgen zu lassen.«⁵¹¹

Altenstein kam aber auch auf ein anderes Thema zu sprechen, nämlich die Aufstellung der Skulptur an ihrem Standort in dem venezianischen Palast, die er als vorbildlich ansah:

»Hinsichtlich der Aufstellung erlaube ich mir noch ehrfurchtvollst zu bemerken, daß solche in Venedig in einem nicht großen, von oben beleuchtetem Zimmer mit Anwendung einiger rother Scheiben statt gefunden hat und daß dies für das Kunstwerk einen außerordentlich vortheilhaften Effect hervorgebracht haben soll; die Aufstellung in einem großen, nicht glücklich gefärbtem Raume dürfte dieser zarten Figur weniger zuträglich sein.«⁵¹²

Kurz bevor sich Altenstein noch einmal mit Tichy in Verbindung gesetzt hatte, um sich »von dem Abgange der Canovaschen Hebe um so mehr baldigst mit Nachricht zu versehen, da des Königs Majestät hierüber die nähere Anzeigenbericht erwarthet«, wurde ihm aus Triest mitgeteilt, dass mit der Ankunft der Hebe in Berlin spätestens Anfang Juni zu rechnen sei. Tichy fügte noch hinzu:

»Meine besten Wünsche begleiten sie [Canovas Hebe] und ich werde der Anzeige der glücklichen Ankunft mit Sehnsucht entgegensehen. (...) Für meine Bemühungen habe ich Nichts berechnet – sondern überlasse es der Gnade Sr. Majestät darüber allerhöchst zu bestimmen. – Es ist für schon lohnend, nach Er. Excellenz gütigen Aeußerung zu wissen, daß Sr. Majestät, den König den allerhöchsten Beyfall zu erkennen zu geben geruht haben – und ich habe keinen anderen Wunsch, als öfterens in den Fall zu kommen, Beweise meines argen Eifers für den allerhöchsten Dienst liefern zu können, welche unterthänige Aeußerung Er. Excellenz

in Ihrem Vortrage zur Kenntniss des Hochverehrten Monarchen gelangen zu lassen die Güte haben wollen. – Mit dem sehnsuchtsvollen Verlangen, baldigst die glückliche Ueberkunft dieses kostbaren Meisterwerks – über dessen Verlust sich die Venezianer wie ich höre, gar nicht trösten können, zu vernehmen habe ich die Ehre in vollkommener Verehrung und Ergebenheit zu gesonnen.«⁵¹³

Die Reaktionen auf den Verlust der Hebe in Venedig dokumentiert ein Artikel eines unbekanntenen Verfassers vom 30. April 1827, der mit folgenden Worten beginnt: »Die schamhafte Mundschenkin der Götter machte auch der Meißel von Canova unsterblich, sie schmückt nicht mehr das Vaterland ihres Schöpfers.«⁵¹⁴ Beklagt wurde, dass die finanziellen Möglichkeiten der Accademia di belle arti nicht ausreichten, um den Verbleib dieses hoch geschätzten Kunstwerks in Venedig zu sichern. Erworben worden war die Skulptur dem Artikel zufolge von einem ausländischen Händler, der einen Auftrag von einer Person in höchster Position hatte (»incombenzato da altissimo personaggio«).⁵¹⁵ Der preußische König wurde allerdings nicht namentlich genannt. Man betrachtete den Verkauf schließlich nicht nur als einen Verlust für Venedig, sondern für Italien. Durch das Engagement eines venezianischen Bürgers ließ er sich allerdings nach Meinung von Zeitgenossen »kompensieren«. In Konkurrenz mit »vielen reichen Ausländern und Agenten verschiedener Museen« (»con molti ricchi stranieri ed agenti inviati da parecchi Musei«) hatte der Bankier und Mäzen Jacopo Treves de Bonfilii (preußischer Konsul in Venedig seit 1850) nämlich auf einer Auktion in Rom für einen hohen Preis zwei lebensgroße Marmorfiguren von Canova, Hektor und Ajax darstellend, aus dessen Nachlass erworben. Aufstellung fanden sie in dessen Palast in einer »elegantissima sala« zum Canale Grande hin, wo sich sich noch heute befinden.⁵¹⁶

Am 26. Mai 1827 konnte Altenstein dann den König von der für Anfang Juni vorgesehenen Ankunft der Hebe in Kenntnis setzen. Nach seinen Informationen wurden die zwei »Kisten, wovon die eine die Statue, die andere das Piedestal enthält (...), in Triest auf einem hierzu besonders eingerichteten Kutschengestell zwischen eines Ballen Kameelhaar für hiesige Kaufleute geladen« und der Transport »von einem

510 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I. Sekt. 30 Nr. 225, fol. 35, 36 (7. März 1827).

511 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinet, Nr. 20450, fol. 53; GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I. Sekt. 30 Nr. 225, fol. 39 (Entwurf).

512 Ebd.

513 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I. Sekt. 30 Nr. 225 fol. 40 (14. Mai 1827, Altenstein an Tichy) 1827; ebd., fol. 41, 42 (5. Mai 1827, Tichy an Altenstein).

514 Notizie recenti intorno all'Ebe, all'Aiace ed all'Ettore di Canova, in: Antologia: giornale, lettere e arti, 26, April-Juni 1827, S. 178f. (»La pudica coppiera degli Dei fatta immortale anche dallo scalpello del Canova, non adorna più la patria del suo autore.«).

515 Ebd.; Malamani zufolge wurde die Hebe von dem französischen Spekulanten Douvier erworben (Malamani 1911, S. 76).

516 Jules F. Lecomte, Venezia, o colpo d'occhio letterario, artistico, storico, poetico e pittorico sui monumenti e curiosità di questa città, Venedig 1848 S. 247; Venedig: Historisch-topographisch-artistisches Reisehandbuch für die Lagunenstadt, Triest 1854, S. 117. Als Unterbieter hatte Treves auch auf die Hebe geboten: »Il Signor Iacopo Treves per compensare i Veneziani della perdita dell'Ebe, per la quale aveva offerto invano 50200 franchi, acquistò le statue semicolossali di Ettore e di Ajace di Canova.« (A Lodovico Lipparini pittore socio onorario dell'Accademia di Belle Arti di Bologna, Hg. Emidio Dall'Olmo, Bologna 1828, S. 25, zitiert nach: Martina Massaro, Giacomo Treves dei Bonfilii, in: Ateneo Veneto. Rivista di scienze, Lettere ed arti, 3. Folge, 13/II, 2014, S. 54, Abb. 4 zeigt die Aufstellung von Hektor und Ajax).

mit der Aufsicht und zur Ablieferung beauftragten Conducteur begleitet.«⁵¹⁷

Der Transport verlief allerdings keineswegs unproblematisch. Vom österreichischen Grenzamt Peterswalde gelangte die Nachricht nach Berlin, dass die zur Verpackung dienenden »4 Ballen Kameelhaar« nicht auf dem Frachtbrief vermerkt seien, sondern lediglich die zwei Kisten, in denen sich die Statue beziehungsweise der Sockel befanden. Das Verpackungsmaterial wurde daher an der Grenzstation eingelagert und der Transport ohne Kamelhaar fortgesetzt.⁵¹⁸ Auch mit dem von Tichy angeheuerten »Conducteur« gab es Probleme, denn er beendete seine Begleitung der kostbaren und fragilen Fracht vorzeitig. Als gravierender erwies sich aber, dass die zur *Hebe* gehörenden, separat hergestellten Attribute aus Metall Berlin offenbar nie erreichten. Dies dokumentiert auch die um 1868 im Alten Museum entstandene Aufnahme (Abb. 128). Aus heutiger Sicht ist kaum nachzuvollziehen, dass die Attribute erst um 1900 ergänzt wurden. Die Unvollständigkeit scheint sich jedoch nicht negativ auf die Wertschätzung der Statue ausgewirkt zu haben.⁵¹⁹ Bei der heutzutage vorhandenen Schale und Kanne handelt es sich um Reproduktionen in Galvano.⁵²⁰ In einem Schreiben an Tichy machte Altenstein keinen Hehl daraus, dass diese Tatsachen sehr unerfreulich waren.⁵²¹ Zu der beabsichtigten Auszeichnung Tichys mit einem Orden dürfte es daher nicht gekommen sein.⁵²²

Schon bald nach ihrer Ankunft in Berlin sorgte die Figur für Gesprächsstoff. Allerdings ging es dabei weniger um das Werk als die Auktion in Venedig. Schadow muss die auch aus heutiger Sicht höchst ungewöhnliche Art der Erwerbung beeindruckt haben, wie dies seinem Schreibkalender zu entnehmen ist. Bevor er den Abend im Schachclub verbrachte, hatte er Georg von Harlem getroffen, mit dem »vieles besprochen« wurde, unter anderem die: »Histoire de la Hebe de Canova Vente a Venise.« Letzteres wurde unterstrichen.⁵²³

Die teuerste Erwerbung

Der Kaufpreis von etwa 4.500 Dukaten war beachtlich. Rauch hatte im Vorfeld bemerkt, dass Canova für seine Marmorfiguren zwischen 2.000–3.000 Dukaten verlangt habe und die erstgenannte Summe für die *Hebe* angemessen sei. Allerdings zeigte Cicognaras Engagement bei der Auktion, dass auch ein anderer Interessent durchaus bereit war, für ein solches Werk viel zu zahlen. Besonders deutlich wird die Höhe des Kaufpreises im Vergleich zu den von Bartholdy erworbenen Bildwerken. So kostete das Sansovino zugeschriebene Altartabernakel (Abb. 98) gerade einmal 44 Dukaten, und für das gesamte Konvolut plastischer Werke, das er 1823 dem König schickte, veranschlagte Bartholdy 400 bis 500 Dukaten. Bei der *Hebe* handelte es sich um das teuerste neuzeitliche plastische Werk, das im 19. Jahrhundert nach Berlin gelangte, vergleichbar Canovas *Tänzerin mit Zimbeln*, die 1981 zu einem Preis von dreieinhalb Millionen Mark erworben wurde und damit die kostspieligste Erwerbung nach dem Zweiten Weltkrieg war. Der Kaufpreis der *Hebe* ist am ehesten mit der wächsernen *Flora* vergleichbar, die Bode 1909 als angebliches Werk von Leonardo da Vinci für die Berliner Museen erwarb.

Friedrich Wilhelm III. wollte die *Hebe* ursprünglich privat besitzen. Das Thema mag Erinnerungen an seine verstorbene Gemahlin hervorgerufen haben, denn Königin Luise war von dem Maler Peter Eduard

Ströhling als Hebe vor dem Brandenburger Tor stehend dargestellt worden.⁵²⁴ Nachdem Canovas *Hebe* als Erwerbung des Königs im Pfeilersaal des Berliner Schlosses einen prominenten Aufstellungsort gefunden hatte, gab es nur wenige Monate vor der Eröffnung des Königlichen Museums Überlegungen hinsichtlich einer musealen Präsentation. Am 6. Juni 1830 wandte sich Wilhelm von Humboldt, der Vorsitzende der Einrichtungskommission, in dieser Angelegenheit an den König. Nachdem er zuerst einige antike Bildwerke erwähnte, die bislang nicht in der für das Königliche Museum vorgesehenen Liste erfasst waren, »da aber die Antiken Bildwerke in den Schlössern und Gärten so sehr zerstreut und mit modernen Bildwerken vermischt stehen«, und es nicht möglich war, »gleich Anfangs alle herauszuerkennen und zu finden«, kam er auch auf die *Hebe* zu sprechen: »Zugleich wage ich bey Eurer Königlichen Majestät allerunterthänigst anzufragen, ob Allerhöchstdieselben vielleicht geruhen wollten, auch die Statue der Hebe von Canova für das Museum zu bestimmen, da schon zwei andere moderne Sculpturen sich in demselben auf Eurer Königlichen Majestät Allerhöchsten Verfügung bestehen.«⁵²⁵

Humboldts Antrag wurde genehmigt und Maltzahn und Schinkel umgehend darüber informiert.⁵²⁶ Schinkel gab daraufhin seine Meinung zur bislang ungünstigen Aufstellung der *Hebe* im Schloss kund: »Eure Hochwohlgeboren, beehre ich mich gehorsamst anzuzeigen, daß die Statue der Hebe von Canova gegenwärtig im Königlichen Schlosse im sogenannten Pfeiler-Saal aufgestellt ist, wo auch die Gruppe des jungen Schadow (Achilles u. Pentesilea) steht; ich bemerke noch, daß die Hebe daselbst eigentlich nur verloren aufgestellt ist und keinen durch Architektur nothwendig bedingten Platz hat.«⁵²⁷ Im Hofmarschallamt

517 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivillkabinett, Nr. 20450, fol. 54, 55; GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I. Sekt. 30 Nr. 225 fol. 48 (26. Mai 1827, Harlem, Entwurf).

518 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I. Sekt. 30 Nr. 225, fol. 50 (27. Mai 1827).

519 Noch in der Canova-Monographie von Adolf Gotthold Meyer ist die Berliner *Hebe* ohne Attribute abgebildet, ebenso bei Malamani, der darauf verweist, dass dies dem Zustand bis vor wenigen Jahren entsprach (Alfred G. Meyer, Canova, Bielefeld/Leipzig 1898, S. 33, Abb. 19; Malamani 1911, S. 75).

520 Maaz 2006, Bd. 1, S. 149.

521 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I. Sekt. 30 Nr. 225, fol. 54 (10. Juni 1827, Harlem, Entwurf).

522 Ernst Haeckel schilderte den betagten »Commerciennrath Tichy«, den er in Wien bei einem Mittagessen kennengelernt hatte, in einem Brief an seine Eltern vom 12. Mai 1857 als einen »sehr lebenswürdigen alten Mann, dabei sehr gebildet, und viel herumgereist (...). Eine Zeit lang war er preußischer Consul in Triest (...).« (Ernst Haeckel Online Briefedition, aufgerufen am 6. Feb. 2021). Seit 1810 war Tichy bei Wessely & Sozios in der Versicherungsbranche und seit 1828 bei Dietrich & Tichy im Bereich der Zuckerraffinerie in Triest tätig (Maximiliane Rieder, Cosmopoliti sull'Adriatico. Mercanti ed industriali tedeschi a Verona e Trieste, in: Qualestoria. Rivista di storia contemporanea, 33, Nr. 1, Juni 2010, S. 118).

523 SMB-ZA NL Schadow 32 (26. Juni 1827).

524 Eine 1812 entstandene Kopie von Karl Wilhelm Wach nach dem verschollenen Original befindet sich in der Stiftung Stadtmuseum Berlin; Geyer 2010, S. 149, Abb. 33.

525 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivillkabinett, Nr. 20451, fol. 181.

526 Ebd., fol. 186 (Notiz von Albrecht).

527 Ebd. (16. Juni 1830, an W. von Humboldt).

528 Ebd., fol. 190 (18. Juni 1830).

529 Seume 1802, S. 74f.; vgl. auch Thomas Steinfeld, Italien. Porträt eines fremden Landes, Berlin 2022, S. 384ff.

530 Hannlore Putz, Die Leidenschaft des Königs. Ludwig I. und die Kunst, München 2014, S. 18.



128 Altes Museum (Königliches Museum), Saal mit den neuzeitlichen Skulpturen, Aufnahme um 1868

scheint die bevorstehende Umsetzung keine Begeisterung hervorgerufen zu haben, denn von Maltzahn fragte beim König an:

»Ew. Königliche Majestät haben mir unterm 2ten Juny 1827 durch den Geheimen Kabinettsrath Albrecht den Befehle zugehen lassen, daß die von dem Ritter Canova angefertigte und angekaufte Marmor Statue der Hebe, bis auf weitere Allerhöchste Bestimmung, in dem Pfeiler-Saale des hiesigen Königlichen Schlosses aufgestellt werden sollte. Diesem Allerhöchsten Befehle ist gleich bei Ankunft diese Statue genügt worden, der jedoch nach einer späteren mündlichen Aeußerung Ew.: Königlichen Majestät, diese Statue für das neu erbaute Museum bestimmt ist, die sämtlichen für das Letztere aus den Königlichen Schlössern erwählten Kunstwerke aber, bis auf wenige Ausnahmen bereits zu ihrer neuen Bestimmung abgeliefert sind, so erlaube ich mir, bei Ew. Königlichen Majestät allerunterthänigst anzufragen: ob ich auch die obengenannte Statue der Hebe von Canova dorthin abliefern lassen darf.«⁵²⁸

Ein epochales Werk und seine Verehrer

Mit der Erwerbung eines Originals von Canova, dessen Wertschätzung damals ihren Höhepunkt erreicht hatte, gelang Friedrich Wilhelm III. nicht nur ein Coup, sondern ein lang gehegter Wunsch ging in Erfüllung. Kaum ein anderes neuzeitliches Bildwerk wurde im frühen 19. Jahrhundert so enthusiastisch gefeiert wie Canovas *Hebe*, der Göttin der Jugend und Mundschenkin der Götter. Der Schriftsteller Johann Gottfried Seume widmete sich mit überschwenglichen Worten dieser Figur, die er in der Lagunenstadt gesehen hatte: »Jetzt ist meine Seele voll von einem einzigen Gegenstande, von Canova's Hebe. Ich weiß nicht, ob Du die liebenswürdige Göttin dieses Künstlers schon kennst; mich wird sie lange, vielleicht immer beherrschen. Fast glaube ich nun, daß die Neuen die Alten erreicht haben. Sie soll eins der jüngsten Werke des Mannes sein, die ewige Jugend. Sie steht in dem Hause Alberici (...). Ich will, ich darf keine Beschreibung wagen; aber ich möchte weisagen, daß sie die Angebetete der Künstler und ihre Wallfahrt werden wird.« Es folgte dann noch ein Gedicht auf die von ihm mit »Andacht« betrachtete Marmorfigur Canovas, und Seume bemerkte, dass ihm »diese einzige Viertelstunde« ihrer Wahrnehmung seine »Reise bezahlt« habe: »Es ist die reinste Schönheit, die ich bis jetzt in der Natur und in der Kunst gesehen habe, und ich verzweifle, selbst mit meinem Ideale höher steigen zu müssen. Ich muß Canova's Hände küssen, wenn ich nach Rom komme (...).«⁵²⁹

Auch für den bayerischen Kronprinzen Ludwig, der die Figur 1804 als 18-Jähriger während seiner Bildungsreise durch Italien sah, war die Begegnung mit dieser Skulptur ein Schlüsselerlebnis. In seinem Reisetagebuch schrieb er:

»Eine 1/2 Stunde konnte ich mich nicht von ihr entfernen; selbst nach dieser Zeit als ich in die Bibliothek gegangen war konnte ich nichts mit Aufmerksamkeit in ihr betrachten. Wie ein Magnet zog mich dieses Ideal an sich; ich mußte umkehren ich konnte mich nicht verweilen wo Hebe nicht war (...) ich mußte zu ihr, und staunen was der Mensch vermag; o wahr ist es, dass er Gottes schönstes Geschöpf ist. Ein solches Wesen wie die Hebe hat auf dieser Welt nie gelebt, ist gegenwärtig nicht auf ihr, zu finden und wird es nie in der Zukunft sein. (...) Mit Mühe riss ich mich

von dem Anblick dieses Ideals, daß so sehr gemacht ist, das Irdische vergessen zu machen los, um wegzugehen.«⁵³⁰

Jahrzehnte später reflektierte Ludwig I. noch einmal seine Begegnung mit der *Hebe*: »Ich war in Schwetzingen erzogen und keineswegs Kunstfreund, aber die scheußlichen Figuren im Hofgarten von Nymphenburg machten mich der Skulptur abgeneigt, bis ich nach Venedig kam und es mir vor Canovas Hebe wie Schuppen von den Augen fiel.«⁵³¹ In einem Sonett, das in seinem 1829 erschienenen ersten Band seiner Gedichte publiziert wurde, fand Ludwig für sein Erlebnis in Venedig sprechende Worte: »Der Sinn für die Kunst war in mir aufgegangen.«⁵³²

Selbst der Kunsttheoretiker Carl L. Fernow, der Canovas Werk recht kritisch gegenüberstand, schwärmte von der *Hebe*, die »in leichter lebendiger Bewegung schwebt oder vielmehr tanzt«. Fernow kritisierte jedoch die »unförmliche Marmorwolke auf der Hebe's zarte Füßchen niedersteigen« und wünschte stattdessen lieber eine »andere solidere Base.«⁵³³ Bei den späteren Versionen dieser Figur wurden in diesem Detail dann tatsächlich Veränderungen vorgenommen, sodass statt der Wolken ein Baumstumpf als Sockel für die Göttin dient. Der sinnliche Reiz wurde damals noch dadurch gesteigert, da das Nackte der Figur, wie Fernow dagegen kritisierend berichtet, mit »einer Tinte« überzogen, also dezent gefasst war, wodurch es sich von dem im natürlichen Weiß des Marmors belassenen Gewand absetzte.⁵³⁴ Vergoldet waren ursprünglich nicht nur die Vase und die Schale in den Händen der Göttin, sondern auch das Stirnband und der Saum ihres Gürtels. Auch nach dem Tod des Bildhauers blieb die von dieser Figur ausgehende Faszination ungebrochen, wie etwa Friederike Bruns Worte bezeugen: »Brust, Hals, Schultern, der in erster Jugendknospe sich sanft wölbende Busen, die sanftgespaltene Wellenlinie den zarten Rücken herab: Alles ist Jugend, erste Frühlingsblüte unberührter Jungfräulichkeit.«⁵³⁵

Trotz der Vorbehalte durch einen Künstler wie Schadow, der Canovas Kunst grundsätzlich sehr schätzte, für den die *Hebe* allerdings zu dessen »schwächsten Werken« zählte, war die Ankunft der *Hebe* zum Gipfelpunkt der Wertschätzung und Bewunderung Canovas geworden.⁵³⁶ Das belegt auch die Nachwirkung nach dem Tode Friedrich Wilhelms III. Im Neustrelitzer Schlosspark entstand 1845 sogar ein als Monopteros konzipierter *Hebetempel* mit einer Kopie nach dem in Berlin aufbewahrten Original im Zentrum. Eine Kopie aus Marmor gelangte in den Grottenaal des Neuen Palais in Potsdam, wurde dort aber wieder entfernt, da sie nicht zur originalen Ausstattung gehörte.⁵³⁷

Im Museum am Lustgarten wurde die *Hebe* im 19. Jahrhundert das mit Abstand berühmteste Werk der Sammlung, wie dies auch die Beschriftung auf der um 1868 entstandenen Aufnahme zu entnehmen ist.

531 Raimund Wünsche, Ludwigs Skulpturenwerbungen für die Glyptothek, in: Kat. München 1980, S. 23.

532 Ebd., S. 20.

533 Carl Ludwig Fernow, Über den Bildhauer Canova, Zürich 1806, S. 132ff.

534 Vgl. David Bindman, Lost Surfaces: Canova and Colour, in: Oxford Art Journal, 39, Nr. 2, 2016, S. 231ff.

535 Friederike Brun, Römisches Leben, Leipzig 1833, Bd. 1, S. 82.

536 Johann Gottfried Schadow, Aufsätze und Briefe (Hg. Julius Friedländer), Stuttgart 1890, S. 76.

537 Seit 2012 in der Skulpturenhalle in Potsdam aufgestellt (Silke Kiesant sei für diese Mitteilung gedankt); weitere Beispiele s. Kat. Berlin 2016, S. 54.

Es ist fraglich, ob die Gemäldegalerie damals mit einem Werk aufwarten konnte, das dem Geschmack des Publikums gleichermaßen entsprach. Doch schon um die Mitte des 19. Jahrhunderts begegnete man Canovas *Hebe* zunehmend distanziert. Deutlich wird dies etwa in den Äußerungen von Waagen. In seinem Artikel von 1846 geht er ausführlich auf die *Hebe* ein:

»Erstere [die moderne Skulptur der Italiener] ist hier durch eins der beliebtesten Werke ihres berühmtesten Meisters, des Canova, durch das eigentliche Original der Hebe vertreten. Dasselbe ist besonders geeignet sowohl die Vorzüge als die Schwächen Canova's kennen zu lernen. Die Gestalt ist von schlanker und feiner Proportion, das Motiv, wie sie herabschwebt und aus einem Gefäß von vergoldeter Bronze in eine Schale Nektar eingießt, welchen sie nach der Idee des Künstlers dem Zeus darreichen soll, hat etwas ungemein Leichtes und Elegantes, das Köpfchen und die nackten Theile sind sehr zierlich, die Behandlung des Marmors höchst vollendet. In andern Theilen zeigt sich dagegen ein sehr stylwidriger Naturalismus, so an dem fliegenden Gewande, welches, wo es anliegt, nur durch seine, parallellaufende Riefen von gleicher Erhöhung angedeutet ist, während es, wo es frei flattert, sich in dünnenförmigen Massen zu sehr aufbauscht, so noch unangenehmer in den marmornen Wolken, worauf sie einerschwebt. Letzteren Uebelstand hat Canova selbst empfunden und daher bei drei späteren Wiederholungen, welche er von dieser Statue gemacht, jene Wolken weggelassen.«⁵³⁸

Wenige Jahre nach dem Beginn der Tätigkeit Wilhelm von Bodes bei den Berliner Museen wurde die *Hebe* angeblich aus Rummangel an die Nationalgalerie überwiesen (s. S. 310 f.).

Zugänge, Erwerbungen, Angebote, Ablehnungen im Zeitraum von 1816–1830

Napoleon von Chaudet

Aufgrund einer Verlosung fand ein anderes neuzeitliches Werk den Weg nach Berlin. Gottfried Schadow berichtete: »Zu Anfange des Monats März [1816] erhielt das Museum die Marmorstatue von Bonaparte, vorgestellt als Gesetzgeber, gearbeitet von Chaudet. Drei solcher Statuen wurden als Trophäen unter den drei siegreichen Monarchen nach dem Lose verteilt. Der preußische Lieutenant Georg Spener war zur Verschaffung dieser Statue kommandiert« (Abb. 129).⁵³⁹ Am 12. März 1816 protokollierte Schadow die Ankunft der aus Paris angekommenen Kiste mit der Figur in der großen Remise der Akademie der Künste: »Der von Paris ohnlängst zurückgekehrte Bildhauer Scheibler erkannte die darin befindliche Marmor Statue für eine Arbeit des französischen Bildhauers Chaudet. Die Figur, etwas über Lebensgröße stellt den Consul Bonaparte dar, in einer Art Toga gekleidet, jedoch das Gewand über die rechte Schulter hängend, hält in der rechten Hand eine Rolle, mit der Inschrift: code civil (...).«⁵⁴⁰ Prinz August von Preußen, Direktor des Zeughauses, hatte von der Existenz der Statue Kenntnis erhalten und wandte sich im Juni an den König:

»Ew. Königliche Majestät haben huldigt geruht durch die Erlaubniß, die in den letzten Feldzügen verbrachten mannigfaltigen Siegeszeichen in

dem Zeug-Hause zweckmäßig auszustellen, die Verschönerung desselben zu bewirken und durch diese Vereinigung derselben Ew. Königlichen Majestät ruhmessvolle Regierung ein schönes bleibendes Denkmal gestiftet. (...) Als Königliche Majestät die Allerhöchste Gnade hatte, das Zeughaus zu besuchen (...) bemerkten Ew. Königliche Majestät selbst, daß die, eigentlich für einen Triumphbogen eingerichtete Statue einer Siegesgöttin, an dem Platz vor [der Nische]⁵⁴¹ nicht zweckmäßig angebracht war, da ihre Größe und selbst die Art ihrer Anfertigung erfordert, daß man sie nur in einer weiteren Entfernung betrachten darf, wenn sie nicht einen, dem Ganzen mindersprechenden Eindruck machen soll. Ich glaube daher, daß die Aufstellung der Statue von Napoleon auf diesem Platze dem Zweck ungleich besser entsprechen würde, und bitte Ew. Königliche Majestät allerunterthänigst, huldigt genehmigen zu [lassen] daß dieses Kunstwerk an die Stelle der unscheinbaren Siegesgöttin gesetzt werden dürfe.

Berlin den 24ten Juni 1816 August Prinz von Preußen«⁵⁴²

Die Napoleon-Figur sollte also an Stelle einer bronzierten kolossalen Siegesgöttin präsentiert werden, die Schadow nach einem Entwurf von Schinkel für eine Festdekoration geschaffen hatte.⁵⁴³ Anlässlich des feierlichen Einzugs des Königs und der siegreichen Truppen am 7. August 1814 erhielten zwei einander entsprechende Statuen auf Säulen an der Opernbrücke Aufstellung, während die dritte Figur ins Zeughaus gelangte. Aus den Aufzeichnungen von Schadow geht hervor, dass er letzterer nur »geringe Dauer versprach«, da die »Bestandteile eine eiserne Stange waren, außerdem Gips, Holz, Steinpappe und in Gips getauchte Leinwand.«⁵⁴⁴ Das weitere Schicksal der Figur ist unbekannt.

Rauch wurde informiert, dass die Marmorstatue Napoleons auf Wunsch des Königs zwar für eine Aufstellung »in dem einzurichtenden Museum« in der Akademie vorgesehen sei, doch schon zuvor öffentlich präsentiert werden könnte. Rauch wurde gebeten, den Aufwand für eine temporäre Aufstellung zu beurteilen:

»Da indessen vielleicht dem Publikum daran liegt, schon jetzt diese Statue zu sehen, so sind S. M. nicht abgeneigt solches so lange bis sie jenen Platz erhält, einstweilen im Zeughause aufstellen zu lassen, wenn naemlich das Aufstellen nicht mit großen Schwierigkeiten verbunden ist, und unten im Zeughause eine schickliche Stelle dazu ausersehen werden kann. Ew. Hochwohlgeboren ersuche ich daher ganz ergebenst mir hierüber Ihre gefällige Meinung zum weiteren Vortrage bey Sr. Majestät mitzutheilen. Namens des Geh. Cab-Raths Albrecht.«⁵⁴⁵

538 Waagen 1846, S. 259.

539 Schadow 1849 (1987), Bd. 1, S. 116, Bd. 2, S. 575.

540 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve. Sekt. 17 Abt. 1 Nr. 1 Bd. IX (12. März 1816, ohne fol.); in seinem Schreibkalender notierte Schadow am 9. März 1816: »Morgens zum Staatsrath Uhden wegen der angekommenen Colossalstatue von Bonaparte«; auch am 12. März 1816 wird die Statue im Schreibkalender erwähnt (SMB-ZA NL Schadow 21).

541 Fehlstelle im Papier.

542 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20030, fol. 219.

543 Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Inv. Nr. SM 20a 89.

544 Schadow 1849 (1987), Bd. 1, S. 106, Bd. 2, S. 547, 555f.; Eckardt 1990, S. 173ff.; Badstübner-Gröger/Czok/Simson 2006, Bd. 1, S. 404f., Nr. 1057.

545 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20030, fol. 218 (28. Juni 1816). Hervorhebung im Original.



129 Denis Chaudet, Napoleon Bonaparte als Gesetzgeber, 1806, Marmor, Höhe 197 cm. Ehemals Königliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung; Potsdam, Bildergalerie; Kriegsverlust, St. Petersburg, Eremitage; Aufnahme vor 1900 in der Potsdamer Bildergalerie

Zur Aufstellung im Zeughaus kam es dann doch nicht, und die Figur blieb lange in der Akademie der Künste verborgen. Dennoch war sie für Berliner Künstler inspirierend. Schadow notierte in seinem Schreibkalender anlässlich seines Besuchs der Modelleure, die mit der Nachbildung berühmter antiker Bildwerke beschäftigt waren, dass einer von ihnen, sein Name war Kratzenberg, vorher mit dem *Napoleon* zu tun hatte: »Erst den Napoleon von Chaudet«, dessen Kopf er durch ein Porträt des Königs ersetzen wollte.⁵⁴⁶ Zu einem solchen aus heutiger Sicht recht kuriosen Pasticcio kam es aber nicht. Kurz vor der Eröffnung des Königlichen Museums erinnerte Schadow das Ministerium an die »Statue Napoleons als Legislatteur von Chaudet gearbeitet in Marmor«. Das 1806 von Denis Chaudet geschaffene Bildwerk war ursprünglich im *Corps législatif* in Paris aufgestellt gewesen. Da die Räumlichkeiten in der Akademie für die Präsentation von Gipsabgüssen genutzt werden sollten, bat Schadow darum, dass die Napoleon-Statue sowie andere »Gegenstände, welche im großen Museum ihren Stand haben sollen, jetzt dahin geschafft würden.«⁵⁴⁷

Die Mitglieder der Einrichtungskommission hatten daraufhin zu prüfen, ob die Statue für eine Aufstellung im Museum geeignet war. In dem von Schinkel verfassten »Circular« vom 5. Oktober 1829 heißt es: »Der Herr Minister von Humboldt Excellenz wünscht daß die Commission entscheidet: ob wir die Statue Napoleons von Chaudet ins Museum aufnehmen können. Se. Excellenz meinen, daß wenn weder der künstlerische Werth der Statue es zuließe die Aufnahme schon deshalb statt finden könne, weil wir auch die Statue von Bronze des Bildhauer Bosio aufgenommen haben, außerdem auch noch die Besitznahme der Statue mit dem Kriegsgeber zusammensteht und sie dadurch merkwürdig macht. Ich bitte die Herren Mitglieder hierunter Ihre Ansicht zu bemerken und das Blatt baldmöglichst weiter, zuletzt an mich zurück zu führen.«⁵⁴⁸ Als erster äußerte sich Schinkel: »die Statue ist von einem ausländischen u. verstorbenen Künstler, ich stimme für die Aufnahme der Statue.« Auch alle anderen Mitglieder der Kommission, Tieck (»ich stimme unbedingt für die Aufnahme«), Wach, Daehling, Waagen und Schlesinger stimmten uneingeschränkt zu.

Daraufhin konnte Humboldt am 11. Oktober 1829 Schadow mitteilen: »Jetzt kann ich die Ehre haben, frey zu sagen (...) 2. Daß die meiner Leitung unterstehende Commission die Bildsäule Napoleons in das Museum aufzunehmen wünscht, daß Hr. Minister v. Altenstein Excellenz mir aber geäußert hat, daß deshalb erst eine Anfrage bei Sr. Majestät dem Könige notwendig sei. Ich muß also den Erfolg dieser abwarten, und würde immer erst die Statue in einigen Wochen können in das Museum bringen lassen, da die Maschinerie zum Aufrichten von Statuen erst dann fertig sein wird.«⁵⁴⁹

Der Briefwechsel macht deutlich, in welcher Weise damals bei Erwerbungen für die Königlichen Sammlungen verfahren wurde. Humboldt konnte nicht allein entscheiden, sondern musste die Einrichtungskommission einbeziehen. Das letzte Wort hatte dann stets noch der König. Die Aufstellung einer Statue, die den ehemaligen Kriegsgegner – der Berlin erobert hatte – war durchaus auch eine politische Frage. So gesehen war sie ein erstaunlicher Vorgang. Die Statue wurde im westlichen Teil des Museums aufgestellt, im *Saal der Bildnisse*, auch *Römischer Saal* genannt, in dem sich ansonsten nur antike Bildwerke befanden. Sie wurde an einer Schmalseite aufgestellt gegenüber einer in der Antikensammlung erhaltenen Togastatue, die mit einem Porträtkopf des Julius Caesar aus der Sammlung Polignac ergänzt worden war. Wolf-Dieter Heilmeyer bemerkte: »Die Gegenüberstellung muss eine mächtige Wirkung auf den Besucher ausgestrahlt haben, besonders wenn man, wie damals üblich, das Römische mit dem Romanisch-Französischen verband und sich im antinapoleonischen Preußen eher »griechisch« verstand.«⁵⁵⁰

546 SMB-ZA NL Schadow 30 (29. Juni 1825); es handelte sich um Johann Carl Wilhelm Kratzenberg, der vor allem als Modelleur und Ziseleur für die Kgl. Eisengießerei tätig war.

547 GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, II D Nr. 6 Bd. 1, fol. 135 (1. Okt. 1829).

548 Ebd., fol. 137.

549 Ebd., fol. 141.

550 Wolf-Dieter Heilmeyer, *Porta Triumphalis – Zur Erstaufstellung der Skulpturensammlung im Alten Museum 1830–1832*, in: *Klassizismus – Gotik. Karl Friedrich Schinkel und die patriotische Baukunst* (Hg. Annette Dorgerloh u. a.), München/Berlin 2007, S. 171; Heilmeyer 2005, S. 24, Abb. 24; vgl. Elsa van Wezel, *Denon's Louvre and Schinkel's Altes Museum: war trophy museum versus monument to peace*, in: *Napoleon's Legacy: The Rise of National Museums in Europe 1794–1830*, Berlin 2009, S. 171; Berger 2016, S. 23ff.

1834, wenige Jahre nach ihrer Aufstellung, notierte der französische Bildhauer Pierre-Jean David d'Angers nach einem Besuch des Berliner Museums:

»In den unteren Sälen, die ich, als Bildhauer, zuerst besichtigt habe, findet sich eine beträchtliche Anzahl wertvoller antiker Statuen und Büsten von größter Schönheit. In einem der Säle sieht man die Statue Napoleons, von Chaudet, die Ludwig XVIII. dem König von Preussen geschenkt hat. Ihr gegenüber, am anderen Ende des großen Saals, steht eine sehr schöne Statue des Cäsar, die die Preußen ehrt, sie zeugt von sehr gutem Geschmack. Seine Eroberung hat Napoleon einen großen Teil der Meisterwerke des Berliner Museums verschafft und seine Auswahl ist sehr ehrenhaft für ihn. Doch nun ist sein Abbild als Preis für diese Eroberung nach Berlin zurückgekehrt.«⁵⁵¹

Auch der französische Schriftsteller Louis Viardot erwähnte das Arrangement in seinem Museumsführer durch Deutschland und Russland.⁵⁵² Bei der Neuaufstellung der nachantiken Bildwerke von 1845 verblieb die Statue Napoleons im Kontext der antiken Bildwerke. Gustav Friedrich Waagen bemerkte in seinem Artikel von 1846, dass sie eigentlich hierher gehöre. Unter den Antiken bildete sie jedoch »unstreitig mit voller Anerkennung der historischen Bedeutung Napoleons, das Gegenstück zu einer Statue des Julius Cäsar (...). Der in den Formen sehr edle und fleißig ausgeführte Kopf gilt für das ähnlichste Bildniß Napoleons unter den Bildhauerwerken. Er ist hier nach dem damals herrschenden Geschmack im antiken Costüm als Gesetzgeber mit einer Rolle dargestellt, worauf die Inschrift: Code civil des Français 1812. Die Körperformen haben etwas Schweres, die Falten des Gewandes etwas zu Allgemeines und Einförmiges. Auf der Plinthe: Chaudet Fct.«⁵⁵³

Jahrzehnte später, nach dem Krieg gegen Frankreich, bestand kein Interesse mehr an der Präsentation dieser Figur, weshalb ein anderer Standort gesucht werden musste. In einem Schreiben an den Kaiser vom 27. März 1878 heißt es: » (...) Napoleon I, Marmorstatue von Chaudet. Dieses Werk würde für die Nationalgalerie nicht mal als geeignet erachtet werden können. Auch in dem Zeughaus, an welches seitens der General-Verwaltung gedacht war, scheint den eingezogenen Erkundigungen nach keine Aussicht auf Verwendung sich zu bieten. Dagegen hat das Oberhofmarschall-Amt auf eine vorläufige Anfrage der Generalverwaltung sich dahin ausgesprochen, daß die Statue in einem der Sr. Majestät gehörigen Schlösser würde Aufnahme finden können.«⁵⁵⁴

Die Statue gelangte dann tatsächlich nach Potsdam und wurde zuerst in der Bildergalerie und dann bis 1945 im Elfenbeinzimmer der Orangerie aufgestellt.⁵⁵⁵ 1945 war sie erneut Kriegsbeute und kam nach Russland. Sie befindet sich heute in der Eremitage in St. Petersburg. Eine zeitgenössische Kopie bildet ein Exponat innerhalb des Moskauer Panoramamuseums zur Schlacht von Borodino, wo sich 1812 die napoleonische und die russische Armee gegenüberstanden hatten.⁵⁵⁶

Allegorien von Jean Pierre Antoine Tassaert

Während der *Napoleon* von Chaudet schon frühzeitig für eine Aufstellung im Museum ins Auge gefasst wurde, stießen andere neuere Skulpturen auf Ablehnung. Dies geht aus einer Korrespondenz über vier Marmorskulpturen von Jean Pierre Antoine Tassaert, dem Hofbildhau-

ers Friedrichs des Großen, hervor. Der pensionierte königliche Hofküchenmeister Nicolas Thomas Blesson hatte diese aus dem Nachlass des Bildhauers erhalten und im November 1823 dem Kultusminister von Altenstein angeboten. Tassaert hatte diese Werke auf Vorrat angefertigt und dem Prinzen Heinrich für den Preis von 3.500 Taler angeboten. Sie gelangten zwar in dessen Palais, wurden jedoch nicht angekauft, »sondern der Prinz verpflichtete sich, dem Künstler die Zinsen des Capitals der 3.500 rt, so lange er lebe, zu zahlen.«⁵⁵⁷ Nach dem Tode des Prinzen wünschten dessen Erben die Gruppen zu behalten und boten Tassaert dafür die Hälfte des verlangten Kaufpreises an, wofür er sie aber nicht veräußern wollte und in seine Werkstatt zurücknahm: *Liebe und Freundschaft, Liebe, von der Hoffnung genährt, Amor, aus der Keule des Herkules einen Bogen schnitzend* (nach Bouchardon) und *Amor mit Tauben* (nach Vassé).⁵⁵⁸ Blesson erklärte dazu:

»Seine Majestät der König geruhen Ew. Excellenz ein früheres unterthäniges Gesuch den Verkauf mehrerer vom verstorbenen Bildhauer Tassaert gefertigten Marmorstatuen bestehend, zur Verfügung zu überweisen. Ew. Excellenz hatten damals die Gnade, mir zu versprechen, daß Sie den Verkauf dieser Kunstwerke bei vorkommender günstiger Gelegenheit geneigtest unterstützen wollten. Eine solche vortheilhafte Gelegenheit dürfte die hohe Vermählung Sr. Königlichen Hoheit des Kronprinzen darbieten indem die genannten Marmorbilder nicht unwürdig sein möchten, die neu einzurichtenden Kammern Ihrer Königlichen Hoheiten zu zieren um so mehr als der Gegenstand der Figuren und Gruppen die glückliche Vermählung allegorisch feiert. Ew. Excellenz wage ich dennoch an Ihr hochgeneigtes Versprechen zu erinnern und um Bewirkung des Verkaufs der genannten Marmorstatuen unterthänigst zu bitten.«⁵⁵⁹

Altenstein lehnte ab und erklärte in einem Schreiben an Hofmarschall von Maltzahn vom 12. Januar 1824: Da sie »aus neuerer Zeit« sind und sich daher nicht »zur Aufnahme in eine Königliche Kunstsammlung eignen«, kam ein Ankauf dieser Werke nicht in Frage. Der Hauptgrund der Ablehnung bestand allerdings wohl darin, dass zu diesem Zeitpunkt grundsätzlich kein großes Interesse mehr an spätfriderizianischer Skulptur bestand. Altenstein schlug für die Bildwerke von Tassaert die Aufstellung in kronprinzlichen Gemächern vor:

551 André Bruel (Hg.), *Les Carnets de David d'Angers*, Paris 1958, S. 300 (zit. nach Savoy 2013, S. 34f., Übersetzung von Philippa Sissis).

552 »Gegenüber dem Cicero hat der letzte König von Preußen auf die andere Seite der Galerie eine sehr schöne Napoleon-Statue von Chaudet gestellt, die ihn in dem für die Statue besser geeigneten Kostüm eines römischen Kaisers zeigt, allerdings mehr als Justinus denn als Julius Cäsar, das Schwert in der Scheide und den Code civil in der Hand« (Louis Viardot, *Les musées d'Allemagne et de Russie, guide et memento de l'artiste et du voyageur*, Paris 1844, S. 335–389, zit. nach Savoy 2013, S. 58).

553 Waagen 1846, S. 239.

554 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20456, fol. 235v (Falk).

555 Abb. der Aufstellung in der Bildergalerie in: Hüneke 1996, S. 105.

556 Guillaume Nicoud, *Le Napoléon législateur* de Chaudet, symbole moderne de la *translatio imperii*, in: Predella, 50, 2021, S. 209ff.

557 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium Ve. Sekt. 15 I Nr. 3 Bd. 3 fol. 147 (16. Juli 1822, Aktennotiz von Uhden).

558 Ebd.

559 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I Sekt. 30, Nr. 47, Bd. III, fol. 29 (23. Nov. 1823, Blesson an Altenstein).

»Da sich diese Arbeit, weil sie aus neuerer Zeit ist, nicht zur Aufnahme in eine Königliche Kunstsammlung eignet: so ist in meinem Department keine Aussicht für deren Abnahme verbunden und ich muß, um den allerhöchsten Willen möglichst zu erfüllen mich auf die Empfehlung einer für die mögliche Benutzung dieser Statuen günstigen Gelegenheit beschränken, weshalb ich mir die Ehre gebe, Ew. Excellenz die gefällige Berücksichtigung derselben bei den im königlichen Schlosse zu bestehenden neuen Einrichtungen ganz ergebenst zu empfehlen.«⁵⁶⁰

Vom Hofmarschallamt erhielt Altenstein die Antwort, dass »von diesen Statuen um so weniger Gebrauch gemacht werden kann, weil dergleichen innere Ausschmückungen Gegenstände sind, welche aus den Chateaux der höchsten Herrschaften bezahlt werden, also auch nach eigener Wahl geschehen.«⁵⁶¹

Obwohl Schadow den Preis von 2.000 Taler als »sehr billig« bezeichnet hatte, wurden die Skulpturen seines Vorgängers als Hofbildhauer nicht erworben.⁵⁶² Nach dem Tod von Besson im Januar 1843 berichtete das *Kunstblatt*, dass sie von einem »Auktionscommissär (...) zum Verkauf ausgeben« sind, wobei herausgestellt wurde, dass der Künstler »sie mit der Absicht, von der conventionelle Allegorie abzuweichen, nach Aufgaben des Prinzen Heinrich componirt. Sämmtliche Figuren, unter halb Lebensgröße, sind auch in der Ausführung, sowohl des Nackten als der Gewandung, würdige Repräsentanten der Kunstperiode und des Meisters, denen sie angehören.«⁵⁶³ Nun wurden die Figuren für die Königlichen Schlösser erworben. Zwei Gruppen, die Kopien nach Edme Bouchardons *Genius des Krieges* und Louis-Claude Vassés *Genius der Freundschaft*, standen bis zu ihrer Abgabe an das vormalige Preußische Königshaus 1926 im Potsdamer Marmorpalais, während *Liebe und Freundschaft* zuerst in die Bildergalerie gelangte bevor auch sie im Marmorpalais Aufstellung erhielt. Die Gruppe *Liebe und Hoffnung*, das künstlerisch wohl anspruchsvollste Werk, war zuletzt im Berliner Schloss ausgestellt, ihr Verbleib ist unbekannt.⁵⁶⁴ Eine etwas kleinere Wiederholung (Abb. 130) gehörte ebenso wie zwei andere Kompositionen von Tassaert zur Ausstattung des Marmorsaals in der Wohnung Königin Friederikes im Berliner Schloss, der 1789–91 nach einem Entwurf von Carl Gotthard Langhans gestaltet worden war.⁵⁶⁵

»Michelangelo« und »Donatello«

Aber auch andere, keineswegs weniger attraktive Angebote blieben in der Phase der musealen Planungen ohne Resonanz. Aus Rom wurde Rauch am 12. März 1826 von Emil Wolff informiert, dass er »das von Herrn Hofrath Hirt angefertigte Verzeichnis der besten Sachen im Museo Giustiniani« dem preußischen Diplomaten Christian Karl Josaias von Bunsen ausgehändigt habe. Ausgehend von dieser Liste, die sich im Nachlass von Bunsen erhalten hat, entstand auch eine »Uebersicht aller in Rom gegenwärtig käuflichen antiken Skulpturen und anderer Kunstwerke, welche einer Berücksichtigung bei Ausstattung des Königlichen Museums in Berlin würdig scheinen.« Sie enthält vor allem antike Bildwerke und wenige »Sculpturen des XV. und XVI. Jahrhunderts.«⁵⁶⁶ Es ist anzunehmen, dass dieses Verzeichnis in Zusammenhang mit der Summe für Ankäufe stand, die Bunsen zur Verfügung gestellt worden war und von der Wolff in einem Brief an Schadow berichtete (s. S. 91). Aufgeführt als ein Werk Michelangelos ist dort ein Relief,



130 Jean Pierre Antoine Tassaert, Liebe, von der Hoffnung genährt, Marmor, Höhe 84 cm. Ehemals Berliner Schloss, Wohnung der Königin Friederike, Verbleib unbekannt

»dem Prinzen von Canino / Lucien Bonaparte / gehörig«, das folgendermaßen beschrieben wird: »Ein schönes Basrelief, Ganymed mit dem Adler vorstellend, nach der (...) bekannten Komposition Michelangelos. Die Ausführung zeigt nicht das Kräftige dieses Meisters, wohl aber einen großen Sinn für Schönheit und Anmuth. Der Prinz kaufte es aus dem Museo Giustiniani.«⁵⁶⁷

Bildlich überliefert ist dieses Relief durch einen Kupferstich von 1812, der eine Auswahl von Gemälden und Marmorskulpturen aus dem Besitz des Lucien Bonaparte reproduziert (Abb. 131).⁵⁶⁸ Wolff äußerte sich zu diesem Werk: »Noch bemerke ich, daß Herr Bunsen ein Bas-

560 Ebd., fol. 31 (12. Jan. 1824, Altenstein an Maltzahn).

561 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium Ve Sekt. 15 I Nr. 3, Bd. 3, fol. 97 (29. Jan. 1824, Maltzahn an Altenstein).

562 Zitiert im Brief von Altenstein vom 12. Jan. 1824 (GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, I Sekt. 30, Nr. 47, Bd. III, fol. 31). 1832 sorgten die Figuren noch einmal für Diskussionen, Schadow notierte am 7. März in seinem Schreibkalender: »Nachmittag zu KüchMstr. Besson, wegen Tassaert in Paris Erkundigung. Die Marbles stehen noch in Monbijou. Lamenti contra unsern Herrn Minister« (SMB-ZA NL Schadow 38).

563 Kunstblatt, Nr. 19, 7. März 1843, S. 79f.; erneut war Schadow einbezogen, denn er notierte am 25. Jan. 1843, einen Tag vor der Auktion, in seinem Schreibkalender: »um 10 Uhr zu Major Besson wegen vier Tassaert Marbles« (SMB-ZA NL Schadow 60).

564 Ausführlich dazu: Hofereiter 1996, S. 165ff.; Petras 1954, S. 89f.

565 Peschken-Klünner 1983, Taf. 234; Hofereiter 1996, S. 170f.

566 GStA PK, VI. HA Familienarchive und Nachlässe, NI Karl Josaias v. Bunsen, Nr. 6, fol. 20.

567 Ebd.

568 Warren 2016, Bd. 1, S. 337, Abb. 69.5.



131 Unbekannter Stecher, Raub des Ganymed (Nachahmer des Michelangelo), Marmorrelief aus der Sammlung von Lucien Bonaparte, Verbleib unbekannt, Kupferstich, 20,2 × 28,1 cm (aus *Choix de Gravures* 1812)

relief von Michel Angelo aus der Galleria des Lucien Bonaparte, der Raub des Ganymed, als ob es das Bild in der Giustinianischen Gallerie, darstellend, zum Kaufe angeboten ist. Es ist allerdings sehr hübsch behandelt und wohl des M. A. würdig, giebt aber dennoch nicht in dem kleinen Maßstab einen rechten Begriff seiner Kunst und Art.« Anschließend wandte sich der Bildhauer mit einer zentralen Frage an Rauch: »Ist man denn überhaupt geneigt für unser Museum auch Skulpturen des Cinquecento anzukaufen? Und hat man schon einen Fond solcher Sachen?«⁵⁶⁹ Diese Äußerungen machen deutlich, dass die inhaltliche Konzeption für das Königliche Museen noch nicht klar umrissen war, da selbst jemand wie Wolff, der in Rom intensiv für die Berliner Sammlungen tätig war, nichts davon wusste.

Der Verbleib des Ganymed-Reliefs, dessen Komposition auf eine berühmte Zeichnung zurückgeht, die Michelangelo um 1533 für Tommaso de' Cavalieri geschaffen hat (Fogg Art Museum, Cambridge) und sowohl in graphischer Form als auch im Bereich der Glyptik beziehungsweise in Plaketten reproduziert wurde, ist unbekannt.⁵⁷⁰ Außerdem weiß man nicht, weshalb eine Erwerbung für Berlin nicht zustande kam.

Die »Uebersicht« enthält weitere Arbeiten, die mit Michelangelo in Verbindung gebracht werden. In Besitz des Kunsthändlers Ignazio Vescovali befand sich: »Ein HomersKopf von M Angelo (Inscript MI. ANGELO. MDXXXI)« und »Die Abnahme vom Kreuz, von M Angelo, wunderbar schön in Elfenbein gearbeitet, in der Größe des Basreliefs in Wachs das sich in München befindet (...). Dieses herrliche Kunstwerk gehörte der Familie (...) in Perugia.«⁵⁷¹ Ein Bronzeguss dieser auf einen zeichnerischen Entwurf Michelangelos zurückzuführenden Komposition gelangte 1910 als Geschenk von Durlacher Brothers (London) in die Skulpturensammlung.⁵⁷²

Im Besitz des Prinzen von Canino befand sich der »Uebersicht« zufolge auch eine »Vase mit den 12 Arbeiten des Hercules, von Donatello (...), weniger beachtenswerth als andere Arbeiten dieses Meister, weil die Composition nicht so viel originales hat.«⁵⁷³ Ein Werk Donatellos dieser Thematik ist unbekannt und für ihn auch kaum vorstellbar. Die »Uebersicht« macht deutlich, dass sich damals nur wenige nach-

antike Skulpturen auf dem römischen Markt befanden und dass die Zuschreibung an große Künstler von fundamentaler Bedeutung war.

Im September 1827 erstellte Emil Wolff ein weiteres »Verzeichniß von Kunstgegenständen die bei hier [in Rom] etablierten Kunsthändlern als des Ankauf's für die Königlichen Sammlungen würdig, vorgeschlagen werden können«, das er ebenfalls Bunsen zukommen ließ. Darin sind nicht nur Antiken aufgeführt, sondern auch ein Bildwerk aus neuerer Zeit, das sich bei dem Kunsthändler Maldura in der Via della Croce befand, und zwar ein »Basrelief in Marmor von Guglielmo della Porta, Schüler des Michel Angelo Buonarotti. Darstellend den Sturz des Phaeton, nebst den Heliaden die ihn beklagen. Es ist dieses ein interessantes Denkmal zur Erziehung der damals herrschenden Styles, von guter Erhaltung u. schöner naturgemäßer Ausführung. Das Ganze circa 4 1/2 Fuß hoch u. 3 Fuß breit. Preis 600 Scudi.«⁵⁷⁴ Noch viele Jahre später hatte der römische Händler dieses Werk in seinem Angebot. Glücklicherweise konnte Waagen es 1842 während seiner Einkaufsreise nach Italien für die Königlichen Museen erwerben, sogar für einen weit aus günstigeren Preis (Abb. 259, s. S. 222 ff.). Es ist verwunderlich, dass dieses bedeutende Relief, das seit seiner Ankunft in Berlin zu den Hauptwerken der Skulpturensammlung zählt, so lange keinen Käufer gefunden hatte.

Bei dem Händler Depoletti in der Via Condotti entdeckte Wolff interessante Arbeiten aus gebranntem Ton: »Basrelief's in terra cotta. Es sind denn 13 Stück jedoch nur 3 Erfindungen, die sich jedes 3, eines 4 mal wiederholen. Sie stellen die Thaten des Hercules vor und sind von kräftiger guter Ausführung. Ihre Größe ist 3 Palm 4 Oncie hoch, 2 P. 8 O. breit. Sie stellen vor, Hercules der die Hydra tödtet, 2, Hercules der den Löwen erdrückt, 3 Hercules der den Stier bändigt. Der verlangte Preis ist für jedes einzeln 40 Scudi. Im Ankauf des ganzen Collektion wird es weniger betragen.«⁵⁷⁵ Es ist unbekannt, worum es sich bei diesen Reliefs handelte, die schon allein aufgrund des Materials für Berlin geeignet gewesen waren. Darstellungen dieser Thematik lassen an Guglielmo della Porta denken, dessen Bronzefigur mit *Herkules als Schlangewürger* einen Sockel mit thematisch entsprechenden Darstellungen besitzt (Neapel, Museo Capodimonte).

Der *Hyacinth* von Bosio

1817 präsentierte der französische Bildhauer François-Joseph Bosio im Pariser Salon die Marmorfigur eines liegenden Jünglings, die vom französischen König für 12.000 Francs angekauft wurde und dann ins Mu-

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

570 Warren 2016, Bd. 1, S. 330ff.

571 Ebd. Es könnte sich dabei um das Relief handeln, das in den Besitz des Dr. Wilhelm zu Eppingen gelangte und im Kunstblatt als Original Michelangelos publiziert wurde (Franz Karl Grieshaber, Michel Angelo's Kreuzabnahme, ein Basrelief in Elfenbein, in: Kunst-Blatt, 29, 12. April 1836, S. 113ff.).

572 Bange 1922, S. 7, Nr. 41.

573 GStA PK, VI. HA Familienarchive und Nachlässe, NI Karl Josias von Bunsen, Nr. 6, fol. 20; *Choix de Gravures à l'eau forte, d'après les Peintures Originales et les Marbres de la Galerie de Lucien Bonaparte*, London 1812, Nr. 135, 136.

574 GStA PK, VI. HA Familienarchive und Nachlässe, NI Karl Josias von Bunsen, Nr. 8 (ohne Foliierung).

575 Ebd. (21. Sept. 1817).



132 François-Joseph Bosio, Hyacinth, Marmor, 47 × 126 × 43 cm. Paris, Musée du Louvre, Aufnahme vor 1900

sée du Luxembourg gelangte bevor sie in den Louvre kam (Abb. 132).⁵⁷⁶ Ein Jahrzehnt später erhielt Alexander von Humboldt vom Künstler, den er wahrscheinlich in Paris persönlich kennengelernt hatte, die Mitteilung, dass er dem preußischen König eine Version aus Bronze »verehren« wolle. Als Kammerherr des Königs äußerte sich Humboldt in einem Anfang Oktober 1827 verfassten Schreiben dazu:

»Der berühmte Bildhauer Bosio, premier sculpteur du Roi de France derselbe welcher die bronzene Statue Ludwigs XIV auf der Place des Victoires gefertigt hat, bittet mich auf das dringenste, von S[eine]r Majestät die Erlaubniß zu erlangen, um dem Berliner Museum oder Kön[iglichen] Schlosse einen Abguß seines allerdings herrlichen Hyacinth's (ein Knabe auf der arena ausgestreckt) verehren zu können. Rauch's Urtheil über dieses Kunstwerk welches er eines der ersten unseres Jahrhunderts nennt lege ich bei.«

Aus dem weiteren Text geht hervor, dass zu diesem Zeitpunkt im königlichen Museum auch Werke von zeitgenössischen Künstlern vorgesehen waren, denn es heißt dort: »Des Königs Majestät haben schon Werke neuer Künstler (Canova, Schadow ...) aufzustellen befohlen.« Humboldts Worten zufolge entsteht dadurch ein »Wetteifer neuerer Künstler«. Auch die Vorbildlichkeit eines exquisiten Bronzegusses war ein wichtiger Aspekt: »Für vortreflichen, dünnen, leichten, nicht noch ciselirten Bronze-Guß ist es auch gut Modelle zu haben.« Humboldt erinnerte auch daran, dass Bosio den »Parisschen Künstlern« des Königs »sehr nützlich gewesen« war und Wichmann ihm sehr viel verdanke. »Eine abschlägige Antwort wird ihn [Bosio] sehr schmerzen« heißt

es anschließend. Gleichsam als Resümee ist zu lesen: »Ob er [Bosio] gleich gewiß kein Geld nimmt, so bleibt es förmlich für einen Monarchen ein gezwungener Kauf. Den Künstler wird die Bronze um 600 rt. kosten. Meine Lage und Verhältnisse mit dem Auslande machen mich leider! oft gegen meinen Willen zudringlich. A. Humboldt.«⁵⁷⁷

Humboldts Befürwortung des Geschenks fand beim König positive Resonanz, denn Kabinettsrat Albrecht notierte, »daß S. Majestät das Kunstwerk des H. Bosio, – den ruhenden Hyacinth in Bronze-Abguß für das Museum annehmen« möchte. Als Gegenleistung wollte man dem Bildhauer eine Dose oder einen Ring »zu dem Preise von 600 rt. verehren«.⁵⁷⁸ Finanzminister Motz sollte benachrichtigt werden, »um zu verhüten, daß die Kiste, in welcher dieser Bronze-Abguß ankommt, auf der Grenze nicht geöffnet wird«.⁵⁷⁹ Bosio, der inzwischen über die Entscheidung des Königs informiert worden war, teilte dem König am 29. Dezember 1827 mit, dass die Aufstellung des Bildwerks in dessen Palais für ihn eine große Ehre sei und bezeichnete die Bronze nicht als Kopie, sondern als Original (»non d'un copie; mais d'un venerable ori-

576 Lami 1914, S. 155; seit 1847 im Louvre (Musée du Louvre. Sculpture Française, II – Renaissance et Temps Modernes (Hg. Jean-René Gaborit), Paris 1998, Bd. 1, S. 112, Nr. LL 52).

577 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20450, fol. 69 r und v, 75r; vgl. auch Petra Werner, Naturwahrheit und ästhetische Umsetzung. Alexander von Humboldt im Briefwechsel mit bildenden Künstlern, Berlin 2013, S. 248f.

578 Ebd., fol. 70 (2. Okt. 1827, Albrecht). Beigefügt waren nicht erhaltene Briefe von Bosio und Rauch.

579 Ebd.

ginal«), ein »Chef d'œuvre«. Außerdem bedankte sich Bosio schon im Voraus für den Brillantring.⁵⁸⁰

Mit 25. März 1828 ist ein Briefentwurf Humboldts datiert, in dem er sich bei Bosio für das inzwischen in Berlin eingetroffene Geschenk bedankt und mit einfühlsamen Worten dessen »Schönheit der Formen, die Vornehmheit des Charakters und die Größe der Ausführung« würdigt (Abb. 133).⁵⁸¹ Dem Schreiben ist auch zu entnehmen, dass die Bronze in dem für die modernen Skulpturen vorgesehenen Bereich des Museums präsentiert werden solle.⁵⁸² Humboldt ging also nach wie vor davon aus, dass – so wie es bereits Hirt und Schinkel konzipiert hatten – auch Werke zeitgenössischer Künstler in dem fast fertiggestellten Museum gezeigt werden sollten.

Dem an Kabinettsrat Albrecht geschickten Briefentwurf war eine Notiz hinzugefügt, in der Humboldt festhielt, dass Rauch die Bronze inzwischen studiert und etliche Unterschiede gegenüber dem Marmororiginal festgestellt habe. Dies hatte Konsequenzen für die Veranschlagung des Wertes: »Möge dieser Entwurf ganz nach Ihrem Wunsche sein, mein verehrungswerther Freund. Erlauben Sie mir kurz anzutragen daß Prof. Rauch, welcher die Bronze untersuchte in den vielen Veränderungen erkannt hat, die sie von der Statue im Palais de Luxembourg unterscheiden und sie fast zu einem Originale macht, den Kaufwerth des Geschenks welches Bosio Sr. Majestät gemacht, eher zwischen 800 und 1.000 rt als zwischen 600–800 rt anschlagt. Sonntags Abend. Humboldt.«⁵⁸³

In seiner schriftlichen Stellungnahme wich Rauch geringfügig vom Schätzwert ab und legte dar, dass zwischen einem Marktwert und dem »Kunstwerth« zu unterscheiden sei. In seinem Schreiben heißt es: »Euer Hochwohlgeboren beehre ich mich auf Ihre geneigte Anfrage vom 26ten d. M. zu erwidern, daß die von Mr. Bosio an Seine Majestät den König übersandte schöne Broncestatue eines Hyacinth unterthänigst angenommen, mit vier bis fünf hundert Thaler bezahlt ist, soll aber auch auf den Kunstwerth Rücksicht genommen werden, so ist für denselben Gegenstand neun hundert bis eintausend Thaler anzunehmen«. Da Bosio, den Worten Rauchs zufolge, »unsere Bildhauern bisher so nützlich war, und zu ihrer wirklich reellen steten Ausbildung so unglaublich beigetragen hat«, sei seiner Meinung nach daher ein »Diamantring anzufordern«. ⁵⁸⁴ Die von Rauch beobachteten Unterschiede gegenüber der Marmorausführung lassen annehmen, dass es sich bei der nach Berlin gesandten Bronze um jene Variante des bereits 1817 vollendeten Modells handelt, die Bosio 1824 im Pariser Salon ausgestellt hatte.⁵⁸⁵

Mit seiner Taxierung lag Rauch deutlich unter den Vorstellungen von Bosio. Dieser hatte 1824 Graf Franz Erwein von Schönborn, einem großen Sammler zeitgenössischer Kunst, ein Bronzeexemplar des *Hyacinth* zum Kauf angeboten. Bosio verlangte damals 4.000 Francs, was etwa 1.200 Talern entsprach.⁵⁸⁶ Ein Ankauf kam für den Grafen, der Bosio während seines Paris-Aufenthalts 1820 persönlich begegnet war, allerdings nicht in Frage, denn er war an einem anderen Werk, einer Marmorbüste der Nympe Clytia interessiert.

Rauchs Taxierung hatte Konsequenzen, denn statt eines ursprünglich vorgesehenen Rings im Wert von 600 Talern war für Bosio nun ein wertvolleres Gegengeschenk vorgesehen. Am 13. April 1828 wurde Finanzminister Motz mitgeteilt, dass für den »Ring mit der Chiffre«, dem Monogramm des Bildhauers, 820 Taler aus seiner königlichen »Chatulle« zu zahlen seien, und nur wenige Tage später hieß es, dass

das »Dankschreiben an den Professor Bosio mit den für ihn bestimmten Brillantringe bei der nächsten sicheren Gelegenheit nach Paris befördert werden«. ⁵⁸⁷

Noch im selben Jahr war der *Hyacinth* in Berlin auf der Akademie-Ausstellung zu sehen. Der Rezensent des *Kunstblatts* würdigte die »ganze Figur in Bronze, von Sr. Majestät dem König bestellt. Sie zeichnet sich besonders durch sorgfältige Eleganz, den überaus gelungenen Guß, und eine im Verhältniß der Größe ungewöhnliche Leichtigkeit aus.«⁵⁸⁸ Der androgyne Charakter der mythologischen Gestalt des sowohl von Apoll als auch Zephyr geliebten Hyacinth, der aus Eifersucht durch eine von Zephyr geschleuderte Scheibe tödlich getroffen werden sollte, erinnerte einen Rezensenten an die antike Skulptur des »florentinischen Hermaphroditen«. ⁵⁸⁹ Die Benennung des Dargestellten war letztlich sekundär, denn im *Verzeichniss der ausgestellten Werke* ist die Skulptur als »Epebe in Lebensgröße, mit dem Discus als Hyacinth bezeichnet« aufgeführt (Tieck 1846 Nr. 687). Die thematische Indifferenz zeigt sich ebenso darin, dass ein anderer Guss im 19. Jahrhundert als *Narzissus* bezeichnet wurde und als solcher im Museum von Saint-Omer ausgestellt war.⁵⁹⁰

Über ein Jahr nach ihrer Ankunft in Berlin sorgte die Bronze noch einmal für Diskussionen. Nachdem bekannt wurde, dass sie für eine Aufstellung im Königlichen Museum vorgesehen war und das Hofmarschallamt den Transport organisieren sollte, äußerte sich Burchard Friedrich von Maltzahn etwas verwundert über die beabsichtigte »Aufstellung von Kunstwerken solcher Art«, denn in seinem Schreiben an Altenstein heißt es:

»Se. Majestät der König haben einen in Frankreich erkauften Bronze-Abguß eines liegenden Scheibenwerfers mir mit der Aeußerung zu überweisen geruhet, daß Allerhöchst Ihrer Meinung nach in dem neuen Museum auch ein Ort zur Aufstellung von Bildhauer-Werken der neueren Zeit bestimmt sey und für diesen Fall mir Befehl ertheilt, die obengedachte Bronze-Arbeit Ew. Excellenz zur geneigten weiteren Veranlassung hinsichtlich der Aufnahme in das Museum zu übergeben. Diesem Aller-

580 Ebd., fol. 81 (29. Dez. 1827).

581 Ebd., fol. 99: »J'ai tardé de Vous en temoigner ma vive satisfaction pour attendre le moment où je pourrais Vous remercier en meme temps, d'un ouvrage de sculpture si digne de Votre nom et si remarquable par la beauté des formes, la noblesse du caractère e la largeur de l'exécution« (25. März 1828).

582 Ebd.: »J'ai ordonné que ce bronze qui Vous doit de nouveaux perfectionnement, soit placé dans la partie de mon Musée, destinée aux ouvrages de la sculpture moderne. Il m'est agréable de joindre à l'expression de l'estime due à un artiste justement celebre, une marque particuliere de ma satisfaction.«

583 Ebd., fol. 98.

584 Ebd., fol. 100 (28. März 1828).

585 Lami 1914, S. 155; Pierre Sanchez/Xavier Seydoux, Les catalogues des Salons, II (1819–1834), Paris 1999, S. 137, Nr. 2269 (»Modèle en plâtre du petit Hyacinthe exposé à la galerie du Luxembourg, avec divers changemens«).

586 Bott 1993, S. XXXVII, 10, 11.

587 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20450, fol. 105 (Albrecht), 113 (24. April 1828).

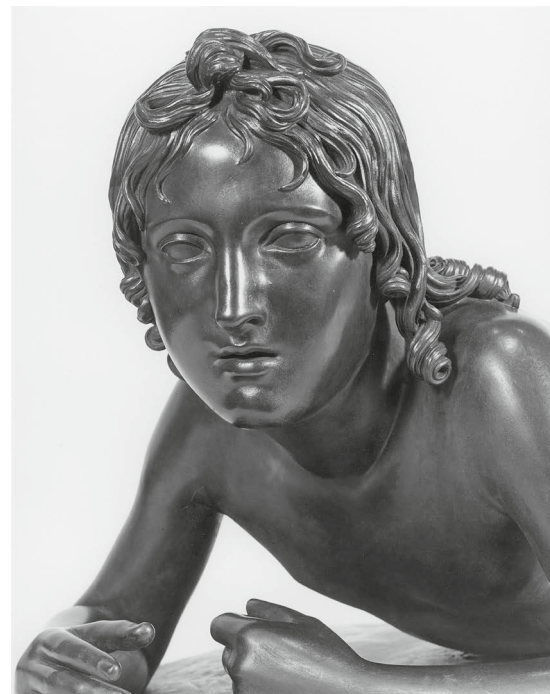
588 Kunst-Blatt, 27, 2. April 1829, S. 107.

589 Friedrich Osten, Moderne Malerei und Skulptur in Frankreich, in: Kunst-Blatt, 70, 2. Sept. 1845, S. 292.

590 Laut Lami (1914) befand sich ein als *Narzissus* bezeichnetes Exemplar im Musée du Saint-Omer; nach freundlicher Auskunft von Romain Saffré ist es dort aber nicht vorhanden, wahrscheinlich handelte es sich um eine Leihgabe.



133 François-Joseph Bosio, Hyazinth, Bronze, gegossen 1827 von Charles Crozatier, 50 × 124,5 × 46,5 cm. Ehemals Königliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung; Alte Nationalgalerie, Friedrichswerdersche Kirche



134 François-Joseph Bosio, Hyazinth, Bronze, 44,5 × 124,5 cm. Chicago, The Art Institute of Chicago, Detail

höchsten Befehle zu genügen, beehre ich mich, bei Ew. Excellenz ganz ergebenst anzufragen: ob in dem Königlichen Museum wirklich ein Ort für die Aufstellung von Kunstwerken solcher Art, aus der neueren Zeit, bestimmt ist, mithin der obengedachte Bronze-Abguß sich zur Aufnahme in dieses Kunst-Institut eignet, und würde ich wenn dies der Fall sein sollte um hochgefällige Angabe des Ortes und der Person, wohin und von welcher dies Kunstwerk abzuliefern sein dürfte, ganz ergebenst erfahren.«⁵⁹¹

Daraufhin erfolgte eine Anfrage bei der Einrichtungskommission mit der Bitte, »sich gutachterlich zu äußern, ob der in Bronze gegossene liegende Scheibenwerfer des Bildhauers Bosio zu Paris, welchen des Königs Majestät gekauft haben, sich zur Aufnahme in das Museum, nach dem für diese Anstalt, in Ansehung der in dieselbe aufzunehmenden Kunstwerke, bestimmten Plane, eignen werde.«⁵⁹²

Als Vorsitzender der Kommission äußerte sich daraufhin Wilhelm von Humboldt mit folgenden Worten:

»Obgleich die Commission es nicht für zweckmäßig hält, Werken lebender Künstler eine Aufnahme im Museum zu gestatten, zumal wenn dieselben Inländer sind, indem ja das Publicum mehrfache Gelegenheit hat, die Arbeiten solcher anderweitig zu sehen, möchte mit dem in Bronze gegossenen Scheibenwerfer der Bildhauer Bosio zu Paris, so Sr. Majestät der König ankaufen zulassen geruhet haben, in so fern eine Abnahme zu machen, und demselbe im Museum aufzunehmen sein, als er von einem Ausländer herrührt, von welchem hierselbst übrigens keine Werke vorhanden sind, und sich als ein hoehchst vollendetes Meisterwerk für die technische Behandlung sehr vortheilhaft auszeichnet.
Berlin den 1ten Juli 1829.

Commission für Einrichtung des Museums Humboldt.«⁵⁹³

»Im Namen der Commission zwecks Einrichtung des Museums« bescheinigte Waagen schließlich den Erhalt der Figur.⁵⁹⁴ Es war völlig ungewöhnlich, dass die »technische Behandlung« für die Eignung im Museum eine zentrale Rolle spielte. Offenbar hatte dieses Charakteristikum die als Gutachter herangezogenen Berliner Künstler sehr beeindruckt. In diesem Tenor hatte sich Rauch bereits am 22. März 1828 in einem Brief an Karl August Böttiger in Dresden geäußert, denn es heißt dort: »Mr. Bosio zu Paris hat unserm Könige seinen schönen Hyacinth in Bronceguss übersandt. Die liegende Knabengestalt mit der Plinte wiegt nur 80 Pfund. Nie sah ich einen bessern Guss! Ist von Crozatier, bei welchem unsere Eleven arbeiten.«⁵⁹⁵ Rauchs Biograph Eggers berichtet, dass der Berliner Bildhauer während seines Paris-Aufenthalts 1826 fünf Mal die Werkstatt dieses Gießers aufsuchte, da ihn im Hinblick auf die unter seiner Leitung stehenden Berliner Bronzewerkstatt die verschiedenen Methoden des Gusses sehr interessierten.⁵⁹⁶

Crozatier arbeitete sowohl im traditionellen Wachsaußschmelzverfahren (»à cire perdue«) als auch in der damals in Paris entwickelten schnelleren und preiswerteren Herstellungsart des Sandgusses. Drei Jahre später schickte Rauch seinen Ateliiergehilfen Johann Dinger nach

591 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve. Sekt. 15 Abt. I, Nr. 3, Bd. 6, Nr. 866 (Plankammer der Staatlichen Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, Akte 155, fol. 65, 21. Mai 1829, Entwurf).

592 Ebd., Nr. 866 7; GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, II D Nr. 6 Bd. 1, fol. 48 (1. Juni 1829, Albrecht).

593 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve. Sekt. 15 Abt. I, Nr. 3, Bd. 6, Nr. 10761; Antwort vom Ministerium vom 10. Juli 1829 s. Plankammer der Staatlichen Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, Akte 155, fol. 66 (Dielitz).

594 Ebd., Akte 155, fol. 85 (16. Nov. 1829).

595 Boxberger 1882, S. 155.

596 Eggers 1873–87, Bd. 2, S. 417.

Paris, um bei Crozatier zu lernen. Auch Schinkel äußerte sich positiv über Crozatier, dessen Werkstatt er ebenfalls 1826 besucht hatte, da er »die größten und kompliziertesten Statuen so gießt, daß keine ciselure nötig ist«. Schinkel fügte noch hinzu: »höchst wenige und feine Näfte und eine große Leichtigkeit und Wohlfeinheit sind ausgezeichnete Eigenschaften.«⁵⁹⁷ Die Präsenz eines Bronzegusses des berühmten Gießers im Königlichen Museum entsprach daher den Bemerkungen von Alexander von Humboldt.

Es ist allerdings fraglich, sogar unwahrscheinlich, dass sich Rauchs euphorische Äußerungen im Brief an Böttiger tatsächlich auf das nach Berlin gelangte Exemplar bezogen, denn mit 119 Kilogramm ist es keineswegs ein Leichtgewicht, sondern etwa dreimal so schwer, wie dem Dresdner Kunstgelehrten mitgeteilt worden war.⁵⁹⁸ Irritierend ist auch, dass ein zwar makellos ausgeführter, doch aus mehreren Teilen zusammengesetzter Guss (die Anfügungen sind mit Klammern in Form sogenannter Schwalbenschwänze fixiert) ein solches Lob hervorgerufen haben soll.⁵⁹⁹ Der nach Berlin geschickte Guss entstand im damals in Paris neu entwickelten Sandgussverfahren, bei dem schon allein das Zusammenfügen eine Ziselierung notwendig machte. Bei den von Rauch beobachteten Unterschieden gegenüber dem Marmororiginal, vor allem in der Gestaltung der Haare, handelt es sich letztlich weniger um eine Variation als um eine Vereinfachung. Für die Abformung mit Teilformen, wie sie beim Sandguss praktiziert wird, war ein weniger detailreiches Modell leichter zu handhaben als eines mit zahlreichen Unterschneidungen.

In der Haargestaltung ambitionierter ist ein Exemplar im Institute of Arts in Chicago, eine im Wachsausschmelzverfahren hergestellte Bronze, allerdings ohne Signatur des Gießers, das eine ovale Plinthe besitzt (Abb. 134).⁶⁰⁰ Rauchs Euphorie bezog sich vermutlich auf diesen Guss, den er wohl in Paris in der Werkstatt Crozatiers vor Augen und im Gedächtnis hatte. Mit einem Gewicht von 55 Kilogramm, ist diese Bronze nicht einmal halb so schwer wie die Berliner Bronze.⁶⁰¹ So bezog sich Rauchs erstes Gutachten, das Humboldt in seinem Schreiben an den König – ohne die Bronze selbst im Original gesehen zu haben – referierte, nicht auf das Berliner Stück.

Erst nach Ankunft der Bronze äußerte sich Rauch erneut gutachterlich, zwei Tage nachdem ihn Alexander von Humboldt kontaktiert hatte, was annehmen lässt, dass er die Bronze kurz zuvor gesehen hatte.⁶⁰² Aufschlussreich ist jedenfalls, dass er sich in seinem zweiten Gutachten, in dem es um die materielle Bewertung des Geschenks ging, nicht zur Qualität des Gusses äußerte. Der erfahrene Bildhauer wird sicherlich sofort bemerkt haben, dass der in Berlin angekommene Guss nicht seinen Erwartungen entsprach. Dass Rauch diese Peinlichkeit nicht publik machte, ist verständlich, auch deshalb, da es sich schließlich um ein Geschenk handelte und das Gewicht der Bronze für den Betrachter ohnehin nicht wahrnehmbar war. Die Konsequenz dessen war allerdings, dass die Berliner Bronze bis heute fälschlicherweise als der von ihm gepriesene dünnwandige Guss angesehen wurde.⁶⁰³

Waagen erwähnte 1846, dass die Bronze von dem »ausgezeichneten« Gießer stamme, konstatierte aber Mängel in der Gestaltung: »Ein auf dem Bauche liegender Knabe, durch einen Discus als Hyacinth bezeichnet, ist nach einem in allen Theilen sehr fleißig vollendeten Modell des berühmten, erst im vorigen Jahr in hohem Alter verstorbenen Bosio, von dem als Gießer so ausgezeichneten Crozatier in Paris in Bronze gegossen worden. Schade, daß bei diesem so gefälligen Werk der Ober-

körper etwas kurz ausgefallen und der zu allgemein nach antiken Schönheitsprinzipien gebildete Kopf des Reizes einer bestimmten Eigenthümlichkeit entbehrt. Bezeichnet: Fait par Bosio premier sculpteur du Roi und Fondu par Crozatier 1827.«⁶⁰⁴

Für Bosio war die Präsentation seiner Figur im Königlichen Museum schließlich auch mit einer Ehrung verbunden, nämlich die Aufnahme in die Akademie der Künste.⁶⁰⁵ Ebenso wie Canovas *Hebe* wurde der *Hyacinth* 1878 an die Nationalgalerie abgegeben (s. S. 310f.). Nachdem die Bronze zuletzt fast zwei Jahrzehnte im Christian Daniel Rauch-Museum in Bad Arolsen zu sehen war, ist dieses für die Sammlungsgeschichte bedeutende Werk seit Herbst 2020 wieder in Berlin ausgestellt, und zwar in der Friedrichswerderschen-Kirche.

Carl Friedrich von Rumohr und die Jason-Vase

Ebenso unerwartet wie der *Hyacinth* gelangte auch ein Werk ganz anderer Art nach Berlin. Es handelte sich um eine Entdeckung von Carl Friedrich von Rumohr (Abb. 135), dem die Museen zahlreiche Erwerbungen für die Gemäldegalerie verdanken, die er während seiner Aufenthalte in Italien vermittelte.⁶⁰⁶ Im Frühjahr 1829 verfügte er über übrig gebliebene finanzielle Mittel, die ihm für Ankäufe frei zur Verfügung standen. Sie ermöglichten eine ungewöhnliche Erwerbung, von der er Bunsen aus Venedig berichtete:

597 Reise nach England, Schottland und Paris im Jahr 1826 (Hg. Gottfried Riemann), Berlin 1986, S. 109. Schinkel wurde auf der Reise von Christian Peter Wilhelm Beuth begleitet, der sich gegenüber dem an technischen Fragen sehr interessierten Goethe folgendermaßen über den Gießer äußerte: »Crozatier ist nemlich der einzige mir bekannte Gießer der diesen Namen verdient; und die übrigen Giesser in Paris, so wie die hiesigen französischen Giesser, sind Stümper gegen ihn. Ich habe Figuren in Bronze von 10 Fuss Proportion aus einem Gusse bei ihm gesehen, so rein und fehlerfrei, dass das Ziselieren nur verderben konnte; der Guss enthielt die feinsten Nüancen des Originals. Hier hingegen und bei den Statuen von Carbonneau und den andren Giessern in Paris, sieht man den Ziseleur mehr als den Bildhauer« (13. Juli 1827, Goethe- und Schiller-Archiv, Klassik Stiftung Weimar, GSA 28/197).

598 Yvette Deseve sei für die Mitteilung des im Oktober 2020 anlässlich der Aufstellung in der Friedrichswerderschen Kirche festgestellten Gewichts gedankt.

599 Unübersehbar ist eine große Delle am linken Fuß, die wohl schon aus der Entstehungszeit stammt. Aus heutiger Sicht ist sie zwar nur ein geringer Makel, doch vielleicht war sie für Bosio ein Grund, sich auf elegante Weise von diesem Werk zu trennen.

600 1991 von Anthony Roth, London, erworben. Ausführlich kommentiert auf der Website des Museums.

601 122.3 lbs.; Emerson Bowyer sei für diese Information gedankt. Bosio ließ das Modell allerdings auch von Auguste Jean-Marie Carboneaux, einem damals ebenfalls geschätzten Gießer, in Bronze ausführen (Aukt. Kat. European Sculpture & Works of Art 900–1900, Sotheby's London, 11. Juli 2001, lot 233; Ausst. François-Joseph Bosio. Sculpteur Monégasque (Palais Princier), Monaco 2018, <https://numismag.com/fr>, 29. April 2018, aufgerufen am 17. Juni 2022).

602 Humboldts Anfrage ist nicht erhalten, doch geht das Datum aus dem Text von Rauch hervor.

603 Etwa im Bestandskatalog der Nationalgalerie (Maaz 2006, S. 103).

604 Waagen 1846, S. 259; im selben Tenor äußerte sich Waagen zum Marmororiginal im Palais Luxemburg: »Der Knabe Hyacinth mit der Wurfscheibe am Boden liegend. Diese graziöse und in den Körpertheilen mit größter Zartheit in Marmor ausgeführte Statue ist dieselbe, von welcher wir den schönen Bronzeguss im Museum zu Berlin besitzen. Schade, daß der Kopf etwas zu allgemein Antikisches und Gezieretes hat« (Waagen 1837–39, Bd. 3, S. 754).

605 Kunst-Blatt Nr. 95, 26. Nov. 1833, S. 380.

606 Ausführlich dazu: Skwirblies 2017.

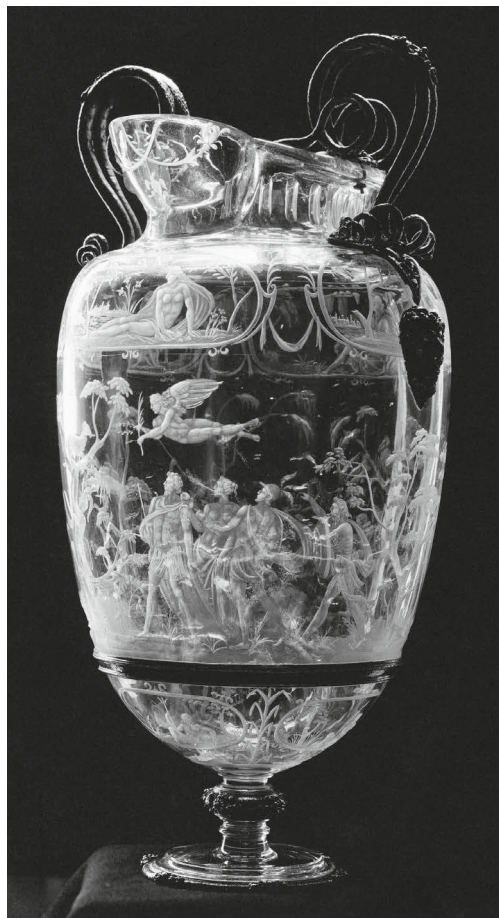


135 Carl Christian Vogel von Vogelstein, Carl Friedrich von Rumohr, 1828, Kreide, 27,5 × 22,3 cm. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett

»Denn wissen Sie, Lieber, daß ich das Glück gehabt habe, für diese Summe nichts weniger zu kaufen, als ein 1 1/2 Fuß hohes Gefäß aus Bergkristall von Valerio Vicentino, Gegenstand aus der Mythe des Jason mit wundervoller gegen 50 Louisd'or schwerer Gold Fassung, Ränderung, Henklung in Gold und Schmelz von Benvenuto Cellini, also ein *Sculpturwerk*. Beide Künstler haben ihre Chiffre auf respektive Arbeit gesetzt« (Abb. 136).

Zugleich verwies Rumohr auf einen von ihm erstellten Bericht über verkäufliche Gemälde aus namhaften venezianischen Sammlungen: »Sie sehn daß ich fortdauernd für das Interesse des Königs thätig bin und, wie mich die Wünsche meiner Freunde früher nicht bestimmt hatte, so auch gegenwärtig mein sehr schwacher Glaube an deren Gelingen mich nicht abhält, nach Kräften zu dienen.«⁶⁰⁷

Rumohr hatte das Gefäß bei dem aus Mailand stammenden Kunsthändler Antonio Sanquirico erworben, der in Venedig zuerst an einem prestigeträchtigen Ort tätig war, nämlich unmittelbar an der Piazza von San Marco, in den sogenannten Procuratie Vecchie. Später verlegte er sein Ladenlokal in die ehemalige Scuola di San Teodoro am Campo di S. Salvatore, das sogenannte *Museo Sanquirico*, das von dem venezianischen Kunsthistoriker Francesco Zanotto als »un arsenale di oggetti antichi e di belle arti« beschrieben wurde. Es galt damals als »eines der



136 Werkstatt der Saracchi, »Jason-Vase« (nach Annibale Fontana), um 1600, Kristall, Fassungen und Henkel aus Gold und Emaille, Höhe 35 cm. Ehemals Königliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung; Schlossmuseum; Kriegsverlust, Verbleib unbekannt

größten derartigen Institute in der Welt, jedenfalls bei weitem das Größte in Venedig«.⁶⁰⁸ Auch den König informierte Rumohr über seine Entdeckung:

»Sire Ew. Königlichen Majestät allergnädigsten Beyfall hoffe ich durch die Anzeige zu erwerben: daß es mir durch ein seltenes Zusammentreffen von Umständen geglückt ist, den Tag nach meiner Ankunft in Venedig ein Gefäß anzukaufen, welches die Arbeit zweyer großen Meister, des Valerio Vicentino und des Benvenuto Cellini vereinigt.

Der etwa fünf viertel Fuß hohe Körper des Gefäßes ist aus einem Stücke sehr reinen Bergkrystalles hervorgearbeitet; die Figuren, welche die Mythe des Jason darstellen, sind in dem wasserhellen Stoffe hohl eingeschiffen (intaglio), die Henkel aber aus gediegenem emaillirten Golde bestehen in schön geschwungenen Schlangen, welche ihr Haupt zum Trinken in die Schale hinabneigen; deren Heft versteckt sich unter zween geistreich in Gold scalpirten Faunenmasken. Auch die unteren Umkreise und das Fußgestelle sind durch Gold und Emaillearbeit geziert.

607 Stock 1925, S. 55f., Dok. 47 (13. April 1829). Hervorhebung im Original.

608 Francesco Zanotto, *Gallerie, Pinacoteche, Raccolte di oggetti d'arte, ecc.*, in: *Venezia e le sue lagune, Venedig 1847*, Bd. 2, S. 474f.; Binzer 1845, S. 362f.; grundlegend dazu: Perry 1982, 1/2, S. 67–111; vgl. auch Skwirblies 2017, S. 401.

In dem Krystalle lieset man unterwärts: VALE. V. F. (Valerio Vicentino fece.). Unter dem Fußgestelle die verborgenen Züge: B.C.F. (Benvenuto Cellini fece) wie auf einigen Medaillen dess. Meisters.

Da in gedachten Verzierungen ungefähr 40=50. Louisdor an Golde enthalten ist, so durfte ich nicht anstehen, die noch in Händen habenden, in den Unterhandlungen mit dem Marchese Nerli ersparten 528. Scudi Ro. 81 Baj. (oder 117=18. Louisdor) in diesem kostbaren Gegenstande anzulegen, welcher nach meinem Gefühle und Urtheil die schönsten Stücke der florentinischen Sammlung ähnlicher Kostbarkeiten weit übertrifft. Es schien mir um so mehr nothwendig, dieses Stück ohne vorangehende Anfrage zu erstehen, als der Verkäufer hätte erkunden können, daß die Fassung des Cellini Arbeit sey und eigentlich zu nicht weniger, als 800 bis 1.000 Louisdor angeschlagen werden könne. Denn es vereinigt sich hier der Ruf zweyer gleich großer Künstler mit der Kostbarkeit des Stoffes, der Schönheit des Ganzen und der größten Seltenheit, da solche Arbeiten beynahe ohne Ausnahme in der Schatzkammer der Fürstlichen Häuser geblieben sind, welche sie haben verfertigen lassen.

Um dieses herrliche Werk sicherer zu transportieren, habe ich beschlossen, solches in meinem Wagen zu nehmen und meinen Rückweg über Berlin anzutreten.

Unthertänigst ersuche ich Ew. Majestät, mir zu gestatten, daß ich Höchst Ihnen diesen Gegenstand, dessen Erwerbung mein Stolz ist, in Person überreichen dürfe.

Aufgemuntert durch den Kön. Gesandten in Rom wage ich, Ew. Majestät anliegendes kurzes Memorial über die wesentlichsten Resultate meiner letzten Reise zu überreichen. Von dem Grundsatz ausgehend, daß für die Kön. Gallerie gegenwärtig nur noch das höchst Vortreffliche der ausgebildetsten Kunststufe erwerbenswert sey, habe ich alles mäßig Gute, oder nur Merkwürdige übergangen.«⁶⁰⁹

Der Erwerbung wurde zugestimmt, denn am 4. Juni 1829 bat Rumohr Bunsen um eine schriftliche Bestätigung.⁶¹⁰ Rumohrs Wunsch, die Vase dem König persönlich zu überreichen, ging allerdings nicht in Erfüllung. Dies geht aus einem Schreiben an Bunsen hervor, in dem es auch um Neuigkeiten aus der Berliner Museumspolitik geht. Brandaktuell war die Tatsache, dass Hirts Beratertätigkeit ein Ende gesetzt worden war und die neugegründete Einrichtungskommission unter Vorsitz von Wilhelm von Humboldt ihre Tätigkeit aufgenommen hatte; Rumohr schrieb:

»Das Gefäß, welches bey allen Kennern Bewunderung erregte, hatte S. M. noch nicht gesehen, als ich vor etwa 10 Tagen Berlin verließ. Ueberhaupt habe ich, obwohl ich mich bey E.[ürsten] Wittgenstein darum gemeldet hatte, nicht das Glück gehabt, den König zu sehn. (Sie werden schon wissen, daß die vorgeschlagene Commission unter Humboldts Vorsitz in Kraft getreten ist. Hirt kann demnach nicht mehr schaden [!] und da Waagen über Alles in den Schlössern wie in der Solly meine Ansicht kennt (ich bin mit ihm durch jeden Winkel gekrochen) so ist eigentlich mein Rath dort ganz unnöthig geworden.«⁶¹¹

Friedrich Wilhelm III. bedankte sich schriftlich bei Rumohr für sein Engagement:

»An den Herrn von Rumohr
Die vielfachen Bemühungen welchen Sie sich zur soliden Bereicherung

des Berliner Museums seither unterzogen haben, sind mir nicht unbekannt geblieben. Ich bezeige Ihnen dafür Meinen Dank besonders auch für den Ankauf des kunstreichen und kostbaren Gefäßes von reinem Bergkristall, welches Sie in Venedig für die bey einem andern Geschäft ersparten 528 römische Scudi gekauft und nach Berlin gebracht haben; und da Ich überdies aus einem jetzt erstatteten Bericht des Staats-Ministers Frh. von Humboldt ersehe, daß Sie in Berlin die zur Auswahl von Gemälden und Bildwerken für das Museum angeordnete Commission mit Ihren umfassenden Kenntnissen unterstützt haben: so kann Ich nicht unterlassen, auch diese Bemühung mit Dank anzuerkennen, indem Ich Ihnen das beykommende Andenken zugehen lasse.«⁶¹²

Wilhelm von Humboldt wurde daraufhin vom König aufgefordert, einen Vorschlag für ein angemessenes »Andenken« zu unterbreiten, wobei der Staatsminister über »Preis und Wahl« des Gegenstandes frei entscheiden konnte. Er entschied sich für einen »Chiffre-Ring« im Wert von 800 Talern, was vom König genehmigt wurde.⁶¹³ Allerdings war an weitere Erwerbungen für die Königlichen Sammlungen zu diesem Zeitpunkt nicht mehr zu denken, denn Friedrich Wilhelm III. beendete seinen Brief an Rumohr mit folgenden Worten: »In Beziehung auf die Anlage Ihrer Anzeige vom 17. April d. J. bemerke Ich nur noch, daß Ich zur Zeit allen weiteren Ankauf von Kunstwerken für das Museum eingestellt habe.«⁶¹⁴

Rumohr berichtete in seiner Publikation »Drei Reisen nach Italien« ausführlich von der Erwerbung der Kristallvase.⁶¹⁵ Davon hatte Leopold von Ledebur, der Direktor der Kunstammer, erfahren, der sich daraufhin an Carl von Brühl wandte: »In dem Fall nun, daß dieses schätzbare Stück, wie zu vermuthen steht, dem Königlichen Museum überwiesen werde, frage ich bei seiner Fürstlichen General-Intendantur ganz gehorsamst (...) an, daß solches der Königl. Kunstammer als derjenigen Abteilung der Museen, der allein derselben sich anschließt, abgeliefert werden möge.«⁶¹⁶

Ledeburs Brief wurde daraufhin an die Artistische Kommission mit der Bitte um Stellungnahme weitergeleitet, die sich am 4. November 1832 traf und zu folgendem Ergebnis gelangte: »Das von Herrn von Rumohr in Italien erkaufte Gefäß aus Bergcrystal von Valerio Vicentino, mit Fassungen in Gold von Benvenuto Cellini, soll nach höchstem Befehle im Museums Gebäude aufgestellt werden, und ist demgemäß demselben ein Platz anzudenken, in einem Zimmer, welches außer den

609 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20451, fol. 84, 87 (17. April 1829); s. auch Stock 1914, S. 73f.

610 » (...) Bitte ich Sie um eine (...) Bestätigung meines Ankaufs eines Gefäßes von Benvenuto Cellini u. Valerio Vicentino für die Summe von 528. Scudi 81. Bajocchi. – Die Quittung des Verkäufers werde ich Ihnen sodann zusenden, i.e. sobald ich Ihre Bestätigung in Händen habe« (Stock 1925, S. 59, Dok. 50).

611 Stock 1925, S. 60. Rumohr erwähnte die 1821 vom König erworbene Sammlung des englischen Kaufmanns Edward Solly.

612 Stock 1914, S. 78 (23. Juli 1829, aus Teplitz).

613 Ebd. (28. Juli 1829, Humboldt an Albrecht).

614 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20451, fol. 112 (23. Juli 1829, Albrecht); s. auch Stock 1914, S. 78.

615 Carl Friedrich von Rumohr, Drey Reisen nach Italien. Erinnerungen von C. F. v. Rumohr, Leipzig 1832, S. 276f.

616 SMB-ZA I/KKM 35, fol. 56 (26. Okt. 1832).

Majoliken, und einigen Glasgemälden Bildhauerwerke in gebranntem Thon der Della Robbia enthält«, aus denen sich innerhalb des Saales »dieses Kunstwerk der Zeit nach erschließt.«⁶¹⁷ Es bestand daher kein Grund, »die Überantwortung des quaest. Gefäßes an die Königl. Kunst-kammer zu veranlassen.«⁶¹⁸

Kurze Zeit später wurde das Werk im Königlichen Museum im Saal mit den neuzeitlichen Skulpturen »auf einem Piedestal, aus dem Stumpf einer Säule von orientalischem Porphyrt gebildet«, präsentiert. In Tiecks Katalog wird es ausführlich beschrieben, doch zeugt die Formulierung, dass »diese Fassungen und Henkel (...) angeblich ein Werk des als Goldschmied und Bildhauer berühmten Benvenuto Cellini [seien], eines Zeitgenossen des Valerio Vicentino«, von Skepsis an der Bestimmung durch Rumohr. Tieck erwähnte lediglich die eingravierte Inschrift, die sich auf Belli bezieht und unterhalb »des rechten Fuß des Aetes« befand, während die »Cellini-Signatur« unerwähnt bleibt.⁶¹⁹ Schon bald darauf gab es aber auch Bedenken an der Autorschaft Bellis (damals Valerio Vicentino genannt), denn Franz Kugler äußerte sich ausführlich und dezidiert zu der im Königlichen Museum aufgestellten Vase. Während er bei den Plaketten von Belli übereinstimmende Stilmerkmale erkannte,

»kann man nicht eben dasselbe von den Schleifarbeiten des großen, im Vorwort erwähnten Krystallgefäßes sagen, welches sich im Königl. Museum befindet und mit der Namensbezeichnung des Valerio Vicentino versehen ist. Die Zeichnung dieser Darstellungen ist wenig geistreich und erscheint nur als eine mittelmäßige Nachahmung der Manieren der römischen oder mantuanischen Schule; die Behandlung ist unsicher, fast durchweg (und besonders in den Gewändern) ohne die Feinheit, Klarheit und Tüchtigkeit, welche in den obengenannten Abgüssen sichtbar wird. Auch ist zu bemerken, dass die Buchstaben der Namensinschrift [VALE. V. F.] nicht mit der Bestimmtheit und Reinheit, wie bei den Inschriften der letzteren, gebildet, dass sie weder in gleicher Größe, noch in gleicher Stärke, noch auch in ebenmäßiger Stellung eingeritzt sind.«⁶²⁰

Kugler kritisierte darüberhinaus, dass dieses Werk – ebenso wie die *Niobidentruhe* – nicht in der Kunst-kammer ausgestellt war, wo man solche Arbeiten erwarten würde.⁶²¹ Die Cellini-Zuschreibung hielt sich zwar noch lange, doch wurde die Authentizität der Signaturen auch deshalb bezweifelt, weil bekannt wurde, dass die zentrale Komposition der Berliner Vase in ähnlicher Form bei einer Amphora in der Münchner Schatzkammer vorzufinden ist, die um 1570/75 in Mailand von Annibale Fontana geschaffen worden war. Erworben wurde dieses Werk, das Vincenzo Borghini 1584 in der Biographie des Künstlers erwähnt, von Herzog Albrecht V. von Bayern.⁶²² Die von Rumohr erworbene Vase, die 1844 dann doch in die Kunst-kammer und schließlich ins Schloßmuseum gelangte, gilt inzwischen als Wiederholung des Münchner Stückes von anderer Hand, wahrscheinlich den Brüdern Sacracchi.⁶²³ Sie gehörte zu den Kunstwerken, die 1935 für die Erwerbung des Welfenschatzes veräußert wurden. Ihr Verbleib ist unbekannt.⁶²⁴

Im Rückblick stellt sich die Frage, wieso Rumohr und etliche Zeitgenossen auf dieses Werk hereingefallen waren. Rumohr hatte angedeutet, dass der Händler die Signaturen übersehen oder zumindest keine Erklärung dafür hatte: Sanquirico wurde zwar für sein Angebot an bedeutenden Objekten geschätzt, doch war er auch für den Handel mit dubiosen Objekten berüchtigt. Aufschlussreich sind die Ausführungen von August Daniel von Binzer, der in seiner Publikation *Venedig im Jahre 1844* anschaulich berichtet, dass man bei jenem Händler

»alles [findet], was man begehrt, auch das Allerseltenste und fast Unmögliche; unter den Dogenbildern zum Beispiel auch das des Marino Falieri, obgleich bekanntlich in ganz Venedig kein Bild von ihm geduldet ward (...). Doch man verlange, was man wolle, Sanquirico schafft es. Und man muß gestehen, die Kunst alte Bilder zu machen, ist in Venedig zu einer solchen Vollendung gediehen, daß nicht blos Laien, auch Sachverständige bei aller Vorsicht immer wieder getäuscht werden (...). Es ist eine heillose, aber große Kunst; – und ebendeshalb ist es durchaus nicht gesagt, daß man hier keine Gemälde kaufen solle; man kaufe Alles, was einem gefällt, nach der subjektiven Schätzung des Bildes, wie es da ist, – nur bezahle man keinen Heller für die Namen. – Nicht anders verhält sich's mit den Sculpturen (...).«⁶²⁵

Diese Äußerungen eines Zeitgenossen lassen umso mehr annehmen, dass Sanquirico die Manipulationen bei der Jason-Vase bekannt waren. Es wäre aber auch seltsam, wenn ihm verborgen geblieben wäre, auf welche Künstlernamen sich die Inschriften bezogen und allein Rumohr sie hätte auflösen können. Zur Verkaufsstrategie des venezianischen Kunsthändlers, der damals noch am Anfang seiner Karriere stand, gehörte übrigens auch die Anfertigung von Graphiken nach Werken aus seinem Angebot. Mehr als 200 Blätter mit Sanquirico-Provenienz sind im Museo Correr in Venedig erhalten, darunter auch eines mit der Darstellung der von Rumohr erworbenen Vase.⁶²⁶

Rumohr galt in erster Linie als ein Kenner von Gemälden, doch war die Bildhauerei offenbar ebenfalls ein Terrain, auf dem er fundamentale Kenntnisse besaß. Dies belegen nicht nur seine Ausführungen zur toskanischen Quattrocento-Skulptur in *Italienische Forschungen* (1827/31) sondern auch Briefe an Bunsen, wie etwa jener, in dem der Gelehrte von seinem Besuch bei dem Florentiner Händler Gregorio de Santis berichtete. Rumohr, der seinen eigenen Worte zufolge »selbst nie eine gereinigte Antike kaufen würde«, erwähnte eine schlecht restaurierte Doppelherme und äußerte sich in diesem Zusammenhang auch über einige Fälschungen antiker Bildwerke aus der Renaissance. Bunsen empfahl er hingegen ein anderes Werk, das er beim selben Händler sah: »Rathen würde ich by des Greg. de S. einen Kinderkopf zu kaufen, den er Luca della Robbia nennt, (fälschlich) welcher indeß von einem der späteren Arbeiter in gebrannter Erde ist, oder doch solche Erden

617 Ebd., fol. 57.

618 Ebd., fol. 58 (Schreiben an Ledebur vom 5. Nov. 1832).

619 Hervorgehoben wurde von ihm allerdings, dass »das Kunstwerk (...) zu Venedig durch den als Kunstkenner und Geschichtsforscher im Gebiet der Kunst bekannten Herrn von Rumohr für das Königliche Museum erworben« wurde (Tieck 1835, S. 88).

620 Kugler 1838, S. 127f.

621 Ebd., S. XIV.

622 Georg Habich, Die Kristall-Galeere Herzog Albrechts V. von Bayern, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, N.F. 1, 1924, S. 161ff.

623 Plon 1883, S. 271f., Taf. XXX; Schatzkammer der Residenz (Hg. Herbert Brunner), München 1970, S. 159.

624 Mundt 2018, S. 319.

625 Binzer 1845, S. 363.

626 Perry 1982, S. 102, Abb. 30.



137 Rom, Mitte 16. Jh., »Niobidentrue«, 160 × 69 × 45 cm. Ehemals Königliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung; Schlossmuseum; Kriegsverlust, Verbleib unbekannt, Aufnahme um 1900

nachahmt. Vielleicht leitet er auch die Spur jenes Verfälschers [von zuvor genannten Antiken-Fälschungen]. Bezahlen würde ich ihn höchstens mit 8–10 Zecchinen. Doch paßt er eigentlich nicht für eine große Sammlung, mehr für die meinige.«⁶²⁷ Ob es zu dieser Erwerbung gekommen ist, ist unbekannt. Allerdings befanden sich im Nachlass des Gelehrten auch »schöne plastische Werke von Luca della Robbia, verschiedene mittelalterliche Schnitzarbeiten und Bronzen.«⁶²⁸

Eine Truhe des »Johann von Bologna«

Im Jahr der Eröffnung des Königlichen Museums bot sich die Gelegenheit, die Abteilung der neuzeitlichen plastischen Werke durch ein weiteres ungewöhnliches Werk zu bereichern. Gegenüber dem Minister von Altenstein äußerte sich die Kommission zur Einrichtung des Museums am 28. Januar 1830 folgendermaßen:

»Es bietet sich eine ungemein günstige Gelegenheit dar, den noch sehr unbedeutenden Bestand von Sculpturen aus dem 16ten Jahrhundert, welche das Königliche Museum besitzt, durch ein schätzbares Stück unter hoechst billigen Bedingungen zu vermehren. Dasselbe bestehet in einer hölzernen Brauttruhe, woran Reliefs ausgeschnitzt sind, die einen Kampf von Griechen und Amazonen darstellen, und nach Erfindung und Ausführung der Zeit des Johann von Bologna angehören möchten. Der Geheime Legationsrat Bunsen hat dieselbe aus der Verlassenschaft des Kupferstechers Metz zu Rom erstanden und Sr. Excellenz dem Herrn General Postmeister und Bundestagsgesandten von Nagler her geschickt, welcher sich bereit erklärt hat, dieselbe gegen Erstattung des Kaufpreises und der Transportkosten, welche zusammen sich nicht höher als auf die geringe Summe von 96 rt 12' 10' in Courant belaufen, dem Königl. Museum ab-

zutreten. Unter diesen Umständen sind wir so frei Euer Excellenz ganz gehorsamst zu ersuchen den Ankauf dieses Kunstwerks gnaedigst veranlassen zu wollen.«⁶²⁹

Altenstein wandte sich daraufhin an den König um Bewilligung des Ankaufs, »zur Ergänzung dieser Lücke in den Kunstsammlungen«, die dann auch erfolgte.⁶³⁰ Sowohl thematisch als auch in der Art der Reliefgestaltung, die mit den zahlreichen auf engstem Raum agierenden Gestalten an antike Reliefs auf Sarkophagen und auf römischen Triumphbögen erinnert, entsprach dieses Werk offenbar den künstlerischen Vorstellungen der Kommission (Abb. 137, Tieck 1846 Nr. 651). Ausführlich äußerte sich Tieck einige Jahre später zu diesem Objekt:

»Ein hölzerner Koffer, vielleicht einst zur Aussteuer einer vornehmen Braut bestimmt. Das Wappen, welches an der Vorderseite angebracht war, ist leider zerstört, so daß die Familie, welcher dieses Werk angehörte, nicht ausgemittelt werden kann. Die Schildhalter sind gefesselte Slaven. Zu beiden Seiten des Wappenschildes ist in Relief der Tod der Kinder der Niobe dargestellt. An den Ecken sind Figuren angebracht, welche an die Gestalten gefangener barbarischer Könige an den römischen Triumphbogen erinnert. Die anderen Seiten und der Deckel des Koffers sind ebenfalls mit Verzierungen in Relief ausgeschmückt. Die geschnitzten

627 Stock 1925, S. 21ff. (2. Nov. 1828).

628 Frenzel in: Kunstblatt, 17, 27. Feb. 1845, S. 72: »C. Fr. von Rumohrs Kunstsachlaß«.

629 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve Sekt. 15 Abt. I Nr. 3 Bd. 6, fol. 84 (»Berlin den 28ten Januar 1830. Schinkel Tieck Dähling Schlesinger Waagen Wach«).

630 Ebd., fol. 62 (14. April 1830, Altenstein), fol. 63 (19. April 1830, Friedrich Wilhelm), fol. 64 (26. April 1830, Albrecht); GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20451, fol. 179v (Albrecht).

menschlichen Gestalten waren, scheint es, colorirt, auch sieht man noch Aufhöhungen von Gold an den Gewändern derselben; der Grund [Fond] war durchgängig vergoldet. Das Ganze ist von Eichenholz, und, wie der Charakter der Bildhauerarbeiten nicht bezweifeln lässt, das Werk eines Schüler des Johann Bologna, also im sechszehnten Jahrhundert in Italien gearbeitet. Von dort ist es auch in neuerer Zeit hierher gekommen.«⁶³¹

Diesen Bemerkungen lässt sich entnehmen, dass die Truhe innerhalb der noch nicht umfangreichen Sammlung als Beispiel der Bildhauerei der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts angesehen wurde. Auch Waagen erinnerten die Reliefs an Werke Giambolognas.⁶³² Schon bald nach ihrer Präsentation im Rahmen der Neuaufstellung von 1845 gelangte die *Niobidentruhe* in die Kunstkammer, wo sie Schasler erwähnte, und später ins Schlossmuseum.⁶³³ Seit 1945 gehört sie zu den Kriegsverlusten.⁶³⁴ Für das Kaiser-Friedrich-Museum wurde 1902 ein in der Skulpturensammlung erhaltenes Truhnenpaar erworben, dessen Frontseiten sehr ähnliche Kompositionen zeigen. Schottmüller datierte es um 1540 und verwies auf Entwürfe römischer Künstler in der Art des Polidoro da Caravaggio, die auch für die 1830 in Rom erworbene Truhe Vorbildlich gewesen waren.⁶³⁵

Die Eröffnung des Königlichen Museums

Bildwerke aus neuerer Zeit und Antikenrekonstruktionen in den Antikensälen

Bei der Eröffnung von Schinkels Museum am 3. August 1830, dem Geburtstag von König Friedrich Wilhelm III., waren im Untergeschoss lediglich die Rotunde und der große Saal an der Nordseite bereits eingerichtet (Abb. 138). Es sollte dann noch eine Weile dauern bis die Erstaufstellung fertig war, wie dies aus den Dokumenten und auch den *Verzeichnissen* von 1830 und 1832 zu entnehmen ist. Diese Verspätung hatte nicht nur logistische Gründe, sondern hing auch damit zusammen, dass es damals noch nicht genügend museumswürdige antike Bildwerke in Berlin gab. Aus neuerer Zeit waren vier Bildwerke in die Räume der Antikensammlung integriert: Die Marmorstatue Napoleons von Antoine-Denis Chaudet, die im westlichen Saal in der Mittelachse gegenüber der als *Julius Caesar* ergänzten Gewandfigur Aufstellung fand, der von Edme Bouchardon als *Plutos* (Reichtum oder Genius des Überflusses) ergänzte und dadurch zu einem eigenständigen Kunstwerk der Barockzeit gemachte antike Kindertorso, und darüberhinaus der *Hyazinth* von Bosio und Canovas *Hebe*. Die drei zuletzt genannten Bildwerke fanden im südwestlich gelegenen Saal Aufstellung, der als Saal der »Miscellaneen« bezeichnet wurde.

Ein erst kürzlich bekannt gewordenes Aquarell von Philipp Hoffmann in Privatbesitz überliefert eine anschauliche Vorstellung von der Erstaufstellung im Hauptgeschoss (Abb. 139).⁶³⁶ Es entstand um 1830 während einer Reise des damals 24-jährigen Architekten, der besonderes Interesse an den Werken Schinkels zeigte.⁶³⁷ Das Blatt zeigt laut Beischrift einen »Saal im Museum«, der sich aber nicht mit einem der vorhandenen Säle identifizieren lässt. In seinen Dimensionen mit mindestens fünf durch Säulenpaare gegliederte Kompartimente erinnert er zwar an den West- oder Ostsaal, während er jedoch in seiner Ausstattung mit Büsten, Urnen auf den Steinbänken, dem Torso in der Mitte



138 Carl Emanuel Conrad, Innere Ansicht der Rotunde des Königlichen Museums (Altes Museum), um 1830, Aquarell und Deckfarben, 45,7 × 42,1 cm. Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg

der dem Fenster gegenüberliegenden Wand, aber vor allem durch die in der Raummitte platzierte *Hebe* von Canova, mit dem für die Erstaufstellung im Südwestraum überlieferten Bestand plastischer Werke korrespondiert.⁶³⁸

Canovas Marmorskulptur war zentral präsentiert worden, sodass sie vielansichtig zu betrachten war. Eine solche Aufstellung kam den Vorstellungen des Bildhauers sehr entgegen, denn gegenüber Leopoldo Cicognara hatte der Bildhauer geäußert, seine Skulpturen »seien konzi-

631 Tieck 1835, S. 9f.

632 »Für die Kunstweise, welche in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts durch das fruchtbare und große Talent des Giovanni da Bologna, bekanntlich eines geborenen Belgiers, in vielen Theilen Italiens die herrschende ward, ist besonders eine hölzerne Truhe (Nr. 651) charakteristisch, deren Vorderseite in Hochrelief, geistreich und höchst dramatisch, den Tod der Kinder der Niobe darstellt. Die Figuren heben sich durch eine Vergoldung des Grundes sehr deutlich ab. Solche Truhen erinnern in der Form an Sarkophage, hatten aber eine sehr verschiedenartige Bestimmung, indem sie dazu dienten, Kleider und andere Gegenstände der Mitgift aufzunehmen, welche die Eltern ihren Töchtern bei der Verheirathung zukommen ließen. Die Familie des Mädchens, welche diese Truhe erhalten, würde sich selbst noch mit Sicherheit ermitteln lassen, wenn nicht das Wappenschild abgemeißelt wäre (Waagen 1846, S. 254).«

633 Schasler 1859, S. 173, Nr. 13.

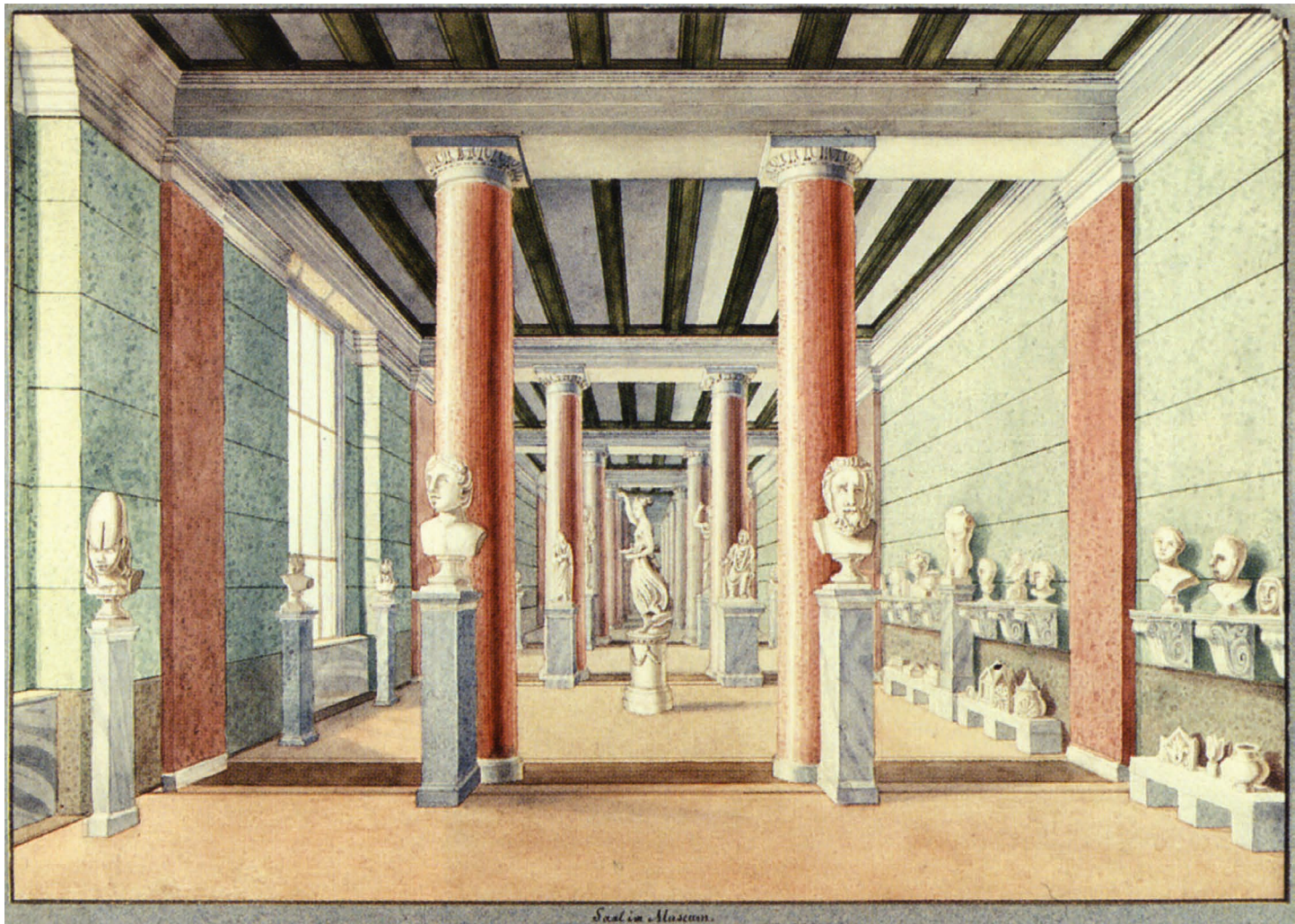
634 Mundt 2018, S. 388, Abb. 69.

635 Schottmüller 1922, S. VIII, IX, Taf. 7.

636 Ausführlich dazu Berger 2016, S. 25ff.; s. auch Laufs 2007, S. 44.

637 Berger 2016, S. 44f.

638 Andererseits gibt es aber auch Skulpturen, wie die beiden vor der zweiten Säulenreihe platzierten figürlichen Werke, die sich laut *Verzeichniss* nicht in diesem Saal befanden. Möglicherweise erklärt sich dies durch Veränderungen, die nicht dokumentiert sind.



139 Philipp Hoffmann, »Saal im Museum«, um 1830, Aquarell, 20,5×28,2 cm. Privatbesitz

piert, von allen Seiten einen angenehmen Anblick darzustellen, wogegen viele Antiken nur eine Ansicht hatten, und nicht dafür geschaffen waren, von hinten betrachtet zu werden.⁶³⁹ Wahrscheinlich war der in der Werkstatt Canovas eigens für diese Figur geschaffene drehbare Sockel damals sogar noch in Funktion, denn auch beim *Betenden Knaben* hatte Wilhelm von Humboldt Wert auf eine solche Einrichtung gelegt (s. S. 31). Durch ihre zentrale Aufstellung wurde der *Hebe* ein ähnlicher Rang eingeräumt wie der berühmtesten antiken Skulptur der Berliner Sammlung, die in der Mitte des Nordsaals platziert war (Abb. 138), wo sie sich immer noch befindet. Eine Präsentation, die eine Betrachtung von vielen Seiten erlaubte, war zu dieser Zeit die Ausnahme, denn traditionell fanden Bildwerke vor Wänden oder in Nischen Aufstellung. Die exponierte Aufstellung der *Hebe* war insofern vergleichbar mit der Darbietung der *Venus Medici* in der Tribuna der Uffizien, während die *Venus von Milo* im Louvre (von der bereits 1822 ein Gipsabguss in die Berliner Akademie gelangt war) seit ihrer Erwerbung in den 1820er Jahren sogar ein eigener Saal zur Verfügung stand.

Die Integration und Herausstellung eines Werks von Canova im Kontext der antiken Skulptur, wie sie in Berlin praktiziert wurde, war ein besonderes, jedoch nicht völlig neues Phänomen, denn zu Beginn

des 19. Jahrhunderts gab es eine vergleichbare Gegenüberstellung bereits in den vatikanischen Sammlungen, wo der *Perseus* von Canova an Stelle des als Kriegsbeute ins Musée Napoleon nach Paris gelangten antiken *Apoll vom Belvedere* bis zu dessen Rückkehr 1816 Aufstellung gefunden hatte. Canovas Werk wurde den hoch geschätzten antiken Bildwerken als ebenbürtig empfunden bzw. hatte sie in den Augen von Zeitgenossen gar übertroffen.⁶⁴⁰

Das Aquarell von Hoffmann überliefert Schinkels Farbkonzept, wie es auch aus schriftlichen Quellen bekannt ist. Die farblich unter-

639 »E qui (...) voglio darvi materia di qualche periodo di più, e farvi notare, che le mie figure (...) e tutte l'altre sono state studiate per rappresentare da ogni lato un punto aggradevole di vista, dove molte antiche, e specialmente le panneggiate non aveano, che un aspetto solo, e non erano fatte da vedersi di dietro.« In: Antonio Canova, Epistolario 1816–1817 (Hg. Hugh Honour/Paolo Mariuz), Bd. 2, Rom 2002–03, S. 954 (Übersetzung von Christian Geyer: Bewegliche Sockel für antike Statuen und deren Abgüsse, in: Gipsabgüsse und antike Skulpturen (Hg. Charlotte Schreiter), Berlin 2012, S. 105, Anm. 38).

640 Matthias Winner, Paragone mit dem Belvederischen Apoll. Kleine Wirkungsgeschichte der Statue von Antico bis Canova, in: Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan (Hg. Matthias Winner/Bernard Andreae/Carlo Pietrangeli), Mainz 1998, S. 246ff.

schiedlichen Säle für die Skulpturen kennzeichneten demnach gedeckte Farben, die sich von den »starken Farbeffekten« in der Gemäldegalerie im Obergeschoss unterschieden. Sabine Spiero fasste die Angaben in den Dokumenten folgendermaßen zusammen:

»Die Säle des ersten Stockwerks haben Fußböden aus Gipsestrich; ihre Wände sind in glattem Putz bearbeitet. Die insgesamt 52 Säulen sind jede aus 6 Trommeln von Nebraer Sandstein, der ganz fein gespitzt wurde, um ihn nachher mit Stuckmarmor überziehen zu können. (...) Auch die Pilaster in den Sälen, die nach dem Voranschlag nur gewöhnlich geputzt und mit Papier beklebt werden sollten, wurden ebenso wie die Säulen mit Stuckmarmor überzogen. (...) Die Flächen der Sandsteinarchitrave sind gespitzt, und ihre Unteransichten weisen einen Überzug mit Gipsstuck auf. Die Decken und frei liegenden Balken haben eine Verkleidung aus Kiefernholz. - Ein schmales Brüstungsgesims um den ganzen Raum herum ist in Sandstein durchgeführt. (...) Je nach Farbe der Säulen und Pilaster waren Wände und Deckengebälk abgestimmt. (...) Der kleine Saal im Südwesten [in dem Canovas Hebe aufgestellt war] wird nach seinen hellroten Säulen als der »rote Alepposaal« bezeichnet (...) Alle Kapitelle hatten weißen Marmoranstrich. Der marmorierte Wachsanzstrich der Wände hob sich gegen die Säulen in grünlichen oder grauioletten Tönen ab. Die gelblichen und rötlichen Fußböden treten farbig vor allem durch die dunklen Querstreifen in der Breite der Säulenbasen in Erscheinung. - Die Architrave waren in den Sälen mit dunklen Säulen hellgelb (so im großen Nordsaal), in den mit hellen Säulen rötlich mit hellen Säulen rötlich mit Wachsfarbe marmoriert und mit weißem Wachs überzogen. Die Gesimse und Deckenbalken und deren metallene Verzierungen wurden, nachdem die Balken 4–5mal gestrichen waren, mit echter Bronze aufgerieben.«⁶⁴¹

Über das Material und die Form der vorgesehenen Postamente hatte die Kommission präzise Vorstellungen, die allerdings vom König genehmigt werden mussten. Humboldt informierte ihn daher mit folgenden Worten:

»Es scheint der Commission nothwendig, marmorne Bildwerke auch auf marmorne Fußgestelle zu setzen. Hoelzerne würden gleichfalls eine bedeutende Ausgabe verursachen, und dabei doch von geringer Dauer sein. Fußgestelle von Stuckmarmor würden nur eine geringe Ersparung ergeben, und so wie hölzerne, ständigen Reparaturen ausgesetzt sein. (...) Indem aber die Commission geglaubt hat, hiervon ausgehen zu müssen, hat sie sich an die ueblichste Marmorart, welche hier zu beschaffen ist, gehalten, und bringt schlesischen Großkunzendorfner Marmor in Vorschlag. Die Fußgestelle in diesem ausführen zu lassen, gewährt auch den Vortheil, daß die angenehme graue Farbe desselben besonders gut zu dem Thon der antiken Bildwerke stimmt. (...) Die Formen sind so einfach gewählt, als es diese Gegenstände nur irgend zulassen.«⁶⁴²

Durch das Aquarell von Hoffmann ist das Aussehen der verwendeten Postamente recht genau überliefert. Diese Sockel wurden noch in der Ära Bode für neuzeitliche Skulpturen aus Marmor genutzt, was Aufnahmen aus dem Alten Museum vom späten 19. Jahrhundert dokumentieren. Nicht nur für die Präsentation der Jünglingsfiguren von Tullio Lombardo, sondern auch für die im Hintergrund zu erkennende Büste des Octavio Grimani von Alessandro Vittoria griff Bode bei der



140 Edme Bouchardon, Genius des Überflusses (Torso antik), um 1730, Marmor, Höhe 76,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

Umgestaltung der Räume auf Postamente der Erstaussattung zurück (Abb. 201).

Ebenfalls im *Saal der Miscellaneen*, dem Südwestsaal, war das aus dem Besitz von Friedrich dem Großen stammende *Mädchen auf einem Füllhorn* ausgestellt, das der König zusammen mit der Sammlung antiker Kunstwerke aus der Sammlung des Kardinals Melchior de Polignac, dem Fundament der heutigen Antikensammlung, erworben hatte (Abb. 140, Tieck 1846 Nr. 737). Bei dieser ambitionierten Antikenergänzung hatte der in Rom tätige französische Bildhauer Edme Bouchardon einen antiken Torso zu einem weiblichen Genius des Überflusses vervoll-

641 Sabine Spiero (Gova), Schinkels Altes Museum in Berlin. Seine Baugeschichte von den Anfängen bis zur Eröffnung, in: Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen, 55, 1934, Beiheft, S. 75, 79. Grundsätzlich unterschied sich die Farbgebung der Skulpturensäle nicht von der der Rotunde, von der es heißt: »In der farbigen Harmonie dieses Raumes sprach sich Schinkels Grundregel, so wie er sie seine Schüler lehrte, am eindrucksvollsten aus: es solle eine Farbe in großen Flächen als die herrschende, eine zweite in geringer Ausdehnung als die untergeordnete und eine dritte nur in Andeutung zur Erscheinung kommen« (ebd., S. 79).

642 GStA PK I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Staatlichen Museen II D Nr. 6 Bd. 1, fol. 43, 44 (29. Mai 1829).



141 Adolph von Menzel, Studien nach der Hebe von Canova und dem Genius des Überflusses von Bouchardon, Graphit, 20,2 × 12,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

ständig.⁶⁴³ Auf ideale Weise verkörpert dieses Bildwerk die Antikenbegeisterung des 18. Jahrhunderts und war somit wie geschaffen als Bindeglied von der antiken Kunst zur Bildhauerei der Neuzeit. Zur Zeit von Friedrich dem Großen war die Figur in der Bildergalerie in Potsdam auf einem Konsoltisch an der Fensterseite aufgestellt.⁶⁴⁴ Sie wurde dann im Museum ebenso wie die *Hebe* von Canova und der *Hyazinth* von Bosio frei im Raum postiert. Bosios liegender Jüngling korrespondierte mit fünf antiken Liegefiguren, die den liegenden beziehungsweise schlafenden Amor darstellen.⁶⁴⁵

1846 stellte Gustav Friedrich Waagen das Charakteristische des *Mädchens mit Füllhorn* heraus und versäumte nicht, auf die exquisite Bearbeitung des Marmors hinzuweisen:

»Von der malerisch gezierten Auffassung der französischen Skulptur zur Zeit Ludwig XV. gibt die Restauration eines antiken Torsos eines kleinen Mädchens von dem berühmten Bouchardon ein vortreffliches Beispiel,

denn der Ausdruck und die Wendung des Kopfs und das Motiv der ausgestreckten Arme, womit sie dem Beschauer Blumen überreicht, würden der falschen Grazie einer erwachsenden Ballettänzerin keine Schande machen und dabei sind die Formen des Körpers von malerischer Fülle und Weiche, die Arbeit des Marmors aller Theile bis auf die Blumen des Füllhorns, worauf sie sitzt, vortrefflich.«⁶⁴⁶

Einige Jahre später inspirierte diese Marmorfigur Adolph von Menzel zu Skizzen auf einem Studienblatt, auf dem auch die *Hebe* von Canova zu sehen ist (Abb. 141).

Ein anderes aufwendig restauriertes antikes Fragment, das ebenfalls aus der Sammlung Polignac stammte und das der französische Bildhauer Lambert-Sigisbert Adam d. Ä. in Rom zu der Darstellung eines jungen Mädchens, das sich die Sandalen anlegt, ergänzt hatte, wurde fensternah im Nordsaal präsentiert (Abb. 142, Tieck 1846 Nr. 60). Während das *Mädchen auf einem Füllhorn* schon bald danach, spätestens 1845, seit der Neueinrichtung des Saals für die neuzeitlichen Skulpturen, den modernen Bildwerken zugeordnet wurde, verblieb das Mädchen mit den Sandalen noch längere Zeit in der Antikensammlung, bevor es 1892 an die Skulpturensammlung überwiesen wurde. Der antike Teil dieses Bildwerks gehörte zu einer Gruppe von Torsi, die Polignac zu einer Gruppe *Achilleus unter den Töchtern des Lykomedes* ergänzen ließ. Antonio Canova beeindruckte dieses im Antikentempel in Potsdam aufgestellte Ensemble, denn während seines Aufenthalts in Preußen im Herbst 1798 zeichnete er einige dieser Figuren in seinem Skizzenbuch.⁶⁴⁷ Seit dem frühen 19. Jahrhundert bezweifelte man die Identifizierung der Figurengruppe, sodass das im 18. Jahrhundert nach Preußen gelangte Pasticcio in den späten 1820er Jahren von dem »restaurations-lustigen Rauch« (Dillis) und seiner Werkstatt zu Darstellungen von Apoll und den Musen umrestauriert wurde.⁶⁴⁸ Einzig das *Mädchen mit den Sandalen* wurde von diesen gravierenden Maßnahmen verschont, sodass die barocken Ergänzungen glücklicherweise erhalten blieben.⁶⁴⁹

Dass die von Adam ergänzte Figur im 18. Jahrhundert sehr geschätzt wurde, belegt auch ein Abguss, der sich in der Sammlung von Gipsabgüssen und Tonmodellen des Venezianers Filippo Vincenzo Farsetti befand. Schon Goethe begeisterte sich für die Sammlung des Kunstkenners: »Es sind Werke, an denen sich die Welt Jahrtausende freuen und bilden kann (...).«⁶⁵⁰ Im Inventar der Sammlung von 1778 wurde der Abguss als »Venus, die aus dem Bade kommt« (»Venere che esce dal bagno con sandalo in mano«) bezeichnet, wahrscheinlich war dem Sammler unbekannt, dass es sich um die Darstellung einer der

643 Fendt 2012, Bd. 2, S. 6ff., Nr. 2.

644 Hüneke 2013, S. 85ff.

645 Heilmeyer 2005, S. 34.

646 Waagen 1846, S. 258f.

647 Geyer 2016, S. 31ff.

648 Raimund Wünsche, der »Neue Phidias« – Antikenergänzungen für Ludwig, in: Kat. München 2021, S. 65.

649 Heilmeyer 2005, S. 14ff.; Fendt 2012, Bd. 2, S. 95ff., Nr. 20; Kat. Nancy 2021, S. 108, Nr. 44 (Anne-Lise Desmas).

650 Erwähnt 1778 im Museo della Casa Ecc.ma Farsetti in Venezia (Kat. VENEZIA! Kunst aus venezianischen Palästen. Ausst. in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2002, S. 312ff., Sergej Androsow); Johann Wolfgang von Goethe, Italienische Reise (Ausg. Herbert von Einem), München 1981, S. 88.



142 Lambert-Sigisbert Adam d. Ä., Mädchen, die Sandalen anlegend (Torso antik), um 1730, Marmor, Höhe 100 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme vor 1910



143 Franz Caucig, Studie nach einem Abguss von Abb. 142 in der Sammlung Farsetti in Venedig, 1791/97, Graphit und Feder, laviert, 43 × 29,7 cm (Gesamtgröße). Wien, Akademie der Künste

»Töchter des Lykomedes« handelt. Nach diesem Abguss fertigte der in Görz geborene Franz Caucig um 1791/97 zu Studienzwecken eine Zeichnung (Abb. 143).⁶⁵¹

Eine dritte, ebenfalls von Lambert-Sigisbert Adam d. Ä. in Rom zu einem eigenständigen barocken Kunstwerk ergänzten Marmorfigur, den jugendlichen *Bacchus* darstellend, gelangte von ihrem Aufstellungsort an der Rundung vor der Bibliothek von Schloss Sanssouci in den Nordsaal des Museums; erst 1930 wurde sie an die Skulpturensammlung überwiesen (Abb. 144, Tieck 1846 Nr. 107).⁶⁵² Obwohl Rauch, wie durch Eggers überliefert ist, »die Ergänzung für verfehlt« hielt, wurde dieses Werk nicht umrestauriert. Rauch sah in dem Torso eine »Wiederholung des vollständiger erhaltenen ›eingießenden Jünglings«, welcher unter Nr. 180 der antiken Skulpturen des Museums eingereiht ist.«⁶⁵³ Heutzutage gilt der aus der Sammlung Polignac stammende Torso als eine Replik des sogenannten Westmacott'schen Epheben aus der Nachfolge des Polyklet.⁶⁵⁴

An der Längswand des *Miscellaneen-Saals*, an der auf »Steinbänken« antike Gefäße Aufstellung fanden, wurde auch ein neuzeitliches Werk dieser Art integriert, und zwar ein aus der Sammlung Bartholdy stammendes »Achteckiges Gefäß von weißem Marmor. Die Flächen

sind mit einem Muster in Mosaik ausgelegt, an der Vorderseite eine lateinische Inschrift. Eine Arbeit aus dem 15ten Jahrhundert« (Abb. 145, Tieck 1834 Nr. 324). Dieses Werk lässt sich auch auf dem Aquarell von Hoffmann in der Mitte der rechten Steinbank, in dem Kompartiment mit der *Hebe*, erkennen. Dieser Aufstellungsort korrespondiert mit den Angaben bei Tieck und ist daher ein Beleg für die Korrektheit der Darstellungen des Aquarells.⁶⁵⁵ Schon bald darauf wurde dieses Stück, das seit 1845 im selben Saal, aber im Kontext der Neuaufstellung

651 Kat. Franz Caucig. Ein Wiener Künstler der Goethe-Zeit in Italien (Ausst. in der Akademie der bildenden Künste Wien und im Winckelmann-Museum Stendal), Ruhpolding 2004, S. 84f., Nr. 61 (Ulrike Müller-Kaspar).

652 Hüneke 2009, S. 230f., Nr. 116 (Astrid Dostert). 1843 fand am alten Aufstellungsort an der Fassade von Schloss Sanssouci eine Kopie von dem Bildhauer Berges Aufstellung (Eggers 1891, Bd. 2, S. 89). Heute befindet sich dort eine 2009 datierte Kopie von F. Schauseil.

653 Eggers 1873–87, Bd. 3, S. 310; vgl. Heilmeyer 2005, S. 20, Abb. 21; Fendt 2012, Bd. 1, S. 201, Bd. 2, S. 43ff., Nr. 9.

654 Hüneke 2009; Kat. Nancy 2021, S. 90f., Abb. 47 (Anne-Lise Desmas).

655 Die Rekonstruktion von Heilmeyer, dem das Aquarell nicht bekannt war, sieht einen entsprechenden Aufstellungsort vor (Heilmeyer 2005, S. 35).



144 Lambert-Sigisbert Adam d. Ä., Bacchus (Torso antik), um 1730, Marmor, Höhe 157 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

mit den neuzeitlichen Skulpturen präsentiert war, als »Aschengefäß mit Mosaik-Verzierung und der Inschrift: Turba ampla major« in das 11. Jahrhundert datiert, wie dem *Verzeichniss* zu entnehmen ist. Bode/Tschudi bezeichneten es schließlich als »süditalische Arbeit« des 14. Jahrhunderts und hielten das Porphyrstück und Mosaikornament im Giebel über der Inschrift für erwähnenswert. Ebenfalls erwähnt wurde von ihnen der »als umgekehrter Blütenkelch« gebildete »viereckige Deckel«. ⁶⁵⁶ Heutzutage gilt das Gefäß mit dem Mosaik aus Stein und Glasfluss als Werk der römischen Cosmaten des 14. Jahrhunderts. ⁶⁵⁷

Von der Kunstkammer in das Königliche Museum

Für die Präsentation der aus der Sammlung Bartholdy stammenden plastischen Werke aus neuerer Zeit und dessen umfangreiche Sammlung von Majoliken war der am westlichen Hofe nördlich gelegenen Saal von Schinkels Museum vorgesehen, der mit einem Saal entsprechender Größe am östlichen Hofe eine Einheit bildete. Hier sollten auch die Glasmalereien aus der Sammlung Derschau untergebracht werden. Aus einem Brief von Waagen an Wilhelm von Humboldt vom 29. Mai 1830 geht hervor, dass er statt der kunstgewerblichen Objekte als Ergänzung zu den italienischen Skulpturen die Einbeziehung der »mittelalterlichen deutschen Skulpturen« aus der Kunstkammer bevorzugt hätte. ⁶⁵⁸ Dieses Ansinnen, das aus heutiger Sicht gut nachvollziehbar ist, hatte vor allem deshalb keinen Erfolg, weil sich bereits damals der 1835 realisierte Ankauf der Sammlungen des preußischen Generalpostmeisters und Staatsministers Karl Ferdinand Friedrich von Nagler abzeichnete. Sie enthielt neben Zeichnungen und Kupferstichen vor allem kunstgewerbliche Arbeiten, darunter zahlreiche Majoliken und Glasmalereien. Waagens gegenüber Humboldt geäußertes Vorschlag, auch letztere in der Kunstkammer unterzubringen, fand keine positive Resonanz. Sie sollten ebenso in den *Neben-Sälen der Sculpturen-Gallerie* gezeigt werden. Nicht auszuschließen ist, dass auch persönliche Gründe bei der Entscheidung, diese Werke im Museum statt in der Kunstkammer auszustellen, eine Rolle gespielt haben, denn Nagler war der Schwager des Ministers Altenstein.

Aus dem Brief Waagens an Humboldt geht aber auch hervor, dass die Kommission bereits eine Auswahl mittelalterlicher Elfenbeine getroffen hatte, die aus der Kunstkammer ins Königliche Museum überführt werden sollten. ⁶⁵⁹ Offenbar war der designierte Direktor der Skulpturensammlung in dieser Angelegenheit anfangs zögerlich. Waagen berichtete Humboldt im März 1831 von dessen Umdenken:

»Ew. Exzellenz beehre ich mich ganz gehorsamt anzuzeigen, daß der Herr Professor Tieck geäußert hat, wie er wünsche, die seither auf der Kunstkammer aufbewahrten mittelalterlichen Sculpturwerke dort auszuwählen und nach dem Museum zu bringen. Mir scheint es auch damit die höchste Zeit und ich habe mich immer gewundert, daß Tieck nicht auf meine wiederholten Erinnerungen gerichtet hat, diese Gegenstände eher wegzunehmen, als sie in der neuen Anordnung, welche die gegenwärtigen Vorsteher der Kunstkammer machen, ihre Rolle gefunden haben. Der Herr Oberbaudirektor Schinkel, mit dem ich über diese Angelegenheit gesprochen, welcher mit mir der Meinung, daß wir nichts thun könnten, bevor Ew. Exzellenz nicht dem Direktor der Kunstkammer, Herrn von Ledebur, eine offizielle Eröffnung gemacht hätten. Vielleicht hätten Ew. Excellenz die Gnade in derselben zu bemerken, daß ich dem Herrn Ledebur einige Tage vorher den Besuch der Commission anzeigen würde.« ⁶⁶⁰

⁶⁵⁶ Bode/Tschudi 1888, S. 13, Nr. 31.

⁶⁵⁷ Edith Fründt/Michael Knuth, *Deutsche und italienische Bildwerke des Mittelalters. Die Kunstwerke des Gröniger Saales*, Berlin 1985, S. 47f.

⁶⁵⁸ Der in Schloss Tegel aufbewahrte Brief (Archiv AST 735) war dem Verfasser nicht zugänglich (zit. nach Vogtherr 1997, S. 246, Anm. 1953 und 1957).

⁶⁵⁹ Ebd., S. 245, Anm. 1946.

⁶⁶⁰ GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, II D Nr. 6 Bd. III, fol. 17 (19. März 1831).



145 Rom, 14. Jh., Aschenurne, Marmor, Porphyrt, Mosaik: Stein und Glasfluß, Höhe 52 cm.
Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

Es ist anzunehmen, dass Humboldt nicht nur ein offenes Ohr für Waagens Anliegen hatte, sondern auch derselben Meinung war. Wenige Monate später wandte sich dann Generalintendant Carl von Brühl in dieser Angelegenheit an den Direktor der Kunstammer. In seinem Schreiben heißt es:

»Da sich in der Königl. Kunstammer noch mehrere Sculptur-Arbeiten in Marmor und Alabaster befinden, theils aus dem Mittel-Alter, theils aus späterer Zeit, und diese ihren eigentlichen Platz dort nicht haben, so sollten dieselben, insofern sie von einigem Werthe sind, mit den übrigen Sculpturen des Mittelalters im Königl. Museum vereinigt ausgestellt werden.«⁶⁶¹

Eine definitive Liste sollte der Direktor der Kunstammer später erhalten, und die Werke sollten dann aus dem »Inventarium« gelöscht werden. Schon am nächsten Tag erfolgte die Antwort von Ledebur, der beanstandete, »daß nur diejenigen Skulpturen die für *einigermaßen werthvoll* erkannt werden, der Kunstammer entzogen und in dem Museum aufgestellt werden sollen, während die *völlig werthlosen* der Kunstammer verbleiben.« Als Direktor der Sammlung sah er es als seine »Pflicht, diesen Nachtheil (...) so viel mir möglich abzuwenden [zu] suchen«, denn für die Kunstammer könne dies »nur in jeder Hinsicht zum Nachtheil« sein, zumal hier nicht »auf Werth und Unwerth« Rücksicht genommen wird.⁶⁶²

In seinem Antwortschreiben vom 13. Juni 1831 machte Brühl unmissverständlich deutlich, daß: »ganz abgesehen von dem Kunstwerth der einzelnen Gegenstände, auf welchen hier in keinem Fall Rücksicht zu nehmen ist, – alle größeren Skulpturen von Marmor und Alabaster (wenn sie antik sind oder dem Mittelalter angehören) abzugeben [sien, während] die ganz modernen und in kleinem Maßstabe angefertigten, so wie sämtliche Elfenbein-Arbeiten, aber der Kunstammer vorläufig verbleiben sollen.«⁶⁶³

Die endgültige Auswahl der für die im Königlichen Museum vorgesehenen Skulpturen aus Marmor und Alabaster wollte Brühl zusammen mit Schinkel sowie Rauch und Tieck vornehmen. Aus seinem Schreiben vom 17. Juni 1831 an Schinkel lässt sich entnehmen, dass die von der Kommission vorgesehenen Elfenbeinarbeiten nicht mehr zur Diskussion standen, denn in seinem Brief heißt es:

»Da es schon früher durch Herrn Staats Minister von Humboldt und die Einrichtungs-Commission beschlossen worden, einige Sculptur-Gegenstände von der Königl. Kunst-Kammer in das Museum zu versetzen, worunter allerdings auch mehrere elfenbeinerne Bildwerke begriffen waren; so habe ich gegenwärtig die Veranstaltung getroffen, sämtliche Sculpturen in Marmor und Alabaster ohne Ausnahme von der Kunst-Kammer wegzunehmen, und einstweilen in das Museum in den kleinen Saal bringen zulassen, in welchen die Majolika und die Arbeiten von gebrannten Thon von Luca della Robbia aufgestellt werden sollten.«⁶⁶⁴

Weniger aufgrund ihres ästhetischen Wertes, sondern wegen ihrer Zugehörigkeit zur »Kunst-Geschichte« sollten die plastischen Werke aus der Kunstammer im Museum ihren Platz finden: »Wenn sich darunter auch wenige oder gar keine Antiken befinden, so sind doch Bildwerke des Mittel-Alters und der späteren Zeit darunter, welche vielleicht einen von den Antiken abgesonderten Platz im Museo verdienen dürften, da sie der Kunst-Geschichte angehören; etwa in ebendenselben Verhältniß, wie in der Bilder-Gallerie, einige Gemälde von Mengs, Lairesse, Watteau, Angelika Kaufmann, aufgenommen worden.«⁶⁶⁵

661 SMB-ZA I/KKM 35, fol. 2 (9. Juni 1831, Entwurf).

662 Ebd., fol. 3 (10. Juni 1831). Hervorgehoben im Original.

663 Ebd., fol. 4, 5 (13. Juni 1831, Entwurf).

664 Ebd., fol. 8 (17. Juni 1831, Entwurf).

665 Ebd.; vgl. auch Vogtherr 1997, S. 245, 278.



146 Monogrammist PE (vielleicht Peter Ehemann), »Kleopatra«, Alabaster auf Schiefer, 1532, 20,7 × 14,3 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

Schon am 18. Juni 1831 sandte Ledebur die erwünschte Liste an Brühl, zusammen mit einem Begleitschreiben: »Einliegend beehre ich mich Ew. Hochgeboren das Verzeichniß der zur Kunstkammer gehörigen Sculpturen in Marmor und Alabaster ganz ergebenst zu übersenden mit der gehorsamsten Bitte über die in demselben als verabfolgt bemerkten Gegenstände eine Interims Nutzung genehmigst mir zukommen zu lassen.«⁶⁶⁶

Einen Tag später erhielt Ledebur das »Verzeichnis der Werke aus Marmor und Alabaster, die aus der Kunstkammer in das Königliche Museum übergehen sollen« retour, das Brühl etwas reduziert hatte, mit dem Hinweis, diese Werke »aus dem Inventarium zu streichen«. Die »beiden Büsten des großen Kurfürsten und Friedrich des Großen« sollten aber vorläufig »auf der Kunstkammer« verbleiben. Die definitive Liste enthielt folgende Werke:

- »1. Cleopatra
2. Bogenschnitzer oder Cupido
3. Copie desselben Gegenstands
4. Knabe von Schlüter
5. ein liegender Knabe mit dem Finger auf dem Mund
6. ein dergl. mit einer Urne

7. eine weibliche, liegende Figur
8. Auferstehung Christi. Hautrelief
9. Lot mit seinen Töchtern
10. Prometheus
11. Mercur in Begriff mit Argus etc.
12. Mercur mit dem Argus. Kopf
13. ein auf einem Kreuz schlafender Knabe
14. Genius mit einer Urne
15. Bacchus-Kopf
16. weiblicher Kopf
17. heiliger Hieronymus
18. ein Hautrelief Vision d'Ezechiel
19. Proserpinens-Raub
20. Basrelief von Sansovino
21. heilige Familie von Donatello.«⁶⁶⁷

Auf das Engagement von Ledebur ist zurückzuführen, dass ein von ihm sehr geschätztes Werk doch nicht an das Königliche Museum abgegeben wurde: das Alabasterrelief des Monogrammist P. E. mit der Darstellung der »Kleopatra«, das seit 1689 in der Kunstkammer nachweisbar ist (Abb. 146). In seinem Schreiben vom 21. Juni 1831 an Brühl verwies er auf »den kleinen Maßstab, in welchem dieses Kunstwerk angefertigt ist« und – wohl nicht ohne Hintergedanken – auf das Monogramm, das seiner Meinung nach »doch wohl richtiger P. F. zu lesen sei«. Das Relief sollte daher als eine Arbeit von Peter Flötner gelten, von dem die Kunstkammer bereits einige Werke in anderen Materialien besaß.⁶⁶⁸ Wahrscheinlich hatten sich die Schreiben überkreuzt, denn dieses Werk war nicht in der Liste von Brühl aufgeführt. Heutzutage befindet es sich in der Skulpturensammlung und wird auch als Darstellung der Eurydike angesehen.

Cleopatra, der *Amor* von Duquesnoy und andere Skulpturen aus der Kunstkammer

Von den ursprünglich 25 Werken aus Marmor und Alabaster, die aus der Kunstkammer zur Verfügung standen, blieben nach der Sichtung durch Schinkel, Rauch, Tieck und Brühl gerade einmal zehn übrig, die schließlich tatsächlich im Museum präsentiert wurden. Die künstlerische Bedeutung und der Bezug zur Antike waren bei der Auswahl die entscheidenden Kriterien. Bei den Objekten aus der Kunstkammer handelte sich zum Teil um niederländische Arbeiten, die während der Regentschaft des Großen Kurfürsten nach Berlin gelangt waren, wie die im Inventar von 1694 aufgeführte »Cleopatra mit einer Schlange an der Brust und umb beide Hände« (Abb. 147).⁶⁶⁹ Das barocke Pathos entsprach offenbar nicht den Vorstellungen der Kommission, denn diese Figur wurde nicht für das Museum ausgewählt. Unbekannt war damals wohl, dass es sich bei der Darstellung um die Metamorphose einer ge-

⁶⁶⁶ SMB-ZA I/KKM 35, fol. 9, 11.

⁶⁶⁷ Ebd., fol. 10, 11v (19. Juni 1831).

⁶⁶⁸ Ebd., fol. 12 (21. Juni 1841); Kat. Berlin 1981, S. 92, Nr. 23.

⁶⁶⁹ GStA PK, I. HA Rep. 36, Nr. 2710, fol. 177, Nr. 4; Kat. Potsdam 1988, S. 67f., Nr. III.44 (Saskia Hüneke).



147 Niederlande, 17. Jh., Cleopatra, Marmor, Höhe 88 cm. Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Schloss Caputh



148 Adriaen de Vries, Faun und Nympe, um 1590, Bronze, Höhe 48,2 cm (Faun), 34,6 cm (Nympe). Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Grünes Gewölbe



149 Berlin, um 1700, Knabe, einen Totenkopf haltend, Marmor, Höhe 79 cm. Eigentum des Hauses Hohenzollern, SKH Georg Friedrich Prinz von Preußen, Burg Hohenzollern

gen Ende des 16. Jahrhunderts entstandenen Kleinbronze von Adriaen de Vries handelt, und zwar einer Nympe, die zusammen mit der Gestalt eines Fauns eine Gruppe bildet.

Komplett erhalten ist dieses Ensemble, das zu den künstlerisch reizvollsten Schöpfungen dieser Gattung zählt, im Grünen Gewölbe in Dresden (Abb. 148).⁶⁷⁰ Die weibliche Figur lässt sich von einer (auch von Rubens zitierten) antiken Skulptur ableiten, der *Venus Anadyomene* des Doidalsas beziehungsweise deren Adaption durch Giambologna, in dessen Florentiner Werkstatt Adriaen de Vries tätig gewesen war. Schon bald nach ihrer Entstehung wurde die Bronze des Grünen Gewölbe, von deren in der rechten Hand gehaltenem Spiegel nur der Griff erhalten ist, auch als Venus bezeichnet, was die Indifferenz ihrer inhaltlichen Bestimmung unterstreicht. Auch wenn die *Cleopatra* für die Präsentation in Schinkels Museum nicht gewünscht war, handelt es sich bei ihr aus heutiger Sicht nicht nur um ein interessantes Objekt der Berliner Sammlungsgeschichte, sondern sie dokumentiert zugleich die ungewöhnliche Wirkungsgeschichte einer Kleinplastik des bedeutendsten niederländischen Bildhauers seiner Zeit. 1935 konnten für die Skulpturensammlung dessen lebensgroße Bronzegruppen *Raub der Sabinerin* sowie *Venus und Adonis* erworben werden.⁶⁷¹ Heutzutage befindet sich die *Cleopatra* in Schloss Caputh innerhalb eines der Epoche des Großen Kurfürsten gewidmeten Ensembles, gut platziert wäre sie jedoch auf der Museumsinsel in Nähe der Bronzegruppen von Adriaen de Vries.

Die vermutlich auf einer Tradition basierende Etikettierung mit dem Namen eines berühmten Bildhauers war ebenfalls kein Garant für die Präsentation im Museum. Dies belegt »ein Knabe einen Totenkopf

haltend von Schlüter«, der auch kein positives Echo bei der Kommission fand (Abb. 149).⁶⁷² Ungewöhnlicherweise wird der Totenkopf, den der Knabe hält, von einem Lorbeerkranz geschmückt. Seit 1972 war die Figur als Leihgabe des Hauses Hohenzollern im Schloss Charlottenburg als »Allegorie auf die Vergänglichkeit des irdischen Ruhms« ausgestellt.⁶⁷³ Nicht für die Aufstellung in Frage kamen auch die beiden etwas derben niederländischen Alabasterreliefs *Mercur im Begriff den Argus zu tödten* und *Mercur und das Haupt des Argus*, die sich auf graphische Vorlagen von Peter Paul Rubens beziehungsweise Jacob Jordans zurückführen lassen. Diese Werke gelangten erst nach der Auflösung der Kunstammer in die Skulpturensammlung.⁶⁷⁴

Das prominenteste Werk, das aus der Kunstammer in das neue Museum gelangte, war der 1629 in Rom entstandene *Bogenschnitzende Amor* von François Duquesnoy, dem flämischen Bildhauer, der gerade für seine Kindergestalten berühmt war (Abb. 5, 151, 368, Tieck 1846 Nr.

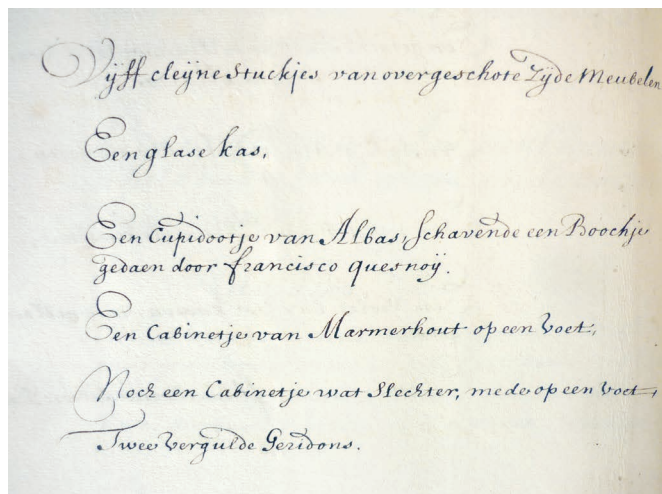
670 Kat. Berlin 1995, S. 440f., Nr. 152 (Martin Raumschüssel); sehr lesenswert: Jonathan Marsden, Desert Island Disc. Tanzender Faun und Nympe – eine Bronze für die einsame Insel, in: Dresdener Kunstblätter 4, 2004, S. 20ff.

671 Volker Krahn, Die Erwerbung der *Venus-Adonis-Gruppe* und des *Raubes der Proserpina* für das Deutsche Museum in Berlin, in: Neue Beiträge zu Adriaen de Vries (Hg. Schaumburger Landschaft), Bielefeld 2008, S. 123ff.

672 SMB PK ZA 1/KKM 35, fol. 11.

673 Schloss Charlottenburg (Hg. Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten), Berlin 1974, S. 45 (rotes Tressenzimmer: »Schlüter-Schule, Berlin, um 1705«). 2016 wurde sie an den Eigentümer zurückgegeben (freundliche Auskunft von Silke Kiesant).

674 Inv. Nr. 531, 532.



150 Inventar des Nachlasses von Amalie von Solms, 1675. Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz



152 Johann Michael Döbel, Bogenschnitzender Amor, um 1700, Marmor, Höhe 76,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme vor 1910



151 François Duquesnoy, Bogenschnitzender Amor, vor 1629, Marmor, Höhe 75 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme um 1900

712). Über seine Entstehung informiert der mit dem Künstler befreundete Maler und Künstlerbiograph Joachim von Sandrart. In der Lebensbeschreibung des Bildhauers berichtet er, dass Duquesnoy, der zuvor vor allem in Ton und Wachs gearbeitet hatte, mit dieser Figur seine Meisterschaft in der Bearbeitung des Marmors unter Beweis stellen

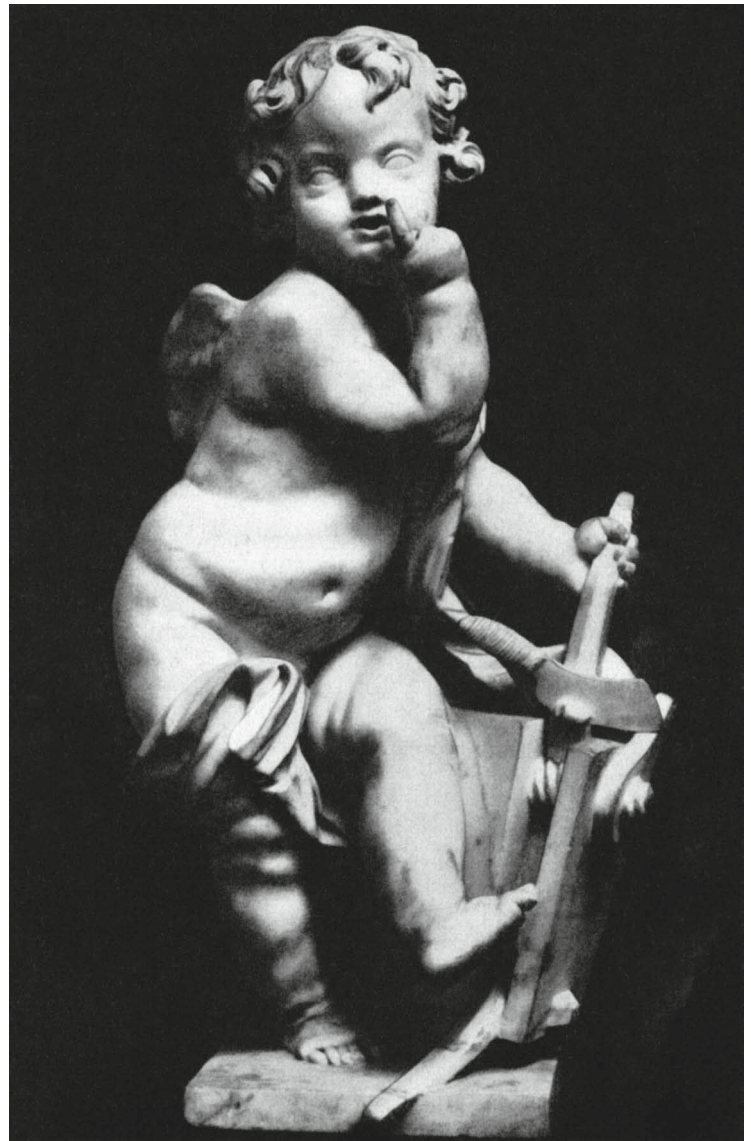
wollte. Der Amor fand zwar viel Beachtung, dennoch fand die Figur lange keinen Käufer. Sandrart konnte sie schließlich an den Amsterdamer Kaufmann Lucas van Uffels vermitteln.⁶⁷⁵ Nach dessen Tod wurde der *Amor* vom Rat der Stadt Amsterdam angekauft und Prinzessin Amalie von Solms geschenkt, welche die Figur in ihrem Zier- und Lust-

garten in Den Haag aufstellen ließ. Aus ihrem Besitz gelangte sie 1675 nach Brandenburg und wurde wie folgt beschrieben: »Een Cupidoorje van Albas, schavende een Boochje gedaen door francisco quesnoij« (Abb. 150).⁶⁷⁶ Aus dem Inventar der Kurfürstlich-Brandenburgischen Kunstammer von 1694 geht hervor, dass die Figur wohl auf dem Transport nach Berlin beschädigt und restauriert wurde: »Der Cupido, dessen Bogen und Schneidemesser in 6 Stücke zerbrochen, und zusammengeleimbt.«⁶⁷⁷

Der *Amor* wurde damals in Berlin, aber auch in den Niederlanden hoch geschätzt. Kopien aus Marmor und Blei fanden bereits um die Mitte des 17. Jahrhunderts im Lustgarten Aufstellung (s. S. 16 ff.). Der in Berlin tätige Bildhauer Michael Döbel fertigte um 1700 eine Kopie aus Marmor, die dann ebenfalls in die Kunstammer gelangte und zu den Werken gehörte, die für die Aufstellung im Museum ausgewählt wurden (Abb. 152, Tieck 1846 Nr. 713).⁶⁷⁸ Original und Kopie wurden tatsächlich als Paar präsentiert, zuerst auf einem »Consol-Tisch«, wie dies der Katalog von Tieck dokumentiert, und seit 1845 auf einem Kamin (Abb. 302). In Berlin entstand auch eine originelle hochbarocke Paraphrase des *Amor* als Gegenstück zum *Herkules als Schlangewürger* von Balthasar Permoser, die in der Porzellankammer des Schlosses Charlottenburg Aufstellung fand (Abb. 153). Von der im Zweiten Weltkrieg zerstörten Figur ist lediglich der rechte Arm fragmentarisch erhalten. Den kokett erhobenen Zeigefinger dieser Figur möchte man nicht allein als Schweigegebärde deuten, sondern auch als Hinweis auf eine ›Korrektur‹ gegenüber dem berühmten Vorbild von Duquesnoy, denn der Bogen ist hier fachgerecht zur Bearbeitung in einem Schraubstock eingeklemmt.⁶⁷⁹

Nach dem Zweiten Weltkrieg erlitt Duquesnoys Original starke Beschädigungen. Die noch heute sichtbaren Spuren der Zerstörung lassen annehmen, dass die Figur im Mai 1945 während ihrer Auslagerung im Bunker Friedrichshain nicht nur durch Brandeinwirkung, sondern auch mutwillig durch Schüsse beschädigt wurde, herabstürzte und zerbrach. Wohl im Rahmen dieses vandalistischen Akts war das Gesicht der Kinderfigur geschminkt worden. Diesen Zustand dokumentiert ein Foto, das vor der Restaurierung in St. Petersburg in den 1950er Jahren angefertigt wurde.⁶⁸⁰ Eine grundlegende Restaurierung der Marmorfigur erfolgte 1999 in Berlin. Die Wundmale der Zerstörung wurden sichtbar gelassen, auf eine Ergänzung wurde trotz des vorhandenen alten Gipsabgusses bewusst verzichtet (Abb. 368). Lediglich eine Fehlstelle am Baumstamm wurde dezent rekonstruiert. Der *Amor* soll in diesem Zustand Dokument und Mahnmal für die Schrecken des Krieges sein.

Aus der Kunstammer ins Museum gelangte auch eine »weibliche, liegende Figur« ins Museum, die Tieck als »Venus. Schlafend, nackte Figur, von einem Florentiner Meister; den Arbeiten des Francavilla ähnlich« bezeichnete (Abb. 154, Tieck 1846 Nr. 730).⁶⁸¹ Möglicherweise befand sich dieses Werk im 18. Jahrhundert in Schloss Charlottenburg, wo es folgendermaßen beschrieben wird: »Eine mit dem Kopf auf einem Kissen liegende und schlafende Venus. Eine, fein gezeichnete, und sehr sauber gearbeitete, nackte Figur. Ihre Proportion ist 2 Fuß. Eine nach antiker Art verfertigte Arbeit vom zweyten Range, von Carrarischem Marmor; vermutlich von Balthasar Peruzzi aus Siena.«⁶⁸² Auf einem um 1868 entstandenen Foto ist sie rechts auf dem Wandtisch zu erkennen (Abb. 302). In den *Verzeichnissen* ist die Figur zwar aufgeführt, doch nicht in den Katalogen. Zu Anfang des 20. Jahrhunderts wurde dieses Werk aus der Sammlung ausgeschieden.



153 Berlin, um 1700, Bogenschnitzender Amor, Marmor, Höhe 80 cm. Ehemals Berlin, Schloss Charlottenburg, 1945 zerstört

675 Giovan Pietro Bellori, Das Leben des François Duquesnoy. Das Leben des Alessandro Algardi (Hg., kommentiert und mit Essays versehen von Regina Deckers und Frank Martin), Göttingen 2019, S. 18ff. (dort auch das Zitat aus Sandrart 1675).

676 GStA PK, I. HA Rep. 64 R. I Nr. 42 Nr. 4, ohne Folierung (Nachlass der Amalie von Solms).

677 GStA PK, I. HA Rep. 36 Nr. 2710, fol. 177, Nr. 6; auf den historischen Fotos sind die Bruchstellen noch deutlich erkennbar, sie wurden später mehr oder weniger kaschiert.

678 Zur Kopie von Döbel s. Kat. Potsdam 1988, S. 124, Nr. IV.42 (Saskia Hüneke); Kat. Krefeld 1999, S. 148ff., Nr. 6/21 (Christian Theuerkauff).

679 Auch diese Figur galt als Werk von Permoser: »Permoser. Cupido, welcher an seinem Bogen arbeitet. (...) Moderne Arbeit von erstem Range« (Oesterreich 1775, S. 111, Nr. 692); Inv. Nr. GK III 2286.

680 Kat. Berlin 2015, S. 98, Abb. 101.

681 Tieck 1835, S. 10: P (»Dies Werk war zur Zeit des Churfürsten Friedrich III. nachmaligen Königs Friedrich I. schon auf der Kunstammer vorhanden.«). Dementsprechend ist die Figur auch im *Verzeichniss* aufgeführt (Nr. 730).

682 Oesterreich 1775, S. 113, Nr. 702.



154 Niederlande, 1. Hälfte 17. Jh., Schlafende Frau, Marmor, 22 × 51 cm. Ehemals Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Verbleib unbekannt, Aufnahme um 1910

Während Waagen diese »Florentiner« Venus nicht in seinem Artikel von 1846 erwähnte, bezeichnete er die übrigen aus der Kunstammer ins Museum gelangten Bildwerke aus Stein als »recht hübsche und sehr fleißig ausgeführte Arbeiten«, wie »sie in Deutschland in der Nachahmung des italienischen Geschmacks von der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Aufnahme gekommen waren.«⁶⁸³ An erster Stelle nannte er das Relief des »heiligen Hieronymus in der Einsamkeit«, bei dem es sich um eine Kopie nach einem verschollenen Original aus Wachs handelt, das der Florentiner Bildhauer Baccio Bandinelli um 1510 geschaffen hatte, was Waagen damals allerdings noch unbekannt war (Abb. 155, Tieck 1846 Nr. 611).⁶⁸⁴ Mit seiner Klassifizierung als Reproduktion eines italienischen Werks lag er aber richtig. Obwohl es sich lediglich um eine Nachahmung handelt, ist das Relief ein rares Dokument der Wertschätzung beziehungsweise Rezeption von Bandinellis Werken im 16. Jahrhundert. Seltsamerweise fand auch dieses Objekt keine Aufnahme in die Kataloge der Skulpturensammlung.

Auch das aus der Kunstammer stammende Relief mit *Loth und seinen Töchtern* (Abb. 156, Tieck 1846 Nr. 739) reproduziert wohl ein italienisches Vorbild. Tieck bezeichnete es als ein in Deutschland gearbeitetes Werk »von einem Nachahmer des Michael Angelo.«⁶⁸⁵ Das Modell war im 16. und 17. Jahrhundert offenbar beliebt, denn es sind mehrere Wiederholungen bekannt, auch aus farbigem Wachs.⁶⁸⁶ Der liegende Knabe »mit dem Finger im Mund« (Abb. 157, Tieck 1846 Nr. 723) ist, wie Tieck bemerkte, bereits 1694 »auf der Königlichen Kunstammer« nachweisbar, wo er als »Deum Silentij« (Gott des Schweigens) bezeichnet wurde.⁶⁸⁷ Entstanden sein dürfte dieses Werk aus Alabaster

in den Niederlanden zu Anfang des 17. Jahrhunderts.⁶⁸⁸ Vom Einfluss Duquesnoys auf die niederländische Skulptur des 17. Jahrhunderts zeugt auch »ein halbliegender auf eine Urne gestützter Knabe« aus Marmor, der zusammen mit einer wohl ebenfalls auf eine Bilderfindung Duquesnoy zurückgehenden Figur, die nicht erhalten ist, zu den Erwerbungen aus der Zeit des Großen Kurfürsten zählt. Im Inventar von 1694 werden die beiden Putti folgendermaßen beschrieben: »zwey nackte Kinder, das eine auf der Seite und dem rechten Arme liegend, hält mit beyden Händen einen Wasserkrug; das andere liegt auf dem Rücken,

683 Waagen 1846, S. 258.

684 Tieck 1835, S. 20: R (»Auch dies Werk fand sich in der Königlichen Kunstammer ohne Anzeige seines Ursprungs vor.«); Volker Krahn, Bandinelli's images of St Jerome, in: *Apollo*, Juni 2002, S. 30ff.; Nicole Hegener, DIVI IACOBI EQVES. Selbstdarstellung im Werk des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli, München/Berlin 2008, S. 40.

685 Tieck 1835, S. 11: S.

686 Aleksandra Lipinska, *Moving Sculptures: Southern Netherlandish Alabasters from the 16th to 17th centuries in Central and Northern Europe*, Leiden 2015, S. 259f., Abb. 184; Aukt. Kat. Sotheby's London, 3. Dez. 2019, Nr. 59 (als Augsburg, Mitte 17. Jh., Daniel Neuberger zugeschrieben); Kat. Berlin 1981, S. 91f., Nr. 22, als »Deutsch oder Niederländisch? Frühes 17. Jahrhundert« (Christian Theuerkauff).

687 »Ein nackend Kindt, aus einem weißen Marmor steinern Küssen liegend, und einen Finger nach dem Mund haltend, representiret Deum Silentij« (GStA PK, I. HA, Rep. 36, Nr. 2710, fol. 178, Nr. 9); Tieck 1835, S. 11: W; Kat. Berlin 1981, S. 93f., Nr. 24, als »Niederlande. Erste Hälfte des 17. Jahrhunderts« (Christian Theuerkauff).

688 Kat. Berlin 1981, S. 91f., Nr. 22; 93f., Nr. 24 (Christian Theuerkauff); Kat. Berlin 2014, S. 57f., Nr. III.10 (Saskia Hüneke).



155 Nach Baccio Bandinelli, Hl. Hieronymus, 2. Hälfte 16. Jh., Marmor, 50,5 × 44,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung



156 Niederlande, um 1600, Loth und seine Töchter, Marmor, 43 × 32 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung



157 Niederlande, 1. Hälfte 17. Jh., Gott des Schweigens, Alabaster, Höhe 30 cm, Länge 64 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung



158 Niederlande, 1. Hälfte 17. Jh., Putto mit Urne, Marmor, 24 × 26 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung



159 Niederlande, 1. Hälfte 17. Jh., Prometheus, 33 × 51 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme vor 1910

mit der linken Hand unter dem Haupt« (Abb. 158, Tieck 1846 Nr. 720).⁶⁸⁹ Das aus der Kunstkammer ins Museum gelangte Relief »des an den Felsen geschmiedeten Prometheus, welchem der Adler die Leber ausreißt«, ist seit 1945 nur noch fragmentarisch erhalten (Abb. 159, Tieck 1846 Nr. 683).⁶⁹⁰ Zu den für das Museum vorgesehenen Werken aus Marmor zählten ebenfalls das von Bartholdy erworbene römische Tabernakel aus S. Maria del Popolo (Abb. 98) und die Darstellung der Muttergottes mit dem Kinde und dem Johannesknaben, die Graf von Ingenheim 1825 in Rom von dem Fälscher Moisé erworben hatte (s. S. 87 ff.).

Aus einem Protokoll vom 1. Juni 1831 geht hervor, dass weitere Kunstwerke von der »Commission zur Einrichtung des Königlichen Museums an die Intendantur der Königlichen Museen förmlich übergeben wurden«, für deren Aufstellung »ein kleiner gegen Mittag liegender Saal« vorgesehen war: ein »Altar und zwei andere Werke des Luca della Robbia in gebranntem Thon mit Glasur«. ⁶⁹¹ Bei dem Altar handelte es sich um den aus dem Nachlass von Bartholdy stammenden Auferstehungsaltar (Abb. 105), der lange als ein Original von Luca della Robbia galt. Waagen bezeichnete ihn als »ungleich geistreicher als die in der Akademie zu Florenz befindliche Behandlung desselben Gegenstandes von Luca della Robbia, wovon Cicognara eine Abbildung gegeben hat«. ⁶⁹² Später erkannte man in dem Altar ein Produkt der Werkstatt des Andrea della Robbia. ⁶⁹³ Seit 1904 gehört er zur Ausstattung der Basilika des Kaiser-Friedrich- beziehungsweise Bode-Museums. Durch Tieck ist überliefert, dass es sich dabei um ein Geschenk der Erben Bartholdys handelte. ⁶⁹⁴

Ebenfalls aus dem Besitz von Bartholdy stammt die Tieck übergebene Lünette mit der Verkündigung. Im *Verzeichniss* wurde sie als »älteres Werk der della Robbia« bezeichnet, während Waagen sie folgendermaßen beschrieb: »Die Verkündigung Mariä in einem Halbrund, weiße Figuren auf blauem Grunde, edle Gestalten von sehr sprechenden und schönen Motiven, möchte ebenfalls dem Luca della Robbia selbst beizumessen seyn« (Abb. 160, Tieck 1846 Nr. 620). ⁶⁹⁵ Bode/Tschudi bezeichneten das Werk als eine »tüchtige Arbeit aus der

Werkstatt des Andrea [della Robbia]« und erwähnten den damals noch vorhandenen Rahmen »mit den Cherubim«, eine »moderne Kopie« des Rahmens der *Maria mit dem Kinde* (Abb. 73). ⁶⁹⁶

Die Lünette ist eine in Anlehnung an ein Werk von Andrea della Robbia im Ospedale degli Innocenti in Florenz entstandene Nachahmung. Das Berliner Relief unterscheidet sich davon nicht allein durch eine Reduzierung der Details, sondern auch durch eine kleine Ungeschicklichkeit in der Komposition, wie die Haltung des linken Armes des Engels, der beim Vorbild auf dem linken Oberschenkel liegt. Im Kaiser-Friedrich-Museum erhielt das Relief nicht nur einen schlichteren Rahmen, sondern auch die wenig klangvolle Beschriftung als »in der Art des Andrea della Robbia«. In dem zuvor genannten Übergabeprotokoll wird auch das »Kristallgefäß von Valerio Belli mit goldener Fassung von Benvenuto Cellini« erwähnt, sowie die aus Bartholdys Nachlass stammende »Sammlung von Majolica, die sich auf 476 Stück beläuft« und die »hölzerne Truhe mit daran ausgeschnitzten Reliefs«. ⁶⁹⁷

689 GStA PK, Nr. 2710, fol. 178, Nr. 13; Vöge 1910, S. 185, Nr. 402.

690 »Eine Figur in weiß Alabaster, welche den Prometheus den Sohn des Japeti und Asia repräsentirt, wie Ihm ein Adler auf dem Berg Caucaso, wohin er von Jove verbannet gewesen, seine Leber aufgefressen« (GStA PK, I HA, Rep. 36, Nr. 2710, fol. 178, Nr. 11); Wilhelm Vöge, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen. Die deutschen Bildwerke und die der anderen cisalpinen Länder, Bd. 4, Berlin 1910, S. 170f., Nr. 366 (Inv. 525), als »Deutsch. Ende des 16. Jahrhunderts«.

691 GStA PK, I HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, II D Nr. 6 Bd. 3, fol. 63 (unterzeichnet von Tieck).

692 Waagen 1846, S. 245; Cicognara 1823–25, Taf. XXII; Vasari 1567 (Ausg. Schorn 1837), Bd. II/1, S. 79.

693 Bode/Tschudi 1888, S. 43, Nr. 130 (als »Werkstatt der Robbia im 16. Jh.«); Schottmüller 1933, S. 76ff., Nr. 162 (als »Werkstatt des Andrea della Robbia«).

694 Tieck 1835, S. 6: A.

695 Tieck 1846, S. 85, Nr. 620; Waagen 1846, S. 245; Vasari 1567 (Ausg. Schorn), Bd. II/1, S. 79.

696 Bode/Tschudi 1888, S. 40f., Nr. 123; Schottmüller 1933, S. 78, Nr. 154.

697 GStA PK, I HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, II D Nr. 6 Bd. 3, fol. 63.



160 Andrea della Robbia (Werkstatt), Die Verkündigung, um 1500, gebrannter Ton glasiert, 59 × 117 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

Konzeptionelle Dissonanzen

Während die Installierung der plastischen Werke, der Majoliken aus der Sammlung Bartholdy sowie der Glasmalereien aus der Sammlung Derschau in dem einen der beiden *Neben-Säle der Sculpturen-Gallerie* unproblematisch verlief, war die Einrichtung des entsprechenden Saales am östlichen Hof, dem späteren Etruskischen Kabinett, von Kontroversen begleitet. Vorgesehen war hier ebenfalls die Unterbringung der Majoliken und Glasmalereien, doch versuchte die Kommission nach wie vor, dort auch die plastischen Werke aus der Sammlung Nagler zu installieren. Tieck hatte, kurz nachdem er über seine Bestellung als Direktor der Skulpturensammlung informiert worden war, die Nachricht erhalten, dass auch die Münzen aus neuerer Zeit in diesem Saal Platz gefunden hatten, »als der Befehl bereits ausgeführt war«. Ursprünglich war deren Unterbringung zusammen mit den antiken Münzen im Antiquarium vorgesehen gewesen. Auch mit Schinkel war die Maßnahme nicht abgesprochen worden. Tieck wandte sich deshalb an den Minister und brachte auch noch einmal die Einfügung der Sammlung Nagler zur Sprache. In seinem Schreiben an Altenstein heißt es:

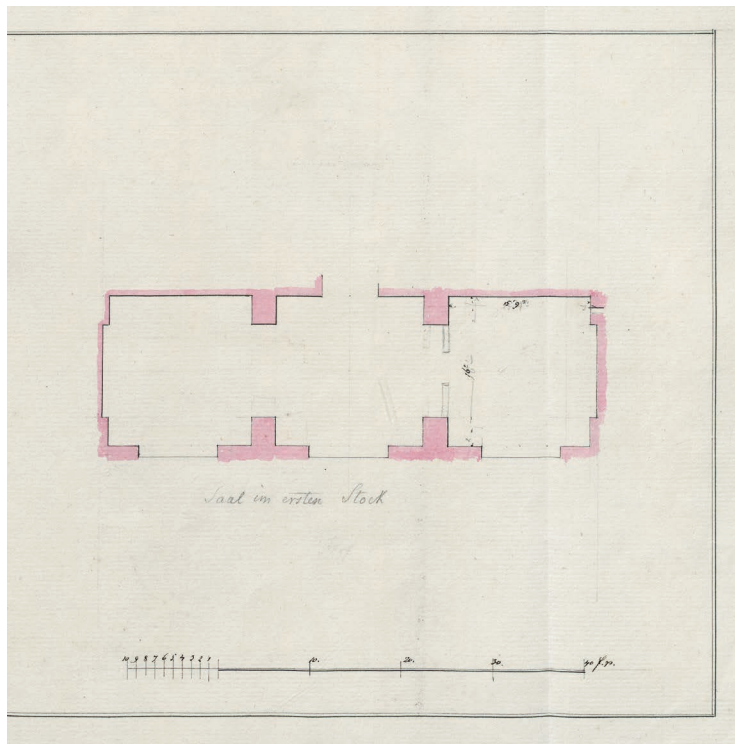
»(...) Da aber die von Nagler'sche Sammlung, außer den Kupferstichen und Handzeichnungen, welche mit der Königlichen Sammlung vereinigt werden aus einem Theil Schnitzarbeiten und kleine Skulpturen, aus Holz, Elfenbein und Bronze u.s.w. bestehen, so kam man überein, diese füglich den Antiken Gallerien anzuschliessen, welchen schon die Arbeiten aus gebrannter Erde der della Robbia, und die Majoliken überwiesen sind, wozu man noch einige Marmorarbeiten der Königlichen Kunstsammlung beigefügt. Diese Sachen füllen einen der kleineren Säle, deren Eingang durch die Antiken Gallerien ist, und man ist jetzt mit der Aufstellung derselben beschäftigt. Der zweite Saal von gleicher Größe, in welchem jetzt vorläufig die Münzsammlung neuerer Münzen niedergelegt, sollte nun vorerwähnte Kunstsachen der von Naglerschen Sammlung aufnehmen, als Gegensatz der andern Sammlung, womit noch fünf oder sechs

Stücke, ähnlicher Art, welche *Kunstwerth* haben, der Königlichen Kunst-kammer zu vereinigen wären.«

Die von höchster Stelle befohlene Umplanung hätte die Aufteilung der Sammlung der Münzen nach sich gezogen. Der Teil mit den Münzen aus neuerer Zeit war in einem recht großen Raum eingerichtet, obwohl die Exponate »auch nur eines mäßigen Raumes [bedürfen], und nicht eines Saals von beinahe sechszig Fuß Länge, und unverhältnismäßiger Breite«. Tieck plädierte deshalb dafür, »daß Hochdieselben geneigt sein möchten noch einmal eine Kommission zu ernennen, wozu Herr Ober Bau Direktor Schinkel und ich geruhen würden, um die in Rede stehenden Räume noch einmal zu untersuchen, und nach Befinden zu berichten, um die Sammlung neuer Münzen im jetzigen Lokal zu lassen, oder solche den untern Räumen wieder zuzuweisen. (...) Da ich bei meinem unterthänigen Gesuche nur den Vortheil des Museums im Auge habe, und kein persönliches Interesse, indem mir nur Mühe daraus erwachsen kann, darf ich mit Zuversicht Euer Excellenz, sowie die gnädige Gewährung meiner gehorsamsten Bitte entgegensehen.«⁶⁹⁸

Während der erste *Neben-Saal* 1833 der Öffentlichkeit präsentiert wurde, zog sich die Einrichtung des anderen Ausstellungssaals noch eine Weile hin. Außer dem Problem mit den Münzen war noch ein weiteres hinzugekommen, das mit der Neuansstellung von Prof. Eduard Gerhard, der 1833 »als Archäolog« bei den Königlichen Museen mit seiner Tätigkeit begann, zusammenhing (1855 wurde er als Nachfolger von Theodor Panofka, der von 1851 bis 1855 die Skulpturensammlung leitete, Direktor der Sammlung der »Skulpturen und Gipsabdrücke«). Für ihn wurde nämlich ein heller Arbeitsplatz benötigt, »um die feinen

698 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Sammlung Darmstaedter, 2 o 1819, Friedrich Tieck, fol. 1–2 (7. Okt. 1831); ursprünglich: GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve. Sekt. 15 Abt. I Nr. 4 Bd. 12, ohne Folierung (dort spätere Abschrift). Hervorhebung im Original.



161 Königlich-Museum (Altes Museum), »Saal im ersten Stock« (Grundriss), Bleistift, Feder, laviert, Blatthöhe 24 cm. Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz.

Durchzeichnungen und die kleinen antiken Monumente gehörig sehen zu können.« Zugleich wurde Platz für den »archäologischen Apparat« notwendig. Der General-Intendant Brühl hatte daher die Idee, dass dafür der Raum des Antiquariums geeignet sei. Dies hätte zu Folge gehabt, dass die neueren Münzen weiterhin in dem Saal der »Sculpturen-Galerie« geblieben wären. Nachdem der Staatsminister diesem Wunsch bereits zugestimmt hatte, »so wünschte derselbe doch«, wie aus einem Schreiben von Brühl hervorgeht, dass auch noch »die artistische Commission sich mit dieser Wahl einverstanden [zeigen] möge.« Aus diesem Grund fand eine Konferenz statt, der ein ausführliches Schreiben von Brühl an die Kommission folgte. Der General-Intendant plädierte darin eindringlich für die Beibehaltung des aktuellen Standorts für die neueren Münzen und begründete dies nicht nur mit dem Arbeitsplatz für Gerhard, sondern auch im Hinblick auf eine der Bedeutung der Sammlung angemesseneren Präsentation. Aus seinem Schreiben geht auch hervor, dass der Saal bei der alleinigen Nutzung durch die »Sculpturen-Galerie«, die sich – mit Ausnahme des Kristallgefäßes – auf die an Wänden präsentierten Majoliken und der Glasmalereien an den Fenstern beschränkte, in seinen Augen einen leeren Eindruck hinterlassen würde. Die Unterbringung der neueren Münzen im Hauptgeschoss »nur nach dem Hofe, wohin bei Abend kein Fremder mehr hinkommen kann« war, wie Brühl formulierte, aber auch aus Sicherheitsgründen wünschenswert:

»Gewaltsamer Einbruch und Diebstahl ist daher in gewisser Hinsicht unmöglich wenn man nicht den eigenen Haushütern mißtrauen wollte, und auch in diesem Falle würde ein gewaltsamer Diebstahl immer noch schwer genug geschehen können, weil Fenster und Thüren mit Eisen beschlagen werden sollen. Sollte aber – wofür uns der Himmel zwar bewah-

ren wolle, – was aber doch in unsern Augen nicht im Reiche der Unmöglichkeit liegt, während der Abwesenheit des Militärs irgend ein heftiger Volks-Aufstand entstehen, so würde auf jeden Fall das Münz-Cabinet die Raubgier am ersten zeigen, und auch in einem solchen unglücklichen Falle würde dasselbe im obern Saale weit unbemerkter und somit sicherer sein als unten. – Die antiken Münzen blieben zwar von der Hand im Erdgeschoß und folglich den eben erwähnten Gefahren ausgesetzt, doch sind dieselben an Metallwerth – wodurch Diebe und aufrührisches Raubgesindel am meisten angelockt werden – geringer; und wenn ein Theil der Sammlung in Gefahr kommen sollte, so ist es schon glücklich gering, den andern Theil erhalten zu können.«⁶⁹⁹

Im Abstand von fast zwei Jahrhunderten sind die Äußerungen des General-Intendanten zur Sicherung des Sammlungsbestands aktueller denn je, denn sie rufen den spektakulärsten Einbruch auf der Berliner Museumsinsel seit dem Zweiten Weltkrieg in Erinnerung, den Raub der 100 Kilogramm schweren Goldmünze *Big Maple Leaf* aus dem Bode-Museum in der Nacht zum 27. März 2017, bei dem in der Tat der »Metallwerth« für die Räuber von zentraler Bedeutung war.⁷⁰⁰

Brühl versuchte die Kommission für seine Pläne zu gewinnen und machte deutlich, wie er sich die Präsentation der neueren Münzen – und der Objekte aus der Sammlung Nagler – vorstellte:

»Ein fernerer sehr wichtiger Grund ist die größere Räumlichkeit des Saales, welcher eine anständige und würdige Aufstellung erlaubt, und noch Platz genug gewährte, nach dem Ankauf der v. Naglerschen Sammlung die kleineren Sculpturen derselben zugleich mit aufzustellen, (...) und zwar könnte es in diesem Falle wohl möglich sein – wenn es für gut gefunden würde, – durch eine leichte Wand den Saal zu diesem Zweck in 2 Theile zu theilen.«

Beigefügt war eine Zeichnung mit Maßangaben, in der die vorgesehene Wand skizziert war (Abb. 161). Brühl hoffte allerdings, noch andernorts Platz zu finden, sodass die Unterbringung der Münzen in den Sälen der »Sculpturen-Galerie« nur interimistisch gewesen wäre und man »bei der nächsten Ausmittlung irgend eines *schicklichen* Raumes darauf zurückkommen würde, den Saal wieder räumen zu lassen (...). Ihn mit Sculpturen *würdig* ausgefüllt zu sehen, dürfte wohl keiner von uns erleben können!!«⁷⁰¹

Nachdem sich zuerst Waagen schriftlich geäußert hatte und erneut sein Interesse an den plastischen Werken aus der Sammlung Nagler zum Ausdruck brachte, nahmen auch die anderen Herren der Kommission dazu Stellung.⁷⁰² Ohne Umschweife war das Votum von Schinkel: »Bei diesem Gegenstande kann ich nur auf mein früheres Gutachten, welches mit Zeichnungen und Bemerkungen begleitet war, zurückkommen, um so mehr als damals die Einrichtung von Probe-

699 GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 7, fol. 56–60 (28. Jun. 1833).

700 Weltweit wurde darüber berichtet; vgl. Bernhard Weisser, Diebe und Verluste, in: Weisser 2020, S. 301ff.

701 GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 7, fol. 56–60 (28. Jun. 1833). Hervorhebung im Original.

702 Auf das Schreiben von Waagen mit seinem Votum wird im Brief von Brühl Bezug genommen.

schränken und der Aufstellung nach dem Plan im Antiquario schon beschlossen war, Ausführung aber bis jetzt noch unterblieben ist.«⁷⁰³

Auch das Votum von Karl Wilhelm Wach und Christian Daniel Rauch bezog sich auf die ursprünglich verabschiedete Konzeption und verwarf die Idee der »Zerstückelung« des Saales. Begründet wurde der Platzbedarf aber auch mit zukünftigen Erwerbungen:

»Der Übelstand daß die verschiedenen Kunstgegenstände aus welchen das Königl. Museum zusammengesetzt ist, sich in Rücksicht der für sie ursprünglich bestimmten Lokale in ungleichen Verhältnissen zu demselben vorfinden, sollte nach unserer Ansicht in der von Seiner Majestät genehmigten großen Plane zur Einrichtung und Aufstellung derselben, als durch die Zeit sich ausgleichend angesehen werden, da die Allerhöchstverordnete Commission nach ihrer Instruktion immer darauf bedacht seyn muß, diesen Zustand durch Ankäufe und Erwerbungen zu beugen. Rücksichtlich dieses Planes, müßten also nach unserer Ansicht, jede interimistische Benutzung der Lokale zu anderen Zwecken, als welche die ursprüngliche Entscheidung vorschreibt auf das Allernothwendigste beschränkt bleiben. (...) Von dieser Ansicht ausgehend würde daher jede Schmälerung der Räume welche diesen großen Plan zerstückt, und nur ueberliegendes Zweckess betrifft, als höchst sekundär betrachtet werden müssen und kommen wir daher, in Beziehung der Aufstellung der modernen Münzen nach wiederholter reichlicher Überlegung, auf unser früher gegebenes Votum zurück, dieselben in den unteren Räumen bald möglichst aufzustellen, damit der obere Saal seiner frühern Bestimmung gemäß künftig benutzt werden könne, und erklären uns demnach in den übrigen Details des Votums des Herrn Professor Tieck einverstanden.«⁷⁰⁴

Auch Johann Jacob Schlesinger, der Restaurator der Gemädegalerie, erstellte ein Votum, in dem er auf die Gestalt der Schränke für die Münzen aufmerksam machte, die den Raumeindruck beeinträchtigt hätten.⁷⁰⁵ In Anbetracht dieser Voten musste sich der General-Intendant schließlich der Kommission beugen und notierte auf dem Schreiben der Kommission: »Ad acta da Vorurtheile stärker sind als alle Gründe. Brühl.« Am 1. Oktober 1833 ordnete Altenstein an, dass die neueren Münzen wieder ins Antiquarium zurückgeführt werden.⁷⁰⁶

Zwei Jahre später waren die plastischen Werke aus der Sammlung Nagler immer noch Wunschobjekte der Kommission. In einem Schreiben vom 3. Juni 1835 an den Minister versuchte Tieck erneut, diese Objekte in der »Skulpturen-Galerie« zu integrieren: »Da die Arbeiten der della Robbia und einige andere Bildhauerwerke in Marmor und Alabaster in dem Zimmer, in welchem die Majolika Geschirre enthalten, aufgestellt sind, so würde es sehr zweckgemäß sein, in dem andren, Zimmer die emaillierten Geschirre, die Elfenbein- und Holz Sculpturen und andere Kunstgegenstände der von Nagler'schen Sammlungen aufzustellen.«

Besonderen Wert legte Tieck auf »die in Holz und und in Speckstein geschnittenen Modelle zu Medaillen und Münzen, welche ein wahrer Schatz der Kunst sind.« Eindringlich und durchaus plausibel stellte er heraus, dass »die auf ihnen vorkommenden Bildnisse (...) von einer solchen Schönheit der Sculptur [sind], daß nichts ähnliches der Art, in keinem Zeitalter der Kunst, zu finden ist. Zweckmäßig aufgestellt müssen diese Miniatur Bildwerke eine Quelle des Studiums, nicht nur für Stempelschneider, sondern für alle Künstler werden, und öff-



162 Peter Vischer d. J., Orpheus und Eurydike, um 1516 (Modell), Bronze, 16 × 11 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

nen dem größeren Publikum den Anblick nie zuvor gesehener Kunstwerke, da solche in den ausgeführten Münzen in Gold und Silber niemals demselben können so zugänglich gemacht werden als diese Modelle aus einem wertlosen Material.«⁷⁰⁷

Ein Objekt der Begierde, sowohl für die Präsentation in der »Skulpturen-Galerie« als auch der Kunstammer, das man bei den Diskussionen um die Standortfrage sicherlich im Auge hatte, war gewiss das aus der Sammlung Nagler stammende »in Bronze gegossene Relief von Peter Vischer«, welches Kugler zufolge »als eine der schönsten und seltensten Zierden der Kunstammer hervorgehoben muß. Es stellt Orpheus und Eurydice, auf ihrem Wege aus der Unterwelt, dar« (Abb. 162).⁷⁰⁸ Geradezu euphorisch widmete sich der kenntnisreiche Gelehrte, seit 1835 ordentlicher Professor für Kunstgeschichte an der Berliner Akademie der Künste, diesem von Schöpfungen Dürers inspirierten Werk in seiner »Beschreibung« der Kunstammer. Er bemerkte zwar, dass »der Guß dieser Platte nicht in vollständiger Reinheit ausgefallen [ist]; an dem linken Beine des Orpheus namentlich scheint an einigen kleinen Stellen die Form nicht ganz glücklich ausgefüllt worden zu sein,

703 GStA Pk, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 7, fol. 61 (29. Jun. 1833).

704 Ebd. (2. Juli 1833).

705 »Auch ich komme in dieser Angelegenheit auf mein früheres Votum zurück und erwarte von der Aufstellung und Einrichtung der Probe-Schränke in wie fern der ehemalige Beschluß der Commission einer Verbesserung bedarf oder nicht. Zur Herbeischaffung eines Zimmers für H. Prof. Gerhard und dessen archäologischen Apparat weiß ich keinen Platz, wenn das von H. Prof. Tieck in Vorschlag gebrachte Zimmer nicht geeignet seyn sollte.«, Ebd.

706 SMB-ZA, I/MK 1 (ohne Folierung).

707 Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Sammlung Darmstaedter, 2 o 1819, Friedrich Tieck, f. 4–6; ursprünglich: GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium Ve, Sekt. 15 Abt. I Nr. 4 Bd. XV (dort jetzt spätere Abschrift).

708 Kugler 1838, S. 107.

was sodann (vielleicht später) zu einer oberflächlichen Ciselirung geführt hat«, doch waren diese »Mißstände glücklicher Weise nicht so bedeutend, daß sie die eigenthümliche Schönheit dieses merkwürdigen Werkes in der Hauptsache und im Wesentlichen beeinträchtigen könnten. (...) In der That ist hier die Poesie des Gedankens, sowie das harmonische Linienspiel der Composition und Schönheit der Formen an sich, auf eine Weise durchgebildet und ineinander verschmolzen, wie die deutsche Kunst nur wenig ähnliche Arbeit aufzuweisen haben dürfte. (...) Und doch, mit welchem Adel, mit welcher Anmuth sind diese Formen gereinigt und durchgebildet, so, wie sie vielleicht nie auf den Gemälden und Zeichnungen gleichzeitiger deutscher Künstler erschienen!«⁷⁰⁹

Nach Auflösung der Kunstammer 1875 gelangte das Relief von Peter Vischer d. J. schließlich doch noch in die Skulpturensammlung. Dessen Wertschätzung korrespondierte mit dem heutzutage weitgehend in Vergessenheit geratenen hohen Ansehen, das Peter Vischer d. Ä. wie auch seinem Sohn im 19. Jahrhundert entgegengebracht wurde. Man verehrte sie als die Schöpfer des bronzenen Sebaldustrabes in Nürnberg. So schrieb Johann Wolfgang von Goethe im März 1813 nach dem Erhalt von Abgüssen nach den Aposteln und Propheten »vom Grabe Sebaldu« an Karl Ludwig von Knebel: »Eine Wallfahrt zu diesen müßte wohl erbaulich seyn.«⁷¹⁰ Der Verehrung der großen italienischen Künstler der Renaissance stand die Wertschätzung von Vischer kaum nach. Ein Zeugnis dessen ist nach wie vor in Berlins Mitte präsent, denn Schinkel griff im Rahmen der Umgestaltung des alten Berliner Domes zwischen 1819 und 1822 auf die Darstellungen der zwölf Apostel vom Sebaldustrab zurück. Sie dienten als Vorbilder für den figürlichen Schmuck der Chorschranke, der nach Abgüssen unter Leitung von Rauch in Bronze gegossen wurde.⁷¹¹ In dem Ende des 19. Jahrhunderts nach Entwürfen von Julius Carl Raschdorff erbauten Dom am Lustgarten wurde dieses Ensemble integriert und hat sich dort erhalten.

Doch nicht allein die aus der Sammlung von Nagler stammenden Objekte betrachtete Tieck als wünschenswert für die Abteilung der neuzeitlichen Skulpturen, sondern auch weitere plastische Werke, die zum alten Bestand der Kunstammer gehörten:

»Zweckmäßig und wünschenswerth wäre es wenn auch die, aus früheren Zeiten schon in der Kunstammer vorhandenen Bildhauer Arbeiten aus Elfenbein, zugleich mit der von Naglerschen Sammlung dem Museum überwiesen würden, und so alle jene Gegenstände, welche Kunstwerth haben, im Museum vereinigt würden. Die Kunstammer würde dann das was sie einzig sein kann, eine ethnographisch-historische Sammlung. Sie behielte von Kunstsachen jene historisch auf die Königliche Familie bezughabenden, die Bernstein Sachen, da diese besonders als Landes Produkte nur Seltenheiten Werth haben, alle künstlichen Drechselarbeiten aus Elfenbein und anderen Material, kurz alles was Seltenheiten und sogenannte Kuriositäten sind.«

Tieck machte auch geltend, dass »neben der zweckmäßigen Aufstellung«, zu welcher er »diesen Kunstwerken zu geben im Stande« sei, auch »dadurch eine Größere Publicität erreicht wird, indem mit diesen Kunstschätzen die gleichen Einrichtungen wie bei dem Majolika-Zimmer getroffen werden könnten.« Letzteres war zwar nur an zwei Tagen in der Woche für das Publikum offen und wurde »an den vier andern Tagen jedem anfordernden ohne Widerrede geöffnet.« Nach den Vor-

stellungen von Tieck sollte dies dann auch in dem zweiten »Zimmer« geschehen, »da die Glasmalereien mit denen im andern Zimmer eine fortlaufende Serie bilden.«

Schließlich brachte Tieck auch noch zum Ausdruck, wie er die Skulpturensammlung im Gegensatz zur Kunstammer einschätzte:

»Selbst auf den wünschenswerthen Fall daß Seine Majestät der König geneigt wären, noch ein bedeutendes Grundstück in der Nähe des Museums anzukaufen, um dort alle jene Gegenstände der Kunstammer, so wie die Kupferstich Sammlung zweckmäßiger unterzubringen, so würde über Wahl des Grundstücks, Kauf und Ausbau eine Reihe von Jahren hingehen, ehe die Uebersetzung dahin möglich wäre, und dennoch würden diese Sculptur-Gegenstände dort nicht so zweckmäßig bewahrt werden können, da solche unstreitig in der Obhut eines Bildhauers unter besserer Aufsicht sind, und im Museum selbst in näherer Verbindung mit den Gegenständen, von welchem sie einen Theil ausmachen, nämlich rein der Künste angehörig.«⁷¹²

Auch Tiecks im März 1836 verfasster »Bericht über den neuen Zuwachs der Antiken Gallerie des Königlichen Museums und den Veränderungen in der Aufstellung im Jahre 1835« zeugt von entsprechenden Vorstellungen, denn dort heißt es: »Sehr wünschenswerth wäre es, wenn Eure Excellenz [Brühl] geruhen wollten, nun auch die Befehle zu geben, daß die Bildhauerwerke in Elfenbein, die Emaille Arbeiten, und die in Holz geschnitzten Medaillen dem Museum von der Kunstammer überliefert würden.«⁷¹³ Tieck erinnerte erneut an die ersten Ideen der Planungen für die »Neben-Säle«, denn er bemerkte: »Man hat noch einige andere Gegenstände hinzugefügt, um ein Ganzes zu bilden. Hat man aber einmal diese Base eingeschlagen, so glaube ich, muß man auch weiter gehen. Die Skulpturen in Elfenbein sind ein Gegenstück der Arbeiten der Della Robbia, und aus ihnen lässt sich eine Geschichte der Bildhauerei unserer Jahrhunderte entwickeln.« Tieck betonte auch, dass ihm »die im Majolika Kabinett aufgestellten Arbeiten (...) höheren Orts zugewiesen« wurden, und fügte hinzu: »Allerdings scheint es, daß ein so wichtiger Kunstzweig, wie die Werke der Della Robbia sich einer Sculpturen Gallerie ganz natürlich anschließen; überdem, da kein Ort da ist, wo dergleichen aufgestellt werden kann.«⁷¹⁴

709 Ebd. Die Gussmängel erklären sich wohl dadurch, dass es sich bei dem Berliner Exemplar um einen Nachguss oder eine Kopie handelt, was ein Vergleich mit dem qualitativ volleren Exemplar im Museum für Kunst Gewerbe in Hamburg nahe legt (Kat. Berlin 1995, S. 242f., Nr. 50, Frank Matthias Kammel).

710 Website Zeno.org (aufgerufen am 16. Jan. 2021); vgl. Dorothea Diemer, Handwerksgeheimnisse der Vischer-Werkstatt. Eine neue Quelle zur Entstehung des Sebaldustrabes in Nürnberg, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 47, 1996, S. 24ff.

711 Kat. Berlin 1980, S. 275ff.; Simson 1996, S. 184f.; vgl. Frank Matthias Kammel, Doppelgänger der Goethe-Zeit. Die ältesten Kopien der Apostel vom Sebaldustrab, in: Germanisches Nationalmuseum, Monatsanzeiger, 257, 2002, S. 4ff.

712 Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Sammlung Darmstaedter, 2 o 1819, Friedrich Tieck, fol. 4–6 (an Altenstein).

713 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve Sekt. 15 Abt. 1 Nr. 15 Bd. 1, fol. 37v (3. März 1836).

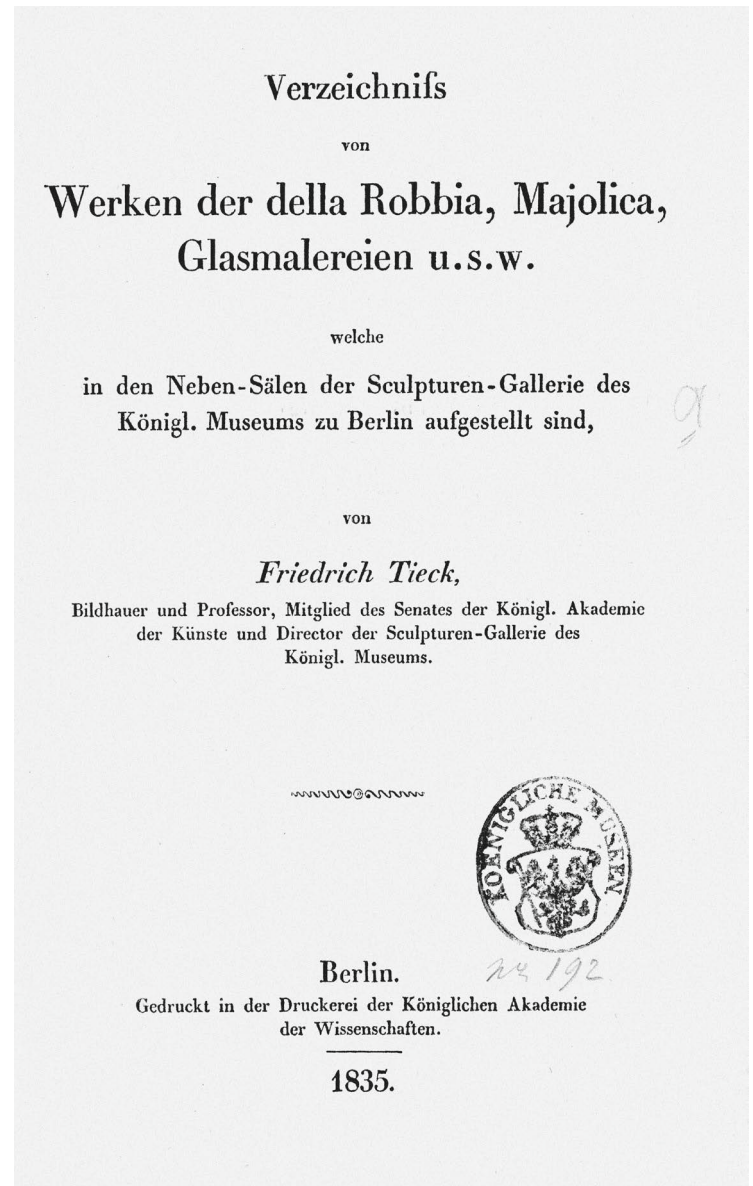
714 Ebd., fol. 37v, 38r; auch Ledebur betonte, dass die »Thonarbeiten der Florentiner Künstler-Familie della Robbia (...) sich mehr den Werken der höheren Plastik« anschließen, weshalb sie in den Nebensälen des Museums gezeigt wurden und sich in der Kunstammer lediglich ein Werk dieser Art befand (1844, S. 32).

Tiecks Engagement blieb diesmal allerdings erfolglos. In seiner Erwiderung machte Brühl deutlich, dass es nicht richtig sei, außer den »wenigen noch auf der Kunstammer befindlichen eigentlichen Bildhauer-Arbeiten in Bronze oder Marmor« auch »andere ganze Abtheilungen von Kunstwerken« der Kunstammer zu entziehen und verwies auf deren zukünftige Unterbringung im Neuen Museum.⁷¹⁵ Die Kontroversen belegen, dass die ›Geburt‹ der Berliner Skulpturensammlung durchaus ein schwieriger Prozess war und die Entscheidungen betreffend die Abgrenzung zur Kunstammer, zur Antikensammlung und zu einem zukünftigen Kunstgewerbemuseum nicht leicht zu fällen waren.

Die Präsentation in den »Neben-Sälen«

1835 erschien der erste Katalog der Skulpturensammlung, ein von Friedrich Tieck – »Bildhauer und Professor, Mitglied des Senates der Königl. Akademie der Künste und Director der Sculpturen-Gallerie des Königl. Museums« – verfasstes »Verzeichniß von Werken der della Robbia, Majolika, Glasmalereien u. s. w. welche in den Neben-Sälen der Sculpturen-Gallerie des Königl. Museums zu Berlin aufgestellt sind« (Abb. 163). Brühl ließ die Publikation dem König mit folgenden Worten zukommen: »Eurer Königlichen Majestät unterfange ich mich in tiefster Ehrfurcht das Verzeichniß von Werken der della Robbia, Majoliken, Glasmalereien des Museums anliegend allerunterthänigst zu überreichen.«⁷¹⁶ Zum überwiegenden Teil enthält der Katalog Werke mit Bartholdy-Provenienz. Tieck versäumte es daher nicht, den »Preußischen General-Consul« im Vorwort zu würdigen, jenen »Mann, welcher mit Einsicht und Kunstliebe die Gabe, zweckmäßig zu sammeln, verband«. Bartholdys regem »Kunstsinn« war »namentlich eine Reihe von Arbeiten der Familie della Robbia« zu verdanken. Tieck betonte zugleich, dass »je seltener nun Sammlungen solcher Arbeiten in gebranntem Thon sind, desto mehr verdient die Bartholdische geschätzt zu werden, und desto erfreulicher ist es, daß unser Museum in den Besitz so bedeutender Denkmale der Kunstindustrie einer talentreichen Familie gelangt ist.« Die Worte des Sammlungsdirektors belegen die hohe Wertschätzung, die man damals Luca della Robbia entgegenbrachte, denn weiterhin heißt es: »Selbst von den Marmor- und Bronze-Arbeiten des Luca della Robbia sind nur wenige durch Gipsabgüsse allgemein bekannt geworden, wenn gleich die Kunstwerke selbst von allen [!] Künstlern und Kunstfreunden sehr hochgeachtet sind, und sein Name den berühmtesten zugezählt wird.«⁷¹⁷

Im *Kunstblatt* wurde über die Neuerscheinung berichtet und bemerkt, dass die Majoliken auf zahlreichen »Consoltischen« Aufstellung fanden: »Der Direktor der Sculpturengalerie, Hr. Prof. Tieck, hat ein von einem belehrenden Vorworte begleitetes Verzeichniß der in den Nebensälen des Museums ausgestellten besonderen Gattungen von Kunstschatzen herausgegeben. Unter diesen verdienen besondere Aufmerksamkeit die Werke der Künstlerfamilie della Robbia (gesammelt von Bartholdy), die Majolikensammlung (von Bartholdy und von Nagler zusammengebracht), welche nicht weniger als 112 Consoltische bedeckt, und die Glasmalereien, die in der Schweiz von dem 1824 verstorbenen Hauptmann v. Derschau und Hr. v. Nagler, so wie vom Letztern in Franken und Schwaben gesammelt wurden. Der der Glasmalerei gewidmete Theil des Katalogs zählt 85 Nummern, jedoch weit mehr einzelne Stücke.«⁷¹⁸



163 Frontispiz von Tieck 1835

Die Angaben von Tieck zu den Standorten der Objekte im Museum sind zwar sehr kurz, doch ausreichend, um sich zumindest eine vage Vorstellung von der Anordnung der plastischen Werke zu verschaffen. Die zum Teil sehr kräftige Farbigkeit der Exponate sowie die Vergoldung einzelner Objekte und einiger Rahmen lassen annehmen, dass

715 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve. Sekt. 15 Abt. I Nr. 15, Bd. I, fol. 14, 15 (6. Juni 1836, Brühl an Altenstein).

716 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20453, fol. 37 (12. Dez. 1835). In seinem Verwaltungsbericht für das Jahr 1835 erwähnte Tieck: »Der Katalog der Werke der Della Robbia, der Majoliken und Glasmalereien, ist nach den letzten Einrichtungen gedruckt, hat aber im Ganzen noch wenigen Absatz gefunden« (GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve. Sekt. 15 Abt. I Nr. 15 Bd. 1, fol. 37v, 3. März 1836). So blieb es dann wohl auch, denn die Publikation ist heutzutage sehr rar.

717 Tieck 1835, S. IIIff.

718 Kunst-Blatt, 5, 19. Januar 1836, S. 20.



164 Königliches Museum (Altes Museum), Rekonstruktion der Präsentation im westlichen »Neben-Saal«, Stirnwand (Richtung Westen), 1835 (Fotomontage Wolfgang Gülcker)

die Wände in den Nebensälen intensiver in der Farbgebung waren als die Säle mit den antiken Bildwerken aus Marmor. Eine wandbezogene Präsentation charakterisierte den mit den Fenstern nach Süden ausgerichteten westlichen Saal, das »Haupt-Zimmer«, der heutzutage als Ort für die Schatzkammer der Antikensammlung dient und seine ursprüngliche Gestalt kaum mehr erahnen lässt. Zentral wurde dort das von Rumohr erworbene Kristallgefäß (Abb. 136) präsentiert, »auf einem Piedestal, aus dem Stumpf einer Säule von orientalischem Porphyrgelbildet.«, auf dem später die antike Bronzestatue der *Viktoria von Cavaltone* Aufstellung fand.⁷¹⁹ Auf zahlreichen Konsolen fanden die Majoliken Aufstellung, während die Glasmalereien in beiden Sälen in der Nähe der Fenster präsentiert wurden.

Die Hauptwerke der Della Robbia, der Altar mit der *Auferstehung Christi* (Abb. 105) und die Lünette mit der *Muttergottes und dem Kind* (Abb. 73), befanden sich gegenüberliegend an den Stirnwänden im nach Süden gelegenen Raum, wo sie ideales Seitenlicht erhielten (Abb. 164). Im »Piedestal« des Auferstehungs-Altars waren drei Reliefs eingelassen: In der Mitte das Madonnenrelief nach Rossellino (Abb. 70), das von glasierten Werken gleicher Thematik (Abb. 165, 75) flankiert wurde. »In einer runden flachen Nische« oberhalb des Altars war das Tondo mit der *Madonna della porta* eingelassen, dessen Inschrift den Monat Mai 1524 als »Zeit der Vollendung« nennt (Abb. 76). Flankiert wurde dieses Ensemble von zwei glasierten Tonfiguren, Johannes d. Täufer und David darstellend (Abb. 79, 80), die jeweils »am Bogen der Nische auf einem Consol« angebracht waren. Sämtliche Objekte dieser Wand stammten aus der Sammlung Bartholdy. Unbekannt ist, wann die im »Piedestal« angebrachte Wiederholung eines Reliefs aus der Sockelzone von Andrea della Robbias Kreuzigungs-Altar im Dom von Arezzo nach Berlin gelangte (Abb. 165). Sie gehörte nicht zu den in der Liste von 1823 aufgeführten Werken, doch ist durch Friedrich Wilhelm III. überliefert, dass das von Hirt und Rauch erstellte Verzeichnis nicht vollständig war (s. S. 157 ff.). Schottmüller bemerkte, dass die »etwas jüngere und zu große Fruchtgirlande (...) nachträglich um das Relief gelegt« wurde.⁷²⁰

An der Wand daneben (Abb. 166), dem Fenster gegenüber, wurde das Verkündigungsrelief der Della Robbia-Werkstatt (Abb. 160) präsentiert, oberhalb der *Niobidentruhe* (Abb. 137), die zugleich als Postament für die aus der Kunstkammer stammende, in der Bode-Ära abgegebene Marmorfigur der »Venus schlafend, nackte Figur, von einem Florentiner Meister« diente (Abb. 154). Flankiert wurde dieses Ensemble von dem Tondo mit der *Anbetung Christi* (Abb. 68) und dem damals noch vergoldeten Relief der *Muttergottes mit dem lesenden Kind* in gebranntem Ton von Francesco da Sangallo (Abb. 66).⁷²¹

An der Stirnwand »am andern Ende des Zimmers« wurde Andrea della Robbias Lünette mit der Madonna und Engeln zentral präsentiert (Abb. 73). Darüber befand sich ein weiteres Werk aus glasiertem Ton: »Eine kleine Gruppe, Maria mit dem Kinde, auf dem Schoße der heiligen Anna sitzend« (Tieck 1846 Nr. 628). Auf Konsolen oder direkt an der Wand waren die Marmorarbeiten angebracht: die Madonna auf dem Thron mit dem Kinde (Abb. 78), der aus S. Maria del Popolo stammende »Altar« (Abb. 98), der »heilige Hieronymus in der Einsamkeit« (Abb. 155) und das Relief »Loth und seine Töchter« (Abb. 156) auf der einen Seite, während auf der anderen Seite der »Amor, welcher einen Bogen schnitzt« von François Duquesnoy (Abb. 151), dessen Kopie von Johann Michael Döbel (Abb. 152), »ein liegender Knabe, den Finger auf



165 Andrea della Robbia (Werkstatt), »Madonna von Arezzo«, um 1470/80 (Modell), gebrannter Ton glasiert, Durchmesser 37 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

dem Mund haltend« (Abb. 157) und das Relief »Christus am Ölberge und die schlafenden Jünger« (Abb. 77) sowie der »St. Sebastian, kleine Statue aus gebranntem Thon, dem sechszehnten Jahrhundert angehörig« (Abb. 83) Aufstellung fanden.

Auf der Wand dem Fenster gegenüber dominierte ebenfalls ein Relief der Della Robbia, und zwar das Tondo mit der »Mutter Maria, das Kind anbetend, welches von einem Engel unterstützt wird« (Abb. 74), um das sich kleinformatige Reliefs gruppierten. »Ein schlafendes Kind, hohes Relief nach François Duquesnoy, genannt Fiamingho, in Marmor« befand sich an anderer Stelle bei den Majoliken.⁷²² Es handelte sich dabei um das im Kunstkammer-Inventar von 1694 zusammen mit dem *Putto mit Urne* verzeichnete Werk, in der Liste von 1831 bezeichnet als »ein auf einem Kreuze schlafender Knabe« (S. 134, Nr. 13), das nicht erhalten ist.

Die leider nicht bildlich überlieferte Aufstellung war sicherlich eindrucksvoll und im Hinblick auf spätere Erwerbungen und wohl auch für Präsentationsformen wegweisend, obwohl sie lediglich ein Jahrzehnt erhalten blieb. Nahezu ein halbes Jahrhundert nach Fertigstellung

719 Tieck 1835, S. 87f.; Kat. St. Petersburg 2019–20, S. 31 Abb. 2, 32 Abb. 3.

720 Bode/Tschudi 1888, S. 41, Nr. 124; Schottmüller 1933, S. 75f., Nr. 155. Die Komposition ist in mehreren Exemplaren überliefert, auch in rechteckiger Form (Kat. I Della Robbia e l'arte nuova della scultura invetriata, Ausst. in der Basilica di Sant'Alessandro in Fiesole, Hg. Giancarlo Gentilini, Florenz 1998, S. 198f.; Aukt. Kat. Maitres anciens et du XIXe siècle: Peintures, dessins, sculptures, Christie's Paris, 18. Mai 2022, lot 108, ehemals Slg. É. Gavet, als 19. Jahrhundert).

721 Alle Zitate aus Tieck 1835, S. 6ff.

722 Tieck 1835, S. 52, Nr. 56.



166 Königliches Museum (Altes Museum), Rekonstruktion der Präsentation im westlichen »Neben-Saal«, Wand gegenüber dem Fenster (Richtung Westen), 1835 (Fotomontage Wolfgang Gülcker)

dieses Saales bemerkte Bode zu den dort ausgestellten Werken: »Solche Sachen waren geeignet, daran den Sinn für die Schöpfung einer Sammlung italienischer Renaissancebildwerke auszubilden.«⁷²³ Das Ensemble, das wahrscheinlich nach Vorstellungen von Schinkel und Tieck komponiert wurde, war ein Markstein in der Museumsgeschichte, denn die öffentliche Präsentation einer Sammlung von Werken, die größtenteils aus der italienischen Renaissance stammten, stellte etwas Neuartiges

dar. Es war das früheste museale Ensemble dieser Art. In London wurden für museale Zwecke erst seit den frühen 1850er Jahren italienische Skulpturen erworben, die dann im 1857 eröffneten South Kensington Museum Aufstellung fanden, und auch in Italien gab es wohl nichts

⁷²³ Bode 1880, S. 117.

Vergleichbares. In Florenz gelangten die aus den Uffizien und anderen Sammlungen stammenden Skulpturen in das Museo Nazionale del Bargello, das seit 1865 der Öffentlichkeit zugänglich ist.⁷²⁴

Nicht die Art der Präsentation, sondern die Einbeziehung von Objekten, die traditionell in der Kunstammer aufbewahrt wurden, rief Kritik hervor. In seiner nur wenige Jahre nach Fertigstellung der Säle erschienenen Publikation über die Kunstammer äußerte sich dazu Franz Kugler.⁷²⁵ Konkret wurde er bei zwei Werken:

»Außer den Majoliken und Glasmalereien sind sodann ein Paar einzelne, in denselben Räumen des Museums aufgestellte Werke zu nennen, die nicht minder der Richtung der in der Kunstammer bewahrten Sammlung angehören. Das eine von ihnen ist eine mit Schnitzwerken verzierte hölzerne Truhe, eine italienische Arbeit, welche für die Art und Weise italienischer Prachtgeräthe ein merkwürdiges Beispiel gewährt und mit den in der Kunstammer vorhandenen deutschen »Kunstschränken« interessante Vergleichspunkte darbietet; das andre ist ein geschliffenes, dem Valerio Vicentino zugeschriebenes Krystall-Gefäß, welches den ähnlichen Arbeiten der Kunstammer angereicht werden muß. Beide Stücke finden zugleich in anderweitigen, der italienischen Plastik angehörenden Arbeiten, die sich auf der Kunstammer befinden, mannigfache Berührungspunkte.«⁷²⁶

Kuglers Einwände waren zwar nicht unbegründet, doch war ihm wohl unbekannt, dass die Präsentation der Majoliken und Glasmalereien in den Neben-Sälen weniger auf ein Ausstellungskonzept als auf Platzmangel zurückzuführen war. Aus einem Schreiben des General-Intendanten Brühl an den Direktor der Kunstammer vom April 1835 geht dies hervor: »(...) bei Auffindung eines neuen, besseren und zweckmäßigen Lokals für die Kunstammer und die ethnographische Sammlung wird (...) sich manche nützliche Veränderung herbeiführen lassen, da auch die Majoliken Sammlung keineswegs zu den Skulpturen gehört, und nur aus Mangel an Raum, von der Kunstammer weggekommen ist.« Brühl brachte in diesem Zusammenhang ebenfalls zum Ausdruck, dass auch die Kristallvase im Kontext der Skulpturensammlung deplatziert sei, »da sie, nach meiner Überzeugung auf die Kunstammer gehört.«⁷²⁷

Konzeptionelle Gründe, Neuerwerbungen und die vorgesehene Neuaufstellung der neuzeitlichen Skulpturen im Südwestsaal führten schließlich dazu, dass die Majoliken und Glasgemälde dann doch an die Kunstammer abgegeben wurden. 1844 gelangte auch das Kristallgefäß dorthin, während die *Niobidentruhe* noch einige Zeit in der Skulpturensammlung verblieb, bevor sie ins Kunstgewerbemuseum kam.

Weitere Erwerbungen

Der sogenannte Meister von Altichiero

Die Prognosen der Artistischen Kommission im Hinblick auf weitere Erwerbungen erwiesen sich als realistisch, denn schon bald nach der Einrichtung der *Neben-Säle* konnte die Sammlung bereichert werden. Kurze Zeit nachdem der in Carrara weilende junge Berliner Bildhauer August Wredow vom König mit der Ausführung der Marmorfigur ei-

nes *Paris* beauftragt worden war, erhielt er auch den »so ehrenvollen Auftrag, die Absendung der in Livorno gekauften aegyptischen Alterthümer« zu besorgen. Allerdings hatte sich Christian Carl Josias von Bunsen bereits der Sache angenommen.⁷²⁸ Wredow konnte dem General-Intendanten am 12. August 1837 aber von drei interessanten Marmorreliefs berichten, die zum Verkauf standen. In seinem Brief heißt es:

»In der Voraussetzung daß Eure Excellenz auch auf den Ankauf mittelalterlicher Sculpturen reflektieren, erlaube ich mir demselben den Ankauf dreier Bassorilieve italienisch = mittelalterlicher Kunst in Marmor vorzuschlagen, welche nach der Angabe des Eigenthümers die Brüstung eines Altares der Kirche S. Trovaso in Venedig zierten; ich habe dieselben bei dem Bildhauer Fraccaroli in Mailand gesehen, bei welchem sie sich zum Verkauf aufgestellt befinden« (Abb. 167–169, Tieck 1846 Nr. 612).⁷²⁹

Ausführlich und kenntnisreich hatte Wredow auf Abbildungen des Altares von S. Trovaso in der maßgeblichen Publikation zur nachantiken italienischen Skulptur von Leopoldo Cicognara verwiesen, mit denen er die Reliefs verglich: »In dem Werke: Opera della scultura del Conte Cicognara Tav. XXXIV sind drei, diesen ganz ähnliche, mit denselben Darstellungen und aus der selben Kirche entnommen, gestochen und so weit sich dies aus diesen Kupfern beurteilen lässt, nach demselben Meister« (s. Anhang S. 315).⁷³⁰ Cicognara erwähnte auch die von Wredow entdeckten Reliefs, die sich Ende des 18. Jahrhunderts in der nahe Padua gelegenen Landvilla Altichiero des Angelo Querini nachweisen lassen; in der 1787 erschienenen Publikation über diesen Ort sind sie abgebildet (Abb. 170).⁷³¹ Damals zierten sie zusammen mit einer nicht erhaltenen Inschrifttafel ein als Pasticcio gestaltetes frei stehendes Grabmal im Garten der Villa.

Die Erhaltung der Reliefs sei, so Wredow, von »einigen kleinen Liederungen abgesehen sehr gut und es scheinen diese Werke ihrem Äußeren nach, erst kürzlich fertig geworden zu sein. Die einfachen Ornamente der Pilaster sind mehr leicht als besonders vollendet gearbeitet

724 Bereits Vogtherr hatte dies beobachtet (Vogtherr 1997, S. 248). Zur Sammlungsgeschichte des Museo Nazionale del Bargello s. Beatrice Paolozzi Strozzi (Hg.), *La storia del Bargello. 100 capolavori da scoprire*, Mailand 2004; Ilaria Ciseri/Marino Marini, *I 150 anni del Museo Nazionale del Bargello. Una storia per immagini*, Florenz 2015; zur Genese der Sammlung in London: John Pope-Hennessy, *Learning to look. An Autobiography*, London 1991, S. 92ff.

725 Kugler 1838, S. XIII f.

726 Ebd., S. XIV f.

727 SMB-ZA KKM/02, Nro. 814 (3. April 1835, Brühl an Ledebur). Dass für die Majoliken schon vor ihrer Ankunft in Berlin die Kunstammer als der geeignete Ort angesehen wurde, geht aus einem Schreiben von Altenstein an Jean Henry hervor: »Das Ministerium beauftragt Sie, die auf Befehl Seiner Majestät des Königs aus der Hinterlassenschaft des in Rom verstorbenen Geheimen Legationsraths Bartholdy angekaufte Majolika-Sammlung, welche nächstens hier eintreffen wird, zu empfangen und solche in dem Saale der Königlichen Kunstammer aufzustellen« (Antikensammlung SMB PK, Inventar 7, fol. 137, 28. Nov. 1827).

728 GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 20, fol. 57. Zum *Paris*: GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20030, fol. 92 (Wredow erhielt einen Vorschuss von 1.800 Talern für die Ausführung in Marmor, die 5.500 Taler kostete).

729 GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 20, fol. 57r.

730 Ebd.

731 Cicognara 1823–25, Bd. 4, S. 278; Justine von Rosenberg-Orsini, *Altichiero, Padua 1787*, S. 62, Taf. 27, 28; zur Provenienz: Stefano Zaggia, »*Une retraite modeste*«: la collezione di Angelo Querini nella villa di Altichiero (Tesi di Laurea), Università degli Studi di Udine 2002/2003, S. 127ff.



167 Wie Abb. 168, Musizierende Engel, 70×56 cm, Aufnahme um 1970



168 Meister von Altichiero, Engel mit Passionswerkzeugen, um 1480, Marmor, 64×72 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, mittlere Tafel, Aufnahme um 1910



169 Wie Abb. 168, Musizierende Engel, 70×56 cm, Aufnahme um 1970

tet.« Der in der Marmorbearbeitung erfahrene Künstler bemerkte allerdings, dass er schon »geistreichere Arbeiten der Bildhauerei jener Zeit in Italien gesehen« habe.⁷³² Wredow führte schließlich Bunsen zu dem Mailänder Kunsthändler und Bildhauer Innocenzo Fraccaroli in Mailand, in dessen Atelier sich die »wunderschönen Basreliefs aus dem Ende des 15ten Jahrh. mit einer kleinen Statue« befanden.⁷³³ Wredow hatte erreicht, dass der ursprüngliche Preis von 80 auf 60 Louisdor reduziert worden war, obwohl dieser Preis sowohl von Bunsen als auch dem Verkäufer eigentlich zu gering eingeschätzt worden war, da Bunsen »die Kunstwerke *sehr* vorzüglich fand.«⁷³⁴

In der Artistischen Kommission wurde der Erwerbungsantrag angenommen.⁷³⁵ Aus einer Notiz ist zu entnehmen, dass das Konvolut außer den drei Reliefs noch zwei weitere Gegenstände umfasste, die Büste eines Satyrs und eine etwa zwei Fuß hohe, angeblich antike Marmorfigur eines jungen Cäsar (Abb. 171).⁷³⁶ Letzterer bekrönte im 18. Jahrhundert das Grabmal im Garten der Villa Altichiero. Alle Skulpturen stammten aus dem renommierten Museo Querini.⁷³⁷

Seit 1838 wurden die Reliefs im Museum präsentiert, jedoch nicht der von Olfers als Engel bezeichnete Cäsar, der erst im *Verzeichniss* von 1846 als »Johannes der Evangelist« identifiziert wurde.⁷³⁸ Im Generalbericht von Olfers heißt es:

»Zu der einstweilen in den Räumen der Galerie aufgestellten Sammlung der mittelalterlichen Sculpturen, der Werke der della Robbia, den Majoliken und Glasmalereien sind im Jahre 1838 hinzugekommen: 1. von dem vorerwähnten Fraccaroli angekauft ein Relief in drei Tafeln Engel darstellend, wovon einige die Marter-Instrumente Christi tragen, andere musizierend ihm zur Seite stehen (...). Ein Engel zur Gruppe der Verkündigung gehörend, ungefähr 3 Fuß groß, sehr mittelmäßige Arbeit, aus demselben Ankaufe herrührend, wurde einstweilen ins Magazin gestellt.«⁷³⁹

Wredows Empfehlung, die Marmorreliefs für das Berliner Museum zu erwerben, erwies sich als Glücksfall, denn mit ihnen wurde ein Grundstein für die nur wenige Jahre später fundamental vermehrte Sammlung

venezianischer Skulpturen der Renaissance gelegt. Waagen erwähnte die Reliefs in seinem Artikel von 1846, doch beurteilte er ihren eigentümlichen Stil recht kritisch: »Ein Flachrelief, Altaraufsatz, oder Brüstung einer Kanzel in weißem Marmor, zeigt in dem mittleren Theile Kinderengel mit den Passionswerkzeugen von etwas einförmiger Art in den Motiven, wie in den Formen, zu den Seiten musicierende Jünglings-

732 GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 20, fol. 58r und v. 733 Ebd., fol. 59 (31. Aug. 1837, Bunsen an Brühl).

734 Ebd., fol. 59. Hervorhebung im Original. Angefügt war ein Brief von Fraccaroli vom 3. Aug. 1837, aus dem hervorgeht, dass zwar auch er den Preis von 60 Louisdor (300 Taler) als sehr niedrig ansah, doch ungeachtet dessen der Eigentümer damit einverstanden sei. Der Bildhauer, der die Werke in Kommission hatte, wartete nun auf die Zusage aus Berlin, um Verpackung und Transport der Werke zu veranlassen (ebd., fol. 60).

735 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve. Sekt. 15. Abt. VI Nr. 2 Bd. 1, fol. 47ff., 63, 64 (Brief der Artistischen Kommission an Bunsen vom 29. Sept. 1837). Nachdem ein Schreiben des Conte Giorgio Giusti del giardino di Verona vom 16. Oktober 1837 an Bunsen, in dem es um die Bezahlung ging, ohne Resonanz geblieben war, wandte sich der Eigentümer am 22. Dez. 1837 direkt an den König. Giusti bemerkte, dass Bunsen diese Objekte (»tre superbi bassi rilievi in marmo di Carrara, onore del risorgimento delle belle arti, non che un busto di Marzia Greco, ed una statua antichissima alta due piedi circa conservatissima di un giovane Cesare in Pretesta di marmo pario di eccellente scarpello del bel tempo«) für 60 Louisdor erworben habe, sie dem Verkäufer aber mehr gekostet hätten. Er wollte jedoch dem angesehenen königlichen Hofe einen Dienst erweisen (GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20453, fol. 113–116). Die Verzögerung der Bezahlung konnte geklärt werden, sodass der Kaufpreis in voller Höhe überwiesen wurde (ebd., fol. 112, 26. Jan. 1838, Altenstein an den König).

736 »3 Basreliefs cinquecento, 1 kleine Statue, 1 antiker Satyr oder Centaurenkopf zus. 60 Carolinen« (GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 20, fol. 69, 70, 14. Okt. 1837, Dielitz an Altenstein).

737 »(...) posseduti non guari nel rinomatissimo Museo Querini Lustrò della Città di Venezia, onorato ed encomiato dai primi Sovrani (...)« (GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20453, fol. 113–116).

738 Tieck 1846, Nr. 654; Schottmüller bezeichnete die um 1500 in Venedig entstandene Figur als in der »Art des Pietro Lombardi« (Schottmüller 1933, S. 116, Nr. 221).

739 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve. Sekt. 15. Abt. I Nr. 15, Bd. 1, fol. 112 (29. Dez. 1840, an Eichhorn).



170 Giovanni de Pian, Grabmal im Garten der Villa Altichiero bei Padua, Kupferstich, 24 × 17 cm (aus Rosenberg-Orsini 1787)



171 Venedig, um 1480, Johannes der Evangelist, Marmor, Höhe 84 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme vor 1913

engel, von vieler Grazie und mit fein motivierten Gewändern.⁷⁴⁰ In ähnlichem Tenor beurteilte Schottmüller die Reliefs im Vergleich mit den Werken des Trovaso-Meisters, da sie »glatter und nüchterner in der Formung, aber auch ohne den malerischen Schwung des Vorbilds« seien.⁷⁴¹

In Unkenntnis des Namens ihres Schöpfers werden die durch Wredow erworbenen Reliefs noch heutzutage nach ihrem ehemaligen Standort als Werke des *Meister von Altichiero* bezeichnet.⁷⁴² Weniger rätselhaft ist hingegen die Autorschaft der drei in San Trovaso als Schmuck einer Altarmensa dienenden Reliefs, die für die Berliner Reliefs vorbildlich waren (Abb. 172). Pietro Paoletti brachte sie im Vergleich mit den nach 1486 von Antonio Rizzo ausgeführten Reliefs für die Scala dei Giganti im Palazzo Ducale in Venedig überzeugend mit diesem Hauptmeister der venezianischen Renaissanceskulptur in Verbindung.⁷⁴³

In der Ära Bode dienten die Berliner Reliefs in einem Oberlichtsaal des Kaiser-Friedrich-Museums nur geringfügig über dem Parkettboden positioniert als Predella einer Altartafel.⁷⁴⁴ Bei dem Mittelteil der Berliner Reliefs, das Schottmüller zufolge stärker verwittert war und 1945 durch Brand stark beschädigt wurde, fehlt seitdem der obere Strei-

fen. Die vor 1945 entstandene Aufnahme zeigt, dass es hier offenbar eine alte Bruchstelle gab. Die oberen Abschlüsse der Seitenreliefs fehlten bereits im 18. Jahrhundert, wie die Graphik deutlich macht, sie wurden in Gips ergänzt.

740 »Ein ganz ähnlich komponiertes Relief gibt Cicognara als in einer Kirche zu Venedig befindlich. Die freieren Motive, die größere Ausbildung in allen Theilen lassen indeß vermuten, daß es einer spätern Zeit angehört« (Waagen 1846, S. 254).

741 Schottmüller 1933, S. 118, Nr. 218 (abgebildet sind Gipsabgüsse).

742 Ebenso wie die Figur des Johannes wurden sie Giovanni Buora zugeschrieben (Objektbeschriftung im Bode-Museum von Michael Knuth 2006).

743 Pietro Paoletti, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia: ricerche storico-artistiche*, Venedig 1893, S. 159; in diesem Tenor beurteilte auch Wolfgang Wolters diese Werke (Norbert Huse/Wolfgang Wolters, *Venedig: die Kunst der Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei 1460–1590*, München 1986, S. 161).

744 Iris Wenderholm, »Davon vielleicht einmal mündlich«. Bodes »malerische« Anordnung und die Präsentation des Kaiser-Friedrich-Museums, in: Lindemann 2010, S. 91, Abb. 5. In den Sammlungskatalogen beziehungsweise Publikationen zur venezianischen Renaissance-Skulptur galten bislang sowohl die Reliefs mit den Engeln als auch die Figur des Hl. Johannes als Erwerbungen von dem venezianischen Kunsthändler Pajaro aus dem Jahr 1841, da dies so im Inventar angegeben ist.



172 Meister von San Trovaso, Engel mit den Passionswerkzeugen und musizierende Engel, um 1480, Marmor. Venedig, S. Trovaso, Aufnahme um 1900

Eine Entdeckung von Ernst Förster: Die »Madonnen Statuette von Nino Pisano«

Aus den Dokumenten geht die Provenienz eines weiteren Werks hervor, die der Forschung bislang unbekannt war. Der renommierte Kunsthistoriker Ernst Förster (Abb. 173), der Schwiegersohn des Dichters Jean Paul, hatte in Pisa eine künstlerisch bedeutende Kleinplastik aus dem Mittelalter entdeckt, die er den Königlichen Museen zum Kauf anbot:

»Übersende beifolgend eine Alabaster-Statuette, Madonna mit Kind, von Nino Pisano, dem bekannten Nachfolger Andrea's, in welchem der Ruhm der Pisaner Bildhauerschule um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts seinen Höhepunkt erreichte. Ich habe die Statuette in Pisa acquiriert und sie dort mit den großen Werken des genannten Meisters in S. Maria dalla Spina und in S. Caterina verglichen und als unzweifelhaft ächt erkannt. Ich biete sie den Sammlungen des K. Museums zum Ankauf an, um die Summe von *zwanzig Friedrichs d'ors*, und ersuche Ew. Hochwohlgeboren, dieses mein Anerbieten der hochehrlichen Commission für Anschaffung von Kunstwerken gefälligst mitteilen zu wollen.«⁷⁴⁵

Nachdem sich die Artistische Kommission für die Erwerbung ausgesprochen hatte, dankte Ignaz Maria von Olfers, der erst im Jahr zuvor als Nachfolger des General-Intendanten Carl von Brühl berufen worden

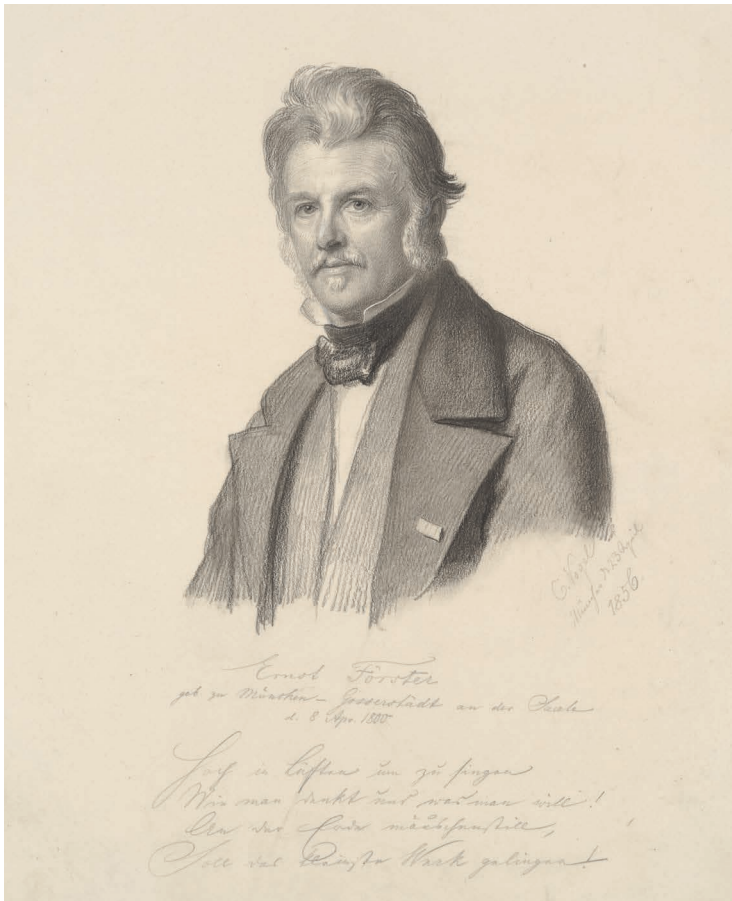
war, für »das gefällige Anerbieten der Madonnen Statuette von Nino Pisano«, die er als »eine angemessene Erwerbung für die betreffende Abtheilung« bezeichnete, und stimmte dem Ankauf zu (Abb. 174).⁷⁴⁶

Die kunstgeschichtliche Bestimmung der Statuette durch Förster basierte auf dessen Kennerschaft auf dem Gebiet der mittelalterlichen Skulptur. Im Vorfeld seiner 1835 publizierte Abhandlung *Ueber das Leben und die Werke des alten toscanischen Bildhauers Nichola Pisano*, seiner ersten kunstgeschichtlichen Veröffentlichung, hatte sich Förster acht Monate in Pisa, Lucca, Florenz und Siena aufgehalten, um dort im Auftrag des bayerischen Kronprinzen Maximilian Zeichnungen nach

745 GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I 20, fol. 254 (Berlin, 18. Dez. 1840). Hervorhebung im Original.

746 Ebd., fol. 255 (30. Dez. 1840, Olfers an Förster, Entwurf); SMB-ZA I/GG 46 fol. 10v, Nr. 24a (12. Febr. 1842 mit Verweis auf die vorherige Sitzung); GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium Ve Sekt. 15 Abt. I Nr. 3 Bd. 10, fol. 188 (2. März 1841, Olfers an Eichhorn, Abschrift). Von Tieck wurde diese Erwerbung am 11. Mai 1841 ins Inventar eingetragen: »Eine kleine Gruppe aus Alabaster Madonna mit dem Christuskinde, angeblich von Nicolo Pisano der Sammlungs-Gallerie des Königl. Museums übergeben worden, und in das Inventarium pag 142 unter Nro. 49 eingetragen worden« (GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I 20, fol. 256).

747 Erschienen in: Ernst Förster, Beiträge zur neuern Kunstgeschichte, Leipzig 1835, S. 1ff.; Förster 1889, S. 66.



173 Carl Christian Vogel von Vogelstein, Ernst Förster, 1856, schwarze Kreide, 39,1 × 28,6 cm (Blatt). Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett

»altitalienischen Meistern« anzufertigen.⁷⁴⁷ Vielleicht hatte er die Madonnenfigur damals erworben. Förster, der bis 1840 als Maler tätig war, gehörte nicht nur zu den besten Kennern der italienischen Kunstgeschichte, nicht weniger gut informiert war er über Land und Leute. Letzteres bezeugt sein immer noch lesenswertes *Handbuch für Reisende in Italien*. Verdienstvoll für den italienisch-deutschen Kulturtransfer ist aber vor allem seine Tätigkeit als Herausgeber der deutschen Übersetzung von Vasaris *Künstler-Viten*, nachdem Ludwig von Schorn, der Initiator dieses ambitionierten Projekts, verstorben war.

Es ist aufschlussreich, dass der in München ansässige Förster das in Pisa entdeckte Kleinod in Berlin platzieren wollte. Offenbar schien ihm das Museum am Lustgarten der geeignete Ort für ein solches Werk. Der Verkauf war sicherlich ein materieller Erfolg, doch Förster, den Worten eines Zeitgenossen zufolge keineswegs »der häufig nach vorconstruirten Theorien räsonnirende stubengelehrte Tintenfisch«, konnte auf diese Weise vor allem seine Kennerschaft unter Beweis stellen.⁷⁴⁸ Aus einer Notiz im *Kunstblatt* geht hervor, dass er bereits am 6. Juli 1836 beim Wissenschaftlichen Kunstverein in Berlin einen Vortrag gehalten hatte, bei dem er eine Anzahl der zuvor genannten »Zeichnungen nach älteren Sculpturen in Pisa aus dem zwölften Jahrhundert«, sowie der »beglaubigen Werke des Niccolo Pisano aus dem dreizehnten Jahrhundert« und nach Malereien des 14. und 15. Jahrhunderts zeigte. »Allgemein war die Zustimmung zur Auswahl und Ausführung die-



174 Nino Pisano, Madonna mit Kind, um 1345/47, Alabaster, Höhe 35 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

748 »Ueberall führt dem Autor (Förster) der Maler die Feder, der doch mit hellerem und unbefangenerem Auge sieht (...)« (Hyacinth Holland in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 48, 1904, S. 659); s. auch Michael Will, Kein »Stubengelehrter Tintenfisch« – Ernst Förster (1800–1885): Schwiegersohn, Herausgeber und Porträtzeichner Jean Pauls, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft*, 39, 2004, S. 165ff.

749 *Kunst-Blatt*, 66, 18. August 1836, S. 276.



175 Gottfried Schadow, Anbetung der Könige (nach Nicola Pisano), schwarze und braune Kreide, 21,7 × 25 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

ser Werke, wodurch man ein unverfälschtes Bild einer der reichsten Epochen der Kunstentwicklung erhalten würde«, hieß es in der Notiz dazu.⁷⁴⁹ In Berlin war Förster also kein Unbekannter. Auch zum preußischen Kronprinzen stand er in Kontakt, denn in dessen Auftrag entstanden 1837 während seiner vierten Italienreise Zeichnungen in Ravenna.⁷⁵⁰ Durch Försters Sohn Brix ist überliefert, dass sein Vater in Berlin »besondere Beachtung erfuhr (...), sowol im Gelehrtenkreise, als auch bei Hof. König Friedrich Wilhelm IV. war zur Regierung gelangt und nahm Förster, als er zu Besuch im Spätherbst 1840 nach Berlin kam, auf das Huldvollste auf.«⁷⁵¹ Die *Madonna* hatte er damals vermutlich im Reisegepäck.

Aus dem Jahresbericht für 1841 geht hervor, dass die »Maria mit dem Kinde, bemalte Alabaster-Statuette von Nino Pisano (...) in der bisher mit der Skulpturen-Galerie verbundenen Sammlung der Majoliken und Skulptur-Werke des Mittelalters« Aufstellung fand.⁷⁵² In den späteren Verzeichnissen und dem Artikel von Waagen von 1846 ist das Werk allerdings nicht aufgeführt, was annehmen lässt, dass es bei der Neuaufstellung von 1845 nicht berücksichtigt wurde. Bode/Tschudi betrachteten es als eigenhändiges Werk von Nino Pisano, während Vollbach es aufgrund »ihrer starken französischen Beeinflussung« eher als Werk eines »späteren Nachfolger Ninos« bezeichnete. Gert Kreytenberg hingegen sah in dem Werk sogar ein Original von Andrea Pisano und datierte es um 1345/47, worin ihm erst kürzlich Luca Palozzi folgte.⁷⁵³ Von der ursprünglichen Fassung der Statuette sind lediglich Reste erhalten, auf dem Sockel befinden sich in goldenen Lettern die ersten Worte des englischen Grußes: AVE MARIA GRATIA PLENAM DOMINUS.

Die *Madonna* gelangte zu einem Zeitpunkt nach Berlin, als der Skulptur der Gotik zunehmend Aufmerksamkeit entgegengebracht wurde. Gottfried Schadow war in dieser Hinsicht ein Vorreiter. In seinem Schreibkalender notierte er am 22. August 1828, dass er Vasaris Text zur Vita des Andrea Pisano exzerpiert hatte. Einen Tag später hielt er einen Vortrag bei der Gesellschaft der Freunde der Humanität, in dem er sich Andrea Pisanos Bronzetür vom Florentiner Baptisterium

widmete.⁷⁵⁴ Es folgte am 5. April 1830 ein Vortrag beim Wissenschaftlichen Kunstverein über Madonnendarstellungen des Trecento, dessen Manuskript erhalten ist.⁷⁵⁵ Als Abbildungen standen ihm Illustrationen aus Cicognaras Kompendium zur nachantiken Skulptur zur Verfügung, die der Maler Karl Burggraf für ihn kopierte. Im Zentrum von Schadows Interesse stand die »Imitation«. Die in der Werkstatt des Nicola Pisano entstandene *Madonna* vom Grabmal des Hl. Dominikus in der Kirche des Namenspatrons in Bologna war für Schadow ein Schlüsselwerk, da sie seiner Meinung nach als »Muster« diente und bei nachfolgenden Bildhauern als Vorbild benutzt wurde. Seinen Vortrag beendete der Berliner Bildhauer mit folgenden Worten: »Was von diesen Künstlern sonst beizubringen wären, an größeren Werken als Grabmäler Kanzeln und Springbrunnen, habe alles müssen vorbeigehen, und geflissentlich weglassen, und war mein Zweck die Darstellung der Mutter Gottes Bilder betreffenden zusammen zu ziehen; indem ich Vergleichen von Kunstarbeiten, für Künstler und Kunstliebende der mir besonders aus der Kunstgeschichte entnommenen für lehrreich und nützlich halte.«⁷⁵⁶ Spätestens 1836 beschäftigte sich Schadow erneut mit dieser Materie, vermutlich in Zusammenhang mit einem umfangreicheren Projekt. Dies dokumentiert seine Zeichnung nach dem Relief mit der *Anbetung der Könige* von Nicola Pisano an der Kanzel im Baptisterium in Pisa, die Schadow nach einer Illustration aus Cicognara anfertigte, wobei er das Vorbild variierte (Abb. 175).⁷⁵⁷

Mit der Erwerbung der *Madonna* aus dem Besitz von Ernst Förster fanden Theorie und Praxis daher eine Symbiose. Nicht allein in Betracht der Graphiken in Cicognaras Tafelband, sondern auch in dreidimensionaler Form, wenn auch nur in kleinem Format, konnte man sich nun in Berlin eine Vorstellung von toskanischer Skulptur der Gotik verschaffen. Gut ein Jahrzehnt später gelang es Gustav Friedrich Waagen, in Italien auch ein künstlerisch bedeutendes großformatiges Original aus dieser Epoche zu erwerben (s. S. 244 f.). Wie sehr man im klassischen Berlin die Bildhauer und Baumeister dieser Zeit verehrte, zeigt sich auch darin, dass eine der beiden 1832 nach Entwürfen Schinkels geschaffenen eisernen Türen der ehemaligen Bauakademie mit einem in der Art einer Medaille geschaffenen Bildnis von Nicola Pisano geschmückt wurde, neben Bildnissen von Arnolfo di Cambio, Brunel-

750 Förster 1889, S. 89 (21. März 1837, Brief von Emma Förster an ihre Mutter).

751 Ebd., S. 110.

752 GStA PK I. HA Rep. 76, Ve. Sekt. 15 Abt. 1 Nr. 15 Bd. 1, fol. 163 (6. Juli 1842, Olfers an Eichhorn).

753 Bode/Tschudi 1888, S. 11, Nr. 26; Vollbach 1930, S. 91, Nr. 34; Gert Kreytenberg, Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts, München 1984, S. 125f., 189, Abb. 187, 188; Luca Palozzi, Contextualising English Alabasters in the material culture of the medieval Mediterranean, in: English Alabaster carvings and their cultural contexts (Hg. Zuleika Murat), Woodbridge 2019, S. 85f., Taf. VI.

754 SMB-ZA NL Schadow 33 (22. und 23. Aug. 1828); Badstübner-Gröger/Czok/Simson 2006, S. 729f., Nr. 1927 (Czok); bereits im Febr. 1815 beschäftigte er sich mit dieser Thematik (SMB-ZA NL Schadow 20, 1. Feb. 1815).

755 Allerdings nicht vollständig (SMB-ZA NL Schadow 120); erhalten ist auch das Manuskript für einen Vortrag im Wissenschaftlichen Kunstverein: »Über ein Basrelief von Matteo da Campione am Portal des Domes von Monza« (SMB-ZA NL Schadow 119).

756 SMB-ZA NL Schadow 120.

757 Badstübner-Gröger/Czok/Simson 2006, S. 729f., Nr. 1927 (Czok).



176 Karl Friedrich Schinkel (Entwurf), August Kiss (Ausführung), Detail vom rechten Portal der Bauakademie mit dem Bildnis von Nicola Pisano, um 1833, Eisen. Berlin, Werdersche Rosenstraße, Schinkelklause

leschi, Alberti, Benedetto da Maiano, Bramante, Leonardo, Peruzzi, Raffael, Michelangelo und Palladio (Abb. 176). Die Tür mit dem Pisano-Bildnis ist heutzutage in der »Schinkelklause« zwischen Kronprinzenpalais und Friedrichswerderscher Kirche integriert.⁷⁵⁸

Der Maler und Kunstvermittler Cesare Mussini

Über einen langen Zeitraum, von 1839 bis 1865, besaßen die Berliner Museen in dem Florentiner Maler Cesare Mussini einen engagierten Vermittler, der dem preußischen Königshaus nicht nur einige Kunstwerke schenkte, sondern den König beziehungsweise den Generaldirektor über interessante käufliche Kunstwerke in Florenz informierte (Abb. 177). Er war 1804 in Berlin als Sohn des Kapellmeisters Natale Mussini und dessen Gattin Giuliana Sarti geboren, verließ 1820 seine Geburtsstadt und ging mit der Familie nach Florenz. Ebenso wie sein etwas jüngerer und berühmterer Bruder Luigi wurde er Maler. In seinem Werk dominieren Porträts, mythologische, aber auch historisierende Themen, wie das Gemälde mit der *Verschworung der Pazzi*, das 1835 in der Florentiner Akademie mit großem Erfolg ausgestellt war (Verbleib unbekannt). Seit 1834 lehrte er als Professor an der Akademie der bildenden Künste in Florenz. In seiner Autobiographie kommt er wiederholt auf sein Verhältnis zu seiner Geburtsstadt zu sprechen. Gottfried Schadow berichtete 1836 von dem Besuch des Malers in Berlin:

»Mussini hatte von Italien eine Anzahl Gemälde mitgebracht, bei denen von großen Dimensionen man viele Schwächen und bei den kleineren so

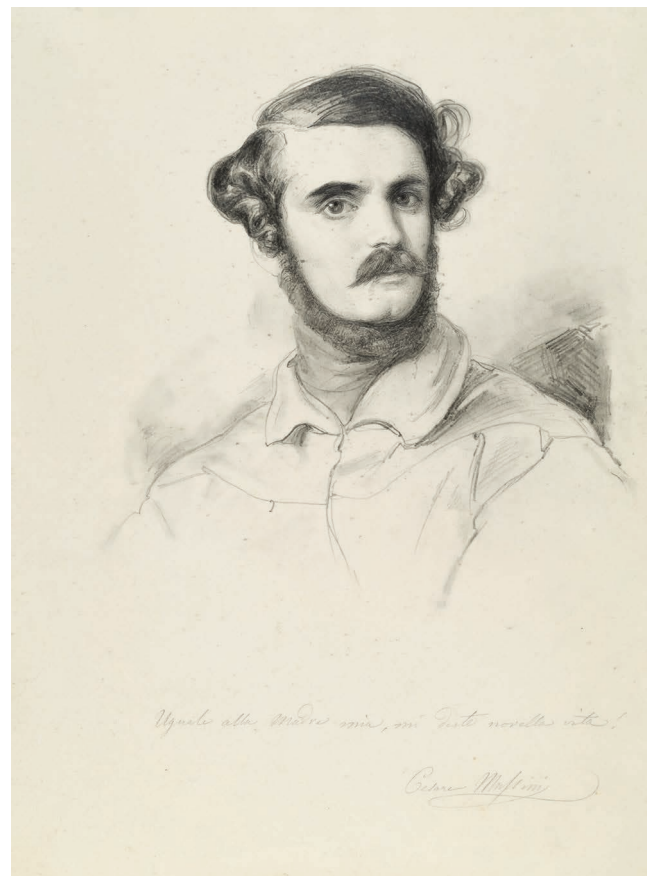
⁷⁵⁸ Wie sehr Schinkel die Werke der Pisani schätzte, geht auch aus den Einträgen im Tagebuch seiner Italienreise von 1824 hervor (Koch 2006, S. 241f., 597).

⁷⁵⁹ Schadow 1849 (1987), Bd. 1, S. 193.

⁷⁶⁰ Das 1876/77 verfasste Manuskript (»La vita di Cesare Mussini pittore di storia«) wird in der Biblioteca Comunale degli Intronati in Siena aufbewahrt (Fondo Mussini).

viel gutes wahrnahm, daß es zweifelhaft war, ob alle von derselben Hand angefertigt waren. Er zeigte eine Anzahl großer Preismedaillen, ihm zuerkannt von den Kunstakademien zu Florenz und Mailand, wobei er äußerte, beide hohe Schulen seien in Verlegenheit über Auszeichnungen, die ihm noch gebührten und zukommen sollten. Eines der besten Bilder kaufte der König.«⁷⁵⁹

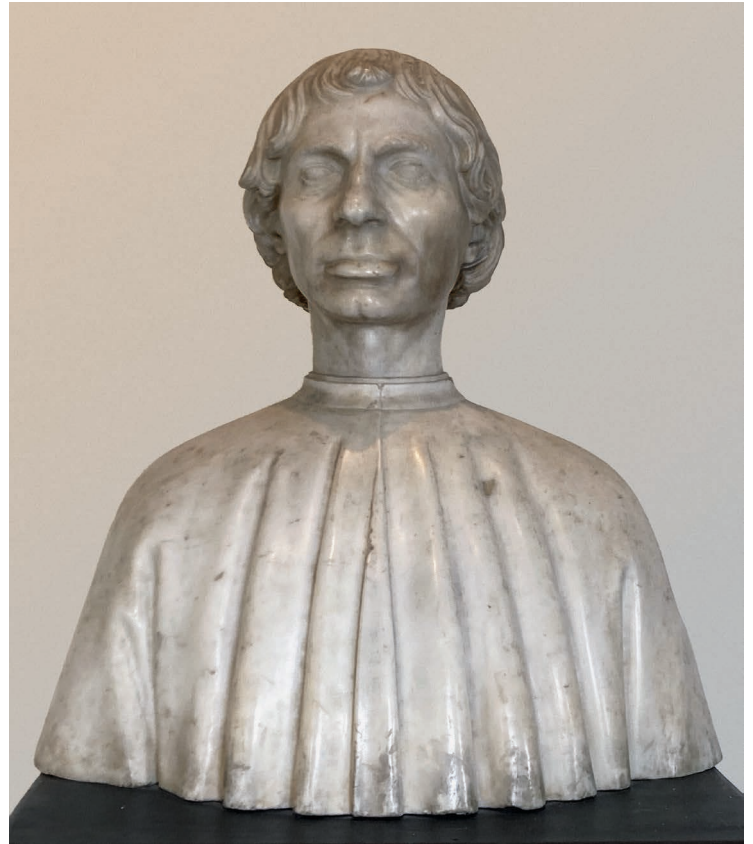
In Berlin wurden seine Bilder in einer Ausstellung gezeigt. Dabei kam es, wie Mussini erzählte, zu einer Zusammenkunft mit Friedrich Wilhelm III., der das Gemälde des Ganymed auswählte und den Maler mit einer mit Brillanten geschmückten Tabatiere belohnte. Zugleich erhielt er vom König den Auftrag, nach seiner Rückkehr nach Italien, für das Königliche Museum Kunstwerke zu erwerben, wenn er solche zum Verkauf stehende finden würde. Mussini erwähnte in seiner Autobiographie seinen mehrmonatigen Aufenthalt in Berlin im Jahre 1843 währenddessen er mit vielen Aufmerksamkeiten des Königshauses geehrt wurde. Dazu gehörten Einladungen zum Mittagessen, sowohl in der Stadt als auch in Potsdam. In Berlin lernte Mussini etliche bedeutende Personen kennen. Er hatte unter anderem das Glück, wie er schrieb, Alexander von Humboldt und anderen Wissenschaftlern zu begegnen. Auch machte er die Bekanntschaft mit dem Bildhauer Christian Daniel Rauch und besuchte das Atelier des Malers Peter von Cornelius, der gerade die Kartons der Gemälde für den geplanten *Campo Santo* neben dem Dom anfertigte, der für die königliche Familie reserviert sein sollte.⁷⁶⁰ Aus der Autobiographie von Mussini geht ebenfalls hervor, dass er



177 Wilhelm Hensel, Cesare Mussini, 1839, Bleistift, weiß gehöht, 28,8×20 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett



178 Florenz, Anfang 16. Jahrhundert, Lorenzo de' Medici, gen. il Magnifico, gebrannter Ton, Höhe 65,8 cm. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection (nach der Restaurierung)



179 Florenz, 1495 (?), Bildnis eines Unbekannten, Marmor, Höhe 55 cm. Florenz, Museo Nazionale del Bargello

nach seiner Ankunft in Rom 1830 Felix Mendelssohn kennenlernte, mit dem er daraufhin freundschaftlich verbunden war.⁷⁶¹ Auf eine Anfrage des Königs teilte Olfers dem Regenten am 18. August 1841 mit, dass Mussini, »so viel mir bekannt ist, in seinem Wohnorte Florenz alle Achtung« genießt. Weiterhin heißt es: »Von seinem Vater her ist er mit dankbarer Liebe an Preußen ergeben, und neuerdings sind diese Bande durch die Verheiratung mit der Tochter des Major Blesson noch enger gezogen worden.«⁷⁶²

Lorenzo il Magnifico, Machiavelli und Galilei

Mussinis Aktivitäten als Förderer der Königlichen Museen begannen mit einem Geschenk, das er dem preußischen König am 25. Juni 1839 offerierte. Es handelte sich um angeblich alte Abgüsse nach einer heute in der National Gallery of Art in Washington aufbewahrten etwas überlebensgroßen Büste des Lorenzo il Magnifico, Mussini zufolge ein Werk von Michelangelo (Abb. 178), und einer im 19. und frühen 20. Jahrhundert als Porträt des Machiavelli angesehenen Marmorbüste im Bargello in Florenz (Abb. 179), deren Schöpfer Mussini unbekannt war (Abb. 180, 181, Tieck 1846 Nr. 674, 675). Hinzu kam noch ein Abguss der Totenmaske von Galileo Galilei.⁷⁶³ Ein solches Angebot war deshalb verlockend, weil Bildnisse in der Renaissance zu den künstlerischen Hauptaufgaben zählten und es im Berliner Museum in plastischer Form bislang lediglich die seltsame Büste des *Ser Ceccone* aus der Sammlung

Bartholdy gab (Abb. 82). Das ausgeprägte Interesse an Porträts dieser Epoche spiegelt sich auch in dem Faktum für die Berliner Sammlungen wider, dass ein Jahrzehnt zuvor in Rom ein Konvolut an Medaillen erworben worden war. Minister Altenstein hatte damals Daniel Ludwig Albrecht, den Kabinettsrat von Friedrich Wilhelm III., informiert, dass

»eine dort befindliche interessante Sammlung alt-florentinischer Medaillons aus dem sechszehnten Jahrhundert zum Ankauf empfohlen worden [sei], deren Schönheit und gute Erhaltung überdem durch ein schriftliches Zeugnis des Bildhauer Thorwaldsen bescheinigt wird. Sie enthält drei und sechzig große Medaillen, mit den Bildnissen von Fürsten und Fürstinnen der Familie de' Medici, sieben und dreißig ähnliche Denkmünzen auf berühmte Männer damaliger Zeit, und fünfzehn kleinere Denkmünzen auf ähnliche Gegenstände. Die Florentiner-Medaillen jenes Jahrhunderts sind für die politische und Gelehrten-Geschichte nicht minder, als für die Geschichte der Kunst, von großem seltenem Werth.«⁷⁶⁴

761 Ebd., S. 19.

762 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20453, fol. 310 (Abschrift, Olfers bezieht sich auf ein Schreiben von Mussini an den König vom 24. Juli 1841, ebd., fol. 311, 312).

763 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium Ve Sect. 15 Abt. I Nr. 3 Bd. 10, fol. 104; Brief an Staatsminister von Altenstein zur Berichterstattung vom 8. Juli 1839: GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 20, fol. 128 (Abschrift).

764 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20451, fol. 63 (18. Mai. 1829, mit Notiz von Albrecht, der für den Ankauf plädierte).



180 Florenz, 1837/39, Bildnis des Lorenzo de' Medici, gen. il Magnifico, Stuck, Höhe 61 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme vor 1913



181 Florenz, 1837/39, Bildnis eines Unbekannten, Stuck, Höhe 55 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme vor 1913

Mussinis Offerte wurde der Artistischen Kommission vorgelegt, die zur beabsichtigten Schenkung Stellung nehmen sollte.⁷⁶⁵ Als Direktor der Skulpturensammlung äußerte sich zuerst Christian Friedrich Tieck. »Obgleich das Museum keine Gypsabgüsse annehmen will« und »sich dennoch solche unter dem Mitteltheil ein paar Reliefs eingeschlichen [haben], namentlich auch ein bemaltes«, plädierte er für eine Annahme der Offerte, »da nun die Köpfe interessante geistreiche Personen sind« und »das Museum nicht dafür bezahlen« muss.⁷⁶⁶ Zugleich gab er zu verstehen, dass mögliche »Pläne« Mussinis »uns nichts an[gehen]«. In seinem Votum schrieb Tieck, dass dem Ministerium zu antworten wäre, »dass die Bildnisse allerdings interessant wären, besonders wenn die Bemalung aus früherer Zeit, d. h. aus der Zeit der Personen selbst herühre«, und fügte hinzu: »von Lorenzo Magnifico besäße man in Berlin seit geraumer Zeit die Maske, d. h. das Untertheil eines modulirten Kopfes. Was Macchiavelli anbeträfe, so wäre er umso interessanter wenn derselbe ächt ist.« Zugleich gab Tieck aber zu bedenken, »die Sachen kommen zu lassen, da Emballungs Kosten, und Transport sehr leicht den Werth solcher Gipsarbeiten bei weitem übersteigen können.«⁷⁶⁷ Die Frage der Echtheit der Werke spielte auch im Votum von Rauch eine zentrale Rolle: »Wenn die drei Büsten *keine* modernen Massenkopien« wären, würde er »dafür stimmen«, sie »hierher kommen zu lassen.« Allerdings plädierte Rauch dafür, sie erst in Florenz »von einem dortigen Kunstverständigen« begutachten zu lassen.⁷⁶⁸ Schließlich teilte Tieck dem Ministerium folgendes mit:

»Seinem hohen Ministerium der geistlichen Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten beehrt sich die unterzeichnete Commission (...) gehorsamst zu berichten, wie die Seiner Majestät dem Könige von dem Professor Mussini zu Florenz zum Geschenk für das Königliche Museum angebotenen zwei Büsten Lorenz von Medicis und Macchiavellis, falls sie in der That von der Hand gleichzeitiger Künstler modellirt und bemalt worden, – worüber eventuell der bei der Königlichen Gesandtschaft am Großherzoglich toskanischen Hofe angestellte Dr. Reumont die beste Auskunft zu geben im Stande sein dürfte, – für die betreffende Abteilung der Sculpturen-Gallerie erwünschte Acquisitionen sein, die Todten-Maske Galilei's aber unter ähnlichen Gegenständen einen schicklichen Platz auf der Königlichen Kunstammer finden würde.«⁷⁶⁹

Die Stellungnahme der Artistischen Kommission zeigt, dass die Bildnisse der berühmten Persönlichkeiten aus der Renaissance grundsätzlich von Interesse waren. Besonders für die beiden Bildhauer, Tieck und Rauch, selber Schöpfer zahlreicher Porträts, muss das Angebot von

765 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve Sekt. 15 Abt. I Nr. 3 Bd. 10, fol. 93 (29. Juli 1839).

766 GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 20, fol. 129r (30. Juli 1839).

767 Ebd., fol. 129r.

768 Ebd., fol. 129v (2. Aug. 1839). Hervorhebung im Original.

769 Ebd., fol. 130 (Entwurf); GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve Sekt. 15 Abt. I Nr. 3 Bd. 10, fol. 96 (2. Aug. 1839 Tieck).

Mussini willkommen gewesen sein. Wie sehr Rauch das Bildnis des Lorenzo Magnifico interessiert haben muss, lässt sich auch daraus erschließen, dass er den von Tieck erwähnten Abguss nach der heutzutage im Palazzo Pitti in Florenz aufbewahrten Totenmaske (Abb. 189) besaß, der als Leihgabe in der Akademie der Künste aufbewahrt wurde.⁷⁷⁰ Deutlich wird in den Voten, wie wichtig damals die Frage der Echtheit bei Erwerbungen war. Nicht zuletzt ist bemerkenswert, dass Tieck bereits ahnte, dass Mussini auch eigene Interessen verfolgte.

Am 23. August 1839 informierte Altenstein den König über das Gutachten der Kommission und bat um Erlaubnis zum Vollzug der nächsten Schritte.⁷⁷¹ Durch »Allerhöchste Kabinetts-Ordre« wurde der Minister daraufhin autorisiert, »die Prüfung des Werths der von demselben [Mussini] offerierten Büsten und eventualiter deren Einsendung an das hiesige Museum durch Vermittlung des Ministeriums des Auswärtigen zu veranlassen.«⁷⁷² Altenstein informierte daraufhin den Freiherrn von Werther, Minister der auswärtigen Angelegenheiten, »durch Vermittlung der Königlichen Gesandtschaft zu Florenz (...) prüfen zu lassen und, wenn sie als Werke gleichzeitiger Künstler und daher der Aufnahme in das hiesige Königliche Museum werth erkannt werden, die Königliche Gesandtschaft genehmigt zu beauftragen, das Geschenk für des Königs Majestät zu empfangen und die Verpackung und Versendung der beiden Büsten und der Todten-Maske für das Königliche Museum zu veranlassen.«⁷⁷³

Dies wurde dann dem königlichen Gesandten Graf von Waldburg-Truchsess in Turin mitgeteilt, der dem Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten am 25. Oktober 1839 antwortete, dass er veranlassen werde, »die von Professor Mussini dem Königlichen Museum offerierten Kunstgegenstände (...) durch Dr. Reumont in Augenschein nehmen zu lassen und über das gefällte Urtheil ihrer größeren oder geringeren Vorzüglichkeit zu berichten.«⁷⁷⁴ Nicht der preußische Diplomat und Historiker Alfred Reumont, sondern der Bildhauer Aristodemo Costoli fungierte dann allerdings als Sachverständiger. Aus Florenz konnte Graf von Waldburg-Truchsess am 12. März 1840 folgendes berichten:

»In Folge des Zeugnisses des bei der Großherzoglichen Akademie als Lehrer angestellten Professor Costoli (der zu den ausgezeichnetesten Bildhauern und Kunstverständigen Toscana's gehört) sind die beiden von Mussini angetragenen Büsten, Lorenzo Medici's und Macchiavelli's, ohne allen Zweifel Werke des 15ten Jahrhunderts, jedoch zeichnet sich die erste derselben durch ihre zarte und vollkommen gelungene Ausführung sehr vortheilhaft vor der andern aus; dennoch tragen, dem Urtheile Costoli's gemäß, *beide* Büsten das Gepräge der größten Aehnlichkeit mit jenen berühmten Männern.«⁷⁷⁵

Graf Waldburg-Truchsess erwähnte auch, Costoli wäre der Meinung, »daß Lorenzo's Büste ein eigenhändiges Werk Michel Angelo's seyn dürfte, weil sie ganz in seiner Manier bearbeitet ist, doch will er solches nicht mit Zuverlässigkeit behaupten«. Darüberhinaus enthält das Gutachten auch Angaben zum Material: »Die Masse aus welcher diese Büsten geformt sind, scheint aus Ton, Gips und Wachs zusammengesetzt. Seit dem 15ten Jahrhundert ist in dieser Manier nicht mehr gearbeitet worden, es würde also einer chemischen Untersuchung bedürfen, um die Bestandteile dieser Masse genauer angeben zu können.«

Zur Totenmaske von Galilei wurde bemerkt: »Die Maske Galilei's (in Gips) hat gleichfalls den Vorzug einer sprechenden Aehnlichkeit

mit allen den von diesem gelehrten Manne vorhandenen Portraits, Medaillen und Büsten, die dafür gelten, seine Gesichtszüge auf eine gelungene Weise dazustellen; sie scheint nach dem Gesichte selbst des Galilei gleich nach seinem Ableben genommen zu seyn, obzwar sie von ungewöhnlicher Größe ist. Galilei soll aber auch von ausgezeichnete körperlicher Größe gewesen seyn.«

Abschließend heißt es dann: »Bei so begründetem Urtheile über den Werth dieser drei Gegenstände habe ich keinen Anstand genommen, sie als Geschenk für des Königs Majestät zu empfangen und werde ich für die sorgfältigste Verpackung und Versendung des Ganzen an das Königliche Museum adressiert, Sorge tragen, die Kosten dafür aber in meiner nächsten Liquidation außerordentlicher amtlicher Auslagen aufnehmen.«⁷⁷⁶

Am 28. März 1840 konnte Waldburg-Truchsess dem Ministerium mitteilen, dass die Büsten

»heute in 2 Kisten gut verpackt, mir überliefert und von mir dem hiesigen Handlungs Hause Gunber, Gonin & Comp. mit dem Auftrage abgegeben worden sind, sie per Frachtwagen an die Adresse des Königlichen Museums gelangen zu lassen. Mussini empfiehlt große Vorsicht beim Auspacken dieser Gegenstände, weil sie sonst leicht beschädigt werden könnten.«⁷⁷⁷

Am 14. April wurde auch Olfers informiert, dass von dem Königlichen Gesandten in Turin der Auftrag erfolgte, die Büsten »per Frachtwagen sicher zu befördern«. Beigefügt waren »fünf an des Königs Majestät adressierte Rollen mit einigen Schriften der Gallerie Pitti«.⁷⁷⁸ Nach ihrer Ankunft in Berlin wurden die Werke von der Artistischen Kommission

770 »Maske Lorenzo Magnifico, in Florenz geformt. Wurde von Prof. Rauch als sein Eigenthum zurückgenommen, aber ein neuer Abguß kam in die Akademie« (Pr AdK 0107a, fol. 46, Nr. 373). In starker Untersicht lässt sich die Maske auch auf der 1872 entstandenen *Atelierwand* von Adolph von Menzel in der Hamburger Kunsthalle erkennen (Jenns E. Howoldt, Adolph Menzel und Lois Renner. Das Künstleratelier, Hamburg 2008, S. 13, Abb. 2).

771 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve. Sekt. 15 Abt. I Nr. 3 Bd. 10, fol. 98 (Entwurf, an Kortüm).

772 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinet, Nr. 19705, ohne Nr. (13. Sept. 1839, Dr. Müller); GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve. Sekt. 15 Abt. I Nr. 3 Bd. 10, fol. 99, fol. 100 (21. Sept. 1839, von Altenstein an Werther, Ministerium des Auswärtigen).

773 GStA PK III. MdA Abt. III Nr. 18426, fol. 221 (21. Sept. 1839).

774 Ebd., fol. 224 (1. Okt. 1839); GStA PK, III HA Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten, III, Nr. 18427 (ohne Folierung).

775 GStA PK, III. HA Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten, III, Nr. 18427 (ohne Fol.) an Werther; GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 20, fol. 186 (Abschrift); GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve. Sekt. 15 Abt. I Nr. 3 Bd. 10, fol. 146 (Abschrift). Hervorhebung im Original.

776 GStA PK, III. HA Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten III Nr. 18427, A. 1056, ohne Folierung.

777 Ebd., ohne Folierung (an Werther).

778 GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 20, fol. 183 (Werther an Olfers, 14. April 1840); GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve. Sekt. 15 Abt. I Nr. 3 Bd. 10, fol. 148 (Werther an Altenstein), fol. 149, 150 (Kisten und Frachtkosten). Im Ministerium wurde daraufhin eine Aktennotiz erstellt, aus der hervorgeht, dass man »die Prüfung des Werths der von Professor Mussini zu Florenz für das hiesige Königliche Museum als Geschenk« vorgesehenen Werke durch den Grafen Waldburg-Truchsess »mit Instruktion erfahren« habe und es sich gezeigt hat, »daß es nach vorgängiger Prüfung der gedachten Gegenstände kein Bedenken getragen habe, solche als Geschenk zu empfangen« (GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 20, fol. 185, 15. April 1840, Altenstein an Olfers); GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve. Sekt. 15 Abt. I Nr. 3 Bd. 10, fol. 147 (an Kortüm).

in Augenschein genommen, wie dies aus dem Protokoll der Sitzung vom 14. Juni 1840 hervorgeht, in dem es heißt:

»Die von dem Prof. Mussini zu Florenz geschenkten Portraitbüsten und sogenannte Totenmaske waren, wiewohl erstere ehemals beschädigt, gleichfalls eingetroffen, und wurden den anwesenden Mitgliedern vorgezeigt.«⁷⁷⁹

Olfers erwähnte die Neuerwerbungen auch im Jahresbericht für 1840:

»Für die bis jetzt im Saale der Sculpturen-Galerie aufgestellte Sammlung der Majoliken und Sculpturwerke des Mittelalters wurden gewonnen: die Büste des Mediceers Lorenzo il Magnifico, aus Formwachsmasse und bemalt; die Büste des Macchiavelli, ebenso, beides Geschenke des Professors Mussini zu Florenz, und bereits aufgestellt. Von demselben ging ein: die Gipsmaske des Galilei, welche zuvor mit einem Fuße ergänzt werden soll.«⁷⁸⁰

Am 2. Februar 1841 wurde Mussini von Olfers mitgeteilt, dass die Büsten eine Bereicherung der Sammlung seien und der König sie bei seinem kürzlichen Besuch des Museums mit Anerkennung wahrgenommen habe.⁷⁸¹ Auch in einem Schreiben an den König vom 18. August 1841 machte Olfers deutlich, dass sie »eine große Zierde der Sammlung mittelalterlicher Denkmäler« darstellen.⁷⁸² Friedrich Wilhelm IV. hatte wohl auch ein persönliches Interesse an der Gestalt des Lorenzo il Magnifico, denn als Kronprinz gab er am 6. März 1834 ein Fest, »bei welchem den Malern das mittelalterliche Kostüm in vollem Glanze zum Studium dienen konnte, genommen aus dem Zeitalter des Lorenzo von Medici«, wie dies durch Schadow überliefert ist.⁷⁸³

Über ein halbes Jahr nach ihrer Ankunft in Berlin äußerte sich Mussini noch zur Provenienz der Büsten. Es ist anzunehmen, dass dieses Thema – das sicherlich von besonderem Interesse war – während seines Aufenthalts in der preußischen Metropole im Sommer 1840 angesprochen wurde. Seinen Worten zufolge wurden die Werke im Landhaus des verstorbenen Advokaten [Bernardo] Vecchiatti gefunden, drei Meilen von Florenz entfernt, und von ihm gekauft. Mussini berichtete weiterhin, dass dieses Haus früher dem Bildhauer Giovanni Bologna gehört habe und man zwischen vielen seiner Werke diese Büsten gefunden habe, die jetzt die Berliner Museen besitzen. Weiterhin heißt es, dass nicht bekannt sei, wie diese Büsten in dieses Atelier gelangten. Es sei aber einfach so zu erklären, dass der Bildhauer sie gesammelt hat, sicherlich aus Wertschätzung (»vénération«).⁷⁸⁴ Mussinis Angaben klangen wohl überzeugend, doch sind die Büsten nicht im Inventar von Bernardo Vecchiatti nachweisbar, Giambolognas langjährigem Mäzen, der zahlreiche Werke des Bildhauers besass.⁷⁸⁵ Eine solche Provenienz würde auch nicht mit den Lebensdaten von Galilei, der 1642 starb, zu vereinbaren sein.

Als Direktor der Sammlung bescheinigte Tieck erst am 15. März 1841 die Ankunft der Büsten und der Totenmaske in seinem Hause.⁷⁸⁶ Die Büsten fanden im Saal der neuzeitlichen Skulpturen »rechts und links am Eingange« Aufstellung.⁷⁸⁷ Sowohl für Olfers als auch die Artistische Kommission gab es keinerlei Veranlassung, die durch den Grafen Waldburg-Truchsess übermittelten Angaben zu bezweifeln. In Berlin konnte man allerdings nicht ahnen, dass dem königlichen Gesandten wichtige Informationen unbekannt geblieben waren. Unerwähnt blieb

nämlich, dass das der Büste des Lorenzo il Magnifico zugrunde liegende Modell erst kurze Zeit zuvor in Florentiner Privatbesitz entdeckt worden war, und vor allem die Tatsache, dass der als Gutachter dienende Costoli dieses Werk reproduziert hatte.

Die Entdeckung des Modells hatte großes Aufsehen hervorgerufen und sogar nördlich der Alpen wurde darüber berichtet, denn im *Kunstblatt* konnte man dazu lesen:

»Florenz, im Mai 1836: In diesen Tagen ist eine schöne Büste des Lorenzo Magnifico aus gebrannter Erde zum Vorschein gekommen, und durch den Großherzog, welcher sich früher mit entschiedener Vorliebe mit diesem Mediceer beschäftigt hat, angekauft worden. Es steht nach der Liberalität der hiesigen Regierung zu erwarten, daß dieser Schatz den übrigen angereicht und öffentlich ausgestellt werde.«⁷⁸⁸

Ein Ankauf durch den Großherzog war vielleicht beabsichtigt, wurde aber nicht realisiert, denn Waagen sah die Büste im Oktober 1842 in Florenz, als sie ihm zum Kauf angeboten wurde. Dass er daran interessiert war, geht aus einem Schreiben an Olfers hervor:

»Ich bemerke noch, daß das Original des Gypsabgusses, welches man überall von Lorenzo Magnifico sieht, eine terra cotta, die dem Michelangelo beigemessen wird, hier um 75 Francesconi zu haben ist. Ich hätte sie sofort gekauft, doch da wir die schöne Büste von Mussini haben, trug ich Bedenken.«⁷⁸⁹

Nach diesem Werk aus gebranntem Ton, das der Florentiner Maler Carlo Ernesto Liverati (1805–44) in den 1830er Jahren an Rev. John Sandford verkaufte, hatte Costoli Abgüsse aus Gips hergestellt und 1837

779 SMB-ZA I/GG 45, fol. 23v, Nr. 3 (14. Juni 1840).

780 GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve. Sekt. 15 Abt. 1 Nr. 15 Bd. 1, fol. 141v (30. Dez. 1841, an Eichhorn).

781 GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 20, fol. 251 (2. Feb. 1841, Entwurf).

782 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivillkabinett, Nr. 20453, fol. 310.

783 Schadow 1849 (1987), Bd. 1, S. 186. Anlässlich der silbernen Hochzeit des Kronprinzenpaares, Friedrich Wilhelm und seiner Gemahlin Victoria, folgte im Winter 1882/83 ein ähnliches Ereignis, das »Medicäerfest«, von dem Marie von Bunsen berichtet (Marie von Bunsen, Die Welt in der ich lebte. Erinnerungen aus glücklichen Jahren 1860–1912, Leipzig 1929, S. 87ff.). Die Kostümierung des Kronprinzenpaares ist bildlich überliefert (Wikimedia Commons. Archivio: Vitória bzw. Frederico – Medicäerfest Kronprinzenpaar.jpg).

784 GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 20, fol. 248 r (7. Nov. 1840): »Je commence donc par les trois bustes. Ils ont été trouvés dans la maison de campagne de feu l'avocat Vecchiatti, a 3 milles de Florence, et achetés par moi (...)« (an Olfers). Hervorhebung im Original.

785 Vgl. das 1759 erstellte Inventar in: Francesca Carrara, Il magnifico Bernardo Vecchiatti, cortigiano e committente in un inedito epistolario privato, in: Kat. Giambologna gli dei, gli eroi (Ausst. im Museo nazionale del Bargello), Hg. Beatrice Paolozzi Strozzi/Dimitrios Zikos, Florenz 2006, S. 311ff.

786 GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 20, fol. 187.

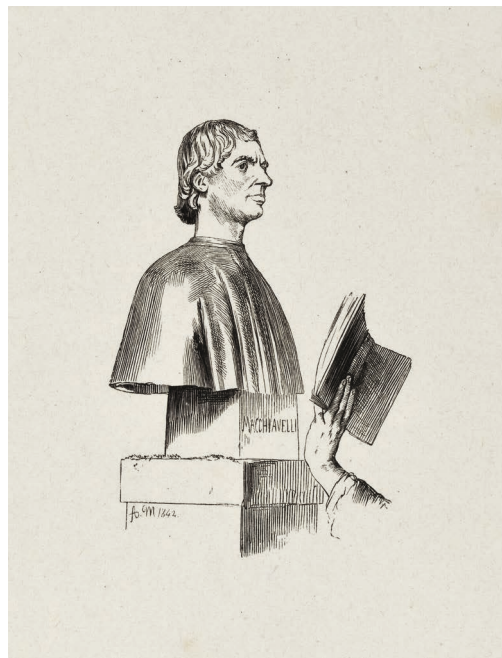
787 Louis Weyl, Der Führer durch die Kunstsammlungen Berlins. III. Die antiken Bildhauerwerke, Werke der della Robbia, Majolica und Glasmalereien des K. Museums, Berlin 1842, II, S. 30.

788 Kunst-Blatt, Nr. 71, 6. Sept. 1836, S. 296.

789 Einen Funken Hoffnung hatte Waagen allerdings, die Büste vielleicht dennoch für die Berliner Sammlung zu erwerben, denn weiterhin heißt es: »Ein Wort an den Grafen Schaffgotsch würde genügen, um sie zu erhalten« (GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 18 fol. 373v, ohne Datum).



182 G. Gozzini, um 1837, Lorenzo de' Medici, gen. il Magnifico (nach Aristodemo Costoli), Marmor, Zeichnung, Wiltshire, Corsham Court, Sammlung Lord Methuen



183 Adolph von Menzel, Der Büste Machiavellis hält eine Hand Friedrichs »Antimachiavell« entgegen, 1842, Holzschnitt, 8,1 × 5,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett



184 Adolph von Menzel, Schandbild des Nicolo Machiavelli, Holzstich zu Friedrich d. Gr., Oeuvres, 9,3 × 6,1 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

für den Besitzer der Tonbüste auch eine mit seinem Namen und dem Entstehungsjahr bezeichnete Marmorkopie mit einem kunstvoll gestalteten Sockel geschaffen, die in die Methuen Collection in Corsham Court gelangte. Am selben Ort befindet sich auch eine Zeichnung der Marmorkopie mit der Aufschrift »Costoli Firenze« (Abb. 182).⁷⁹⁰ Die als das Original anzusehende Büste aus Ton gelangte, kurz nachdem sie Waagen in Florenz gesehen hatte, in den Besitz von Edward Nicholls Dennys und 1943 schließlich als Geschenk der Samuel H. Kress Foundation in die National Gallery of Art in Washington.

Die Zuschreibung der Büste des Lorenzo il Magnifico an Michelangelo überzeugte Waagen nicht, denn in seinem Artikel von 1846 stellte er heraus, dass »die ganze Auffassung (...) so sehr mit der bekannten Medaille des Antonio Pollajuolo, welche auf die Verschwörung der Pazzi gegossen ist« übereinstimmt, »daß, wenn er nicht selbst der Urheber dieser Büste ist, doch wahrscheinlich ein Modell von ihm derselben zum Vorbilde gedient hat«.⁷⁹¹ Waagen äußerte sich auch deziert zur Fassung:

»Sowohl das Gesicht, wie das Haar und die Kleider sind hier in den natürlichen Farben bemalt. Da indeß die Formen sehr groß aufgefaßt sind und auch bei der Bemalung nicht wie bei den modernen Wachsbildern auf Illusion hingearbeitet ist, hat die Wirkung für den gebildeten Kunstfreund nichts Verletzendes, wenn dasselbe schon dem flachen, modernen Sinne ebenso wenig zusagt, wie jene unschönen, aber eine gewaltige Eigenthümlichkeit höchst lebendig aussprechenden Züge.«⁷⁹²

Im Königlichen Museum fanden die beiden Büsten schon bald nach ihrer Ankunft künstlerische Resonanz. Für Adolph von Menzel lieferte das sogenannte Bildnis des Machiavelli das Vorbild für eine 1842 ent-

standene graphische Darstellung in Franz Kuglers *Geschichte Friedrich des Großen*, bei welcher der auf einem Postament stehenden Büste von einem Unbekannten ein aufgeschlagenes Buch, Friedrichs *Antimacchiavell*, überreicht wird (Abb. 183). Für die 1840 erschienene Erstausgabe stand die Büste noch nicht als Vorbild zur Verfügung, sodass Menzel eine Darstellung nach eigener Invention benutzte.⁷⁹³ Erst in der Ausgabe von 1856 konnte die Illustration mit der nach Berlin gelangten Büste mit den markanten Gesichtszügen berücksichtigt werden.⁷⁹⁴ Menzel benutzte das Bildnis auch als Vorlage für ein Schandbild Machiavellis in den *Oeuvres* Friedrichs des Großen (Abb. 184).⁷⁹⁵ Aus der Sicht Kuglers fasste Friedrich den Machiavellismus »als eine Lehre des Despotismus auf; er betrachtete Macchiavelli, der den Fürsten eine solche Lehre hinstellte, geradezu als ihren frevelhaftesten Ratgeber, ja als einen Verleumder ihrer erhabenen Pflicht.« Nach den Vorstellungen von Friedrich sei der Fürst »nämlich nicht als der uneingeschränkte Herr der Völker, die er beherrsche«, als »vielmehr nur als ihr erster Diener zu betrachten«. Kugler nannte Friedrichs *Antimacchiavell* »das ausführliche Glaubensbekenntniß, welches der Erbe einer mächtigen Krone

790 Vgl. Langedijk 1981–87, Bd. 2, S. 1161; ebenfalls dort aufbewahrt wird eine Zeichnung der Büste in Washington von G. Gozzini, der wahrscheinlich auch die Zeichnung von der Marmorkopie geschaffen hat (ebd., S. 1162; Foto im Kunsthistorischen Institut Florenz); Pope-Hennessy 1980, S. 261, Abb. 63; vgl. James Methuen-Campbell, Corsham Court (Großbritannien) 2004, S. 20; Website der National Gallery of Art Washington zur Büste des Lorenzo de' Medici, Samuel H. Kress Collection, Inv. 1943.4.92 (aufgerufen am 5. Feb. 2019).

791 Waagen 1846, S. 253.

792 Ebd.

793 Kugler 1840, S. 130; Bock 1923, S. 307, Nr. 523.

794 Bock 1923, S. 308, Nr. 524.

795 Ebd., S. 390, Nr. 890.

ablegte, und zwar zu einer Zeit, in welcher die Übernahme seines Erbes nach menschlicher Berechnung schon nahe bevorstand.«⁷⁹⁶ Ein Jahrhundert später sah man dies dann allerdings deutlich anders, denn Edmond Barincou bemerkte: »Friedrich II. widerlegt ihn [Machiavelli] nach außen hin, richtet sich jedoch insgeheim nach ihm.«⁷⁹⁷

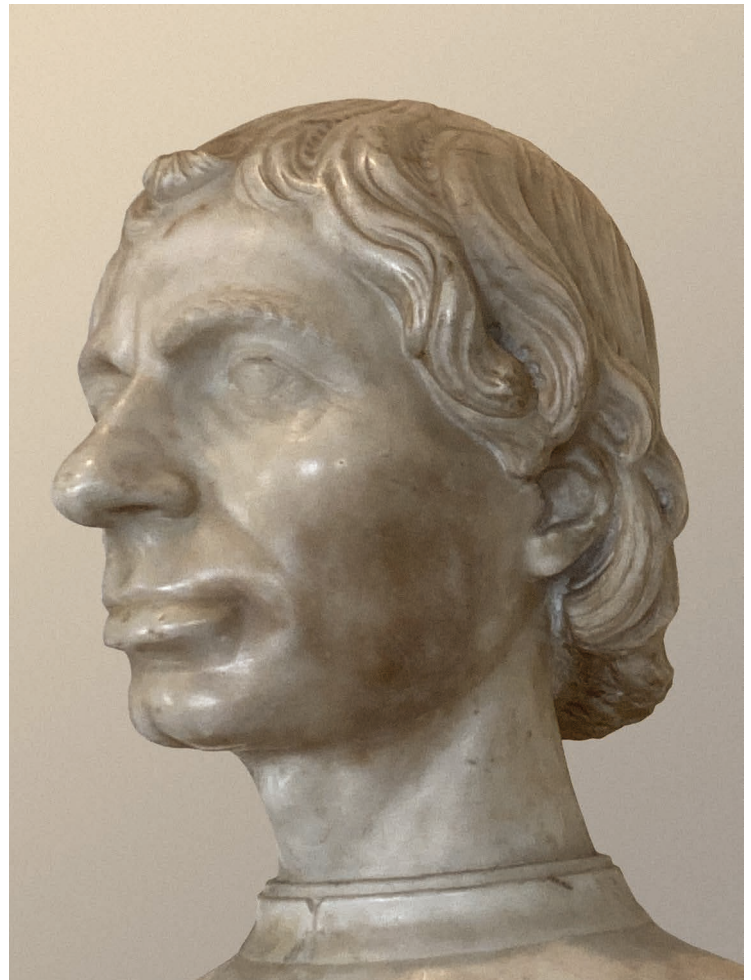
Zwar schätzte Waagen das Bildnis des »Machiavelli«, doch konnte es nach seiner Meinung einem Vergleich mit der Büste des Lorenzo il Magnifico nicht standhalten: »Ungemein bezeichnend für den scharfen, durchdringenden, seiner Ueberlegenheit sich bewußten Weltverstand ist eine Büste des berühmten Machiavelli (Nr. 675) in alter Modellirmasse und ebenfalls bemalt. Die Auffassung der Formen ist hier minder großartig, als an der Büste des Lorenzo il Magnifico, aber von der schlagenden Bestimmtheit und Lebendigkeit.«⁷⁹⁸

Nicht nur für Menzel, sondern auch für Joseph West war die markante Physiognomie des sogenannten Machiavelli ein Studienobjekt. In dem zwischen 1825 und 1834 entstandenen Skizzenbuch des englischen Künstlers finden sich drei mit Machiavellis Namen bezeichnete Zeichnungen nach der Marmorbüste in Florenz.⁷⁹⁹ Dass es sich bei der Büste jedoch nicht um Machiavelli handeln kann, ergibt sich unter anderem aus der in der ausgehöhlten Unterseite eingearbeiteten Jahreszahl 1495, die sich nicht mit dessen Lebensdaten in Einklang bringen lässt (Abb. 185). Der 1469 geborene Machiavelli war zu diesem Zeitpunkt gerade einmal 26 Jahre alt, das Bildnis zeigt jedoch eine deutlich ältere Person. Die Büste gelangte 1824 als Beigabe zu einem Gemälde, einer Schlachtszene von Jacques Courtois, genannt Borgognone, aus dem Besitz von Giuseppe Stiozzi Ridolfi in die Großherzogliche Sammlung bevor sie in den Bargello kam. Zuvor ist sie nicht dokumentarisch nachweisbar.⁸⁰⁰

Oberhalb der Jahreszahl befand sich eine Inschrift, die seltsamerweise abgearbeitet wurde. Aus den erhaltenen Buchstaben wurde gefolgert, dass dort ursprünglich vielleicht »Nicolaus Macchiavellus« zu lesen war, doch ist dies hypothetisch.⁸⁰¹ Ob die Jahreszahl 1495 den tatsächlichen Zeitpunkt der Entstehung angibt, ist in Anbetracht der vorgenommenen Manipulation fraglich.⁸⁰² Stilistisch befremdend sind die zahlreichen Bohrlöcher zwischen den Haarsträhnen (Abb. 186). Ein



185 Wie Abb. 179, Ansicht von unten



186 Wie Abb. 179, Detail

796 Kugler 1840, S. 129; vgl. Matthias Winner, Der Pinsel als »Allégorie réelle« in Menzels Bild »Kronprinz Friedrich besucht Pesne auf dem Malgerüst in Rheinsberg, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 45, 2003, S. 119.

797 Niccolò Machiavelli in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, dargestellt von Edmond Barincou, Hamburg 1958, S. 7.

798 Waagen 1846, S. 253.

799 Website des British Museum, u. a. Inv. Nr. 2009, 7108.1.363

800 Erwähnt wird die Büste zuerst am 17. Mai 1824: »Machiavelli (Niccolò) di età virile, in faccia, coi capelli a zazzera, collo nudo, e vestito di toga. Busto in marmo fino a metà del braccio, vuoto nella parte interna, nella quale trovasi una cartoletta, ov'era forse il nome dell'artefice, ed ora non resta che l'anno MCCCCLXXXV, in che sembra eseguita l'opera« (Florenz, Uffizien, Inventario 1784, ABU ms. 113, Giornale 218. I.).

801 Dami 1925/26, S. 559ff. Dami vermutete, dass die Entfernung der Inschrift vor der Abgabe an den Großherzog erfolgt sein könnte.

802 Offenbar gab es bereits 1824 Vorbehalte, wie der Formulierung im Inventar zu entnehmen ist. Aber auch die Gestaltung der Buchstaben macht misstrauisch, was zum Beispiel im Vergleich mit der Inschrift am Bildnis des Niccolò Strozzi von Mino da Fiesole deutlich wird (Schottmüller 1933, S. 55, Abb.; Jeanette Kohl, Talking Heads. Reflexionen zu einer Phänomenologie der Büste, in: Kopf / Bild, Hg. Jeanette Kohl/Rebecca Müller, München/Berlin 2007, S. 23, Abb. 7). Eine partielle Abarbeitung der Inschrift weist übrigens auch das dubiose Bildnis des Alessio di Luca Mini auf, bei dem ebenfalls der Bereich oberhalb des Datums entfernt wurde (Schottmüller 1933, S. 56, auf der Abb. allerdings nicht erkennbar), zu letzterem vgl. S. 236, Anm. 1203.



187 Kaiser-Friedrich-Museum (Bode-Museum), Donatello-Saal, Aufnahme um 1904

solcher zwiespältiger Eindruck mag auch erklären, dass die Autorschaft, über die schon Mussini keine Auskunft geben konnte, nach wie vor unbekannt ist.⁸⁰³ Ebenso wie die Büste des Lorenzo il Magnifico wurde auch der »Macchiavelli« im 19. Jahrhundert in Marmor reproduziert.⁸⁰⁴ Seit 1904 wurden die Berliner Büsten, deren Oberflächen 1945 durch Brandeinwirkung stark beschädigt wurden, im Kaiser-Friedrich-Museum prominent als Gegenstücke präsentiert (Abb. 187).⁸⁰⁵

Bereits seit längerer Zeit gab es nicht nur im Kreis der Kuratoren Zweifel an der Authentizität der Berliner Büste des Lorenzo il Magnifico.⁸⁰⁶ Deshalb wurde sie bei der Wiedereröffnung des Bode-Museums 2006 nicht in den Schausälen am Kupfergraben präsentiert. Erst seit kurzem ist aber völlig auszuschließen, dass es sich um ein Werk aus der Renaissance handeln kann. Im Rahmen einer Restaurierung der Terrakotta-Büste in Washington wurde nämlich festgestellt, dass es sich bei dem ohrförmig vorkragenden Teil des Umhangs über der rechten Schulter um eine Ergänzung aus Gips handelt, die in Unkenntnis der ursprünglichen Gestalt der Kleidung entstand und als Teil eines Schals mißverstanden wurde.⁸⁰⁷ Aus einem Vergleich mit einer 1555–65 entstandenen Miniatur von Bronzino in den Uffizien, die in Anlehnung an die Tonbüste des Lorenzo entstanden ist, geht hervor, dass sich an dieser Stelle ursprünglich der sogenannte *becchetto* befand, der von der Kopfbedeckung, dem *mazzocchio*, bis auf die Schulter herunterreichte (Abb. 188).⁸⁰⁸ Dieses für den Gesamteindruck keineswegs unwichtige

Gestaltungselement war zu einem unbekanntem Zeitpunkt verloren gegangen, und die Bruchstelle (auf der Schulter) wurde in Gips kaschiert (s. S. 308, Abb. 365).

Die Berliner Büste entspricht in diesem Detail der unkorrekten Ergänzung in Gips, sodass es sich nicht um einen Abguss aus der Entstehungszeit des Originals, sondern eine Version aus späterer Zeit handeln

803 Damis (1925–26) schrieb die Büste Antonio Pollaiuolo zu, doch wies unter anderem Anthony Radcliffe darauf hin, dass von dem Künstler keine Werke aus Marmor bekannt sind und dessen Autorschaft schon allein deshalb auszuschließen ist (Anthony Radcliffe, *Portrait-busts in Renaissance Florence: Patterns and meaning*, in: Kat. Pollaiuolo e Verrocchio? Due ritratti fiorentini del Quattrocento, Ausst. im Museo Nazionale del Bargello, Hg. Maria Grazia Vaccari, Florenz 2001, S. 26ff.).

804 Ob es sich bei dem Exemplar der Sammlung Schickler-Pourtalès um eine Nachahmung oder Fälschung handelt, ist fraglich. Im Unterschied zum Exemplar im Bargello ist die Kleidung dort mit floralen Motiven geschmückt (Collection Schickler-Pourtalès: *Art et Pouvoir au XIXe siècle*, Sotheby's Paris, 16. Mai 2019, Nr. 13).

805 Kat. Berlin 2015, S. 95, Abb. 98 (aktueller Zustand des »Machiavelli«).

806 Pope-Hennessy 1980, S. 261; Langedijk 1981–87, Bd. 2, S. 1161f.

807 Michael Belman, Alison Luchs, Shelley Sturman, *A Renaissance of Color: The Conservation of Lorenzo the Magnificent*, in: *Facture, 1, Renaissance Masterworks*, Hg. Daphne Barbour, E. Melanie Gifford, National Gallery of Art, Washington, 2013, S. 32–57.

808 Kat. Bronzino. *Pittore e poeta alla corte dei Medici* (Ausst. im Palazzo Strozzi), Florenz 2010, S. 144f., Nr. II.17.



188 Agnolo Bronzino, Lorenzo de' Medici, gen. il Magnifico, um 1565, Öl auf Zinn, 15 × 12 cm. Florenz, Uffizien



189 Totenmaske des Lorenzo Magnifico, Florenz, Società Colombaria, Dauerleihgabe im Palazzo Pitti

muss. Im Rahmen der Restaurierung wurde bei der Büste in Washington die Ergänzung aus Gips entfernt. Auf eine Ergänzung des *becchetto* – die in Anlehnung an Bronzinos Gemälde durchaus möglich gewesen wäre – wurde verzichtet, lediglich in digitaler Form fand eine solche Rekonstruktion statt.⁸⁰⁹ Bei der Büste in Washington wurde der dunkle Firnis abgetragen, sodass sich nun die ursprüngliche, vielfältige farbliche Gestaltung erahnen lässt.

Sehr wahrscheinlich entstand die Berliner Büste erst 1837/39, als auch die anderen Kopien in Marmor bzw. Gips hergestellt wurden, möglicherweise sogar nach denselben Formen wie die zahlreichen Gipsabgüsse. Da das Erscheinungsbild beziehungsweise der Zustand eine frühere Entstehungszeit suggeriert, kann man sie aus heutiger Sicht sogar als Fälschung klassifizieren. Dass Costoli – und vielleicht auch Mussini – in diesen Prozess einbezogen waren, lässt sich vermuten. Zu erwähnen ist, dass Mussini ein anerkannter Fachmann für Farb Rezepturen war und die Anfertigung ›alter‹ Fassungen für ihn kein Problem darstellte. Er hatte nämlich »ein spezielles Verfahren zur Herstellung von natürlichen Harzen, ohne Öle und Wachs« entwickelt, das er selbst im Laufe seiner Karriere verwendete.⁸¹⁰ Noch heutzutage ist er Namensgeber für die »feinste Künstler Harz-Ölfarbe« mit »herausragenden Trocknungseigenschaften«, die ein Unternehmen für Künstlerfarben im Angebot hat. Die Firmengründer erwarben Mussinis »Rezepturen altmeisterlicher Harz-Ölfarben«, die »in Vergessenheit

geraten« waren, »da sie – verpackt in Farbbeuteln – nicht für die Malei- rei im Freien geeignet waren.«⁸¹¹

Nachdem für die Büste des Lorenzo il Magnifico so bedeutende Künstler wie Michelangelo, Pollaiuolo oder aber auch Andrea del Verrocchio als mögliche Schöpfer genannt wurden, ist ihre Autorschaft noch immer ungeklärt. Sehr wahrscheinlich handelt es sich um ein posthumes Bildnis aus dem frühen 16. Jahrhundert, bei dem die Totenmaske (Abb. 189) berücksichtigt und vielleicht sogar abgeformt wurde. Diese in Florenz um 1500 nicht ungewöhnliche Herstellungsart von Bildnisbüsten aus Ton erschwert ihre Zuschreibung.⁸¹²

809 Ebda., S. 53, Abb. 22.

810 Wikipedia-Artikel Cesare Mussini (aufgerufen am 22. Feb. 2019); s. auch: trecciani.it: Mussini, Cesare.

811 Website über Cesare Mussini: Schmincke Künstlerfarben (aufgerufen am 14. Feb. 2019).

812 Alison Luchs, Lorenzo from Life? Renaissance Portrait Busts of Lorenzo de' Medici, in: *The Sculpture Journal* 4 (2000), S. 6ff.; zuletzt: Alison Luchs/Shelley Sturman in: *Kat. Verrocchio, sculptor and painter of Renaissance Florence, Washington 2019* (National Gallery of Art), S. 192ff.; vgl. Moritz Siebert, Ist das noch Kunst? Die Totenmaske als Hilfsmittel der Bildhauer, in: *Kat. Nah am Leben. 200 Jahre Gipsformerei* (Ausst. in der James-Simon-Galerie), München/London/New York 2019, S. 128ff.

»Piero Soderini, der letzte Gonfaliere der Florentiner Republik«

Im Brief vom 7. November 1840, in dem Mussini über die angebliche Provenienz der drei von ihm nach Berlin geschickten Büsten berichtete, teilte er Olfers auch mit, dass der beabsichtigte Kauf einer Büste aus Terrakotta aus dem Besitz der Familie Rucellai leider daran gescheitert sei, da die Besitzer das Werk nun doch nicht veräußern wollen.⁸¹³ Stattdessen offerierte Mussini eine Bildnisbüste aus gleichem Material, die ebenfalls eine berühmte Persönlichkeit darstellen sollte, und zwar Piero Soderini, den letzten Gonfaliere der Florentiner Republik (Abb. 190, Tieck 1846 Nr. 668).⁸¹⁴ Olfers war an der Erwerbung dieses Werks sehr interessiert.⁸¹⁵ Er sah in der Soderini-Büste das ideale Gegenstück zum Bildnis des *Ser Ceccone* (Abb. 82). Dr. Alfred Reumont in Florenz wurde wieder um ein Gutachten ersucht: »Wenn diese Büste *gut* gearbeitet, und besonders wenn sie *aus der Zeit* des Piero Soderini ist, so Olfers, »würde ich Sie bitten, den Preis (50 Francesconi) zu bezahlen, und die Verpackung und Hierhersendung, am besten wohl zu Wasser« auf den Weg zu bringen.⁸¹⁶

Auch innerhalb der Artistischen Kommission wurde diese Offerte diskutiert. In dem Protokoll vom 12. Februar 1841 heißt es dazu: »Bei der Mäßigkeit des Preises ist diese Büste, wenn sie aus der Zeit des Soderini ist, und Kunstwerth hat, anzukaufen.«⁸¹⁷ In der Sitzung vom 1. August 1841 wurde protokolliert, dass das Werk in beschädigtem Zustand in Berlin angekommen war: »Sie ist an dem unteren und hinteren Theil des Gewandes beschädigt, und wird auch außerdem in der Malerei eine Retouche bedürfen, da die Farben durch einen dicken Überzug von Unreinigkeit fast unkenntlich geworden sind.«⁸¹⁸ Trotzdem wurde die Neuerwerbung als positiv gewertet.⁸¹⁹



190 Florenz, 16. Jh. (?), Bildnis des »Pier Soderini«, gebrannter Ton, Höhe 63 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme um 1910

Die Identifikation des Dargestellten wurde allerdings schon bald in Zweifel gezogen und auch die kunsthistorische Einordnung war vage, sodass Bode/Tschudi die Büste als Arbeit eines Florentiner Meisters um 1500 katalogisierten.⁸²⁰ Außer in den Publikationen der Berliner Sammlung fand sie so gut wie keine Resonanz. Dies deutet darauf hin, dass das Werk angezweifelt wurde. In der Tat werfen die teigige Modellierung, die barocke Gestalt des Backenbarts und auch die Art der Bemalung, die den Büsten des Lorenzo il Magnifico und des sogenannten Machiavelli nicht unähnlich ist, Fragen auf.

»Luca della Robbia«

Gleichzeitig mit der angeblichen Büste des Piero Soderini berichtete Mussini über andere zum Verkauf stehende Objekte: drei als Arbeiten des Luca della Robbia angesehene Werke aus glasiertem Ton, die sich in Besitz des Florentiner Händlers Giovanni Freppa befanden. Es handelte sich dabei um einen Altar mit der *Himmelfahrt Mariae*, der aus der Kapelle der Villa di Poggio Imperiale stammte, die ehemals in Besitz der Herzöge der Toscana war, bevor sie von der Familie Canigiani erworben wurde.⁸²¹ Den Worten von Mussini zufolge war das Werk »superb«. An zwei Stellen zeigte der Altar Spuren von Restaurierungen, und zwei Engel besaßen moderne Köpfe. Der Preis war mit 75 Louis d'or veranschlagt. Eine beigefügte Zeichnung lieferte eine Vorstellung vom Aussehen dieses Werks (Abb. 191). Für das zweite zum Verkauf stehende Objekt, eine Darstellung der *Maria mit dem Kind*, die aus Borgo San Sepolchro, einem kleinen Ort in der Provinz, stammte, wurden 50 Louis d'or verlangt. 40 Louis d'or sollte das dritte Werk kosten, *Maria mit dem Kinde und Johannes* darstellend, in Form eines Tondos, das aus dem Besitz der Familie des Marquis Incontri stammte. Auch von diesen Werken waren Zeichnungen mit Angaben der Maße beigefügt.⁸²²

813 GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 20, fol. 248v (7. Nov. 1840, Mussini an Olfers).

814 »L'autre buste dont je Vous ai ainsi parlé pour Berlin, est le portrait, également en terre cuite, représentant Piero Soderini dernier Gonfaloniere de la république Florentine. Le prix qu'on en demande est de 50 Francesconi.« (ebd.). Hervorhebungen im Original.

815 Ebd., fol. 251 (2. Feb. 1841, Olfers an Mussini, Entwurf).

816 Ebd., fol. 271 (3. Feb. 1841, Entwurf); Universitäts- und Landesbibliothek Bonn, S 1064 (NL Reumont). Hervorhebungen im Original.

817 SMB-ZA I/GG 46, fol. 10, Nr. 20 (12. Feb. 1841).

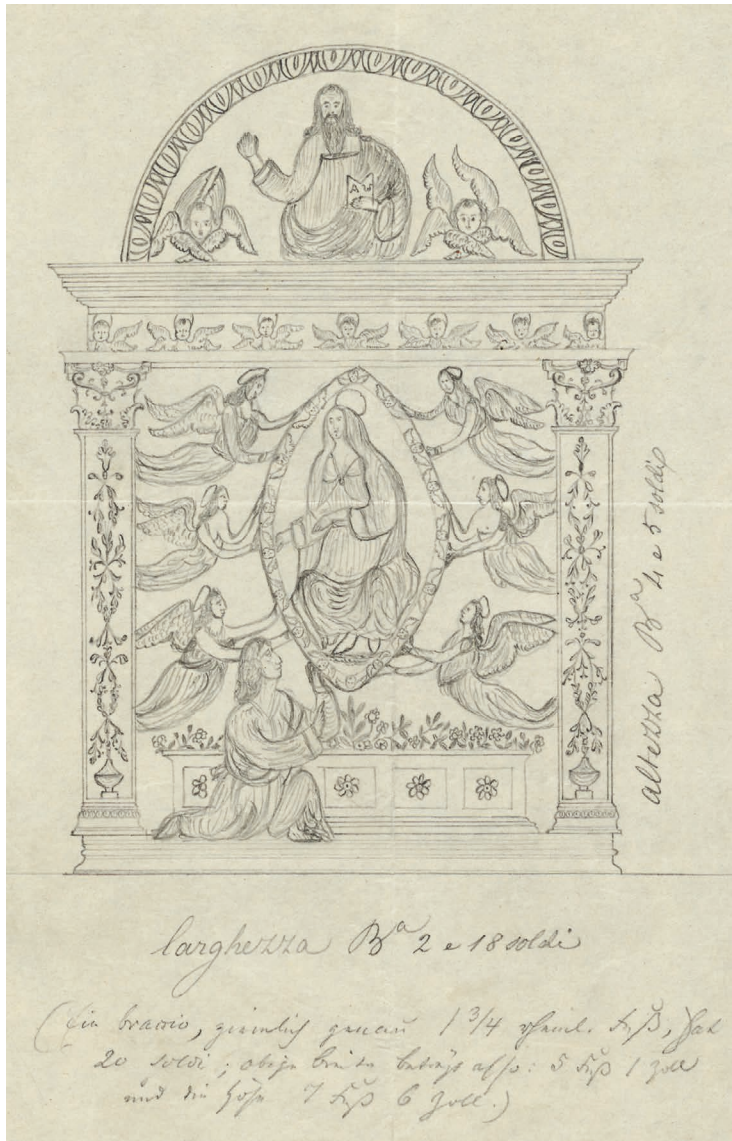
818 Ebd., I. Aug. 1841, fol. 25.

819 Am 18. August 1841 bedankte sich Olfers bei Mussini mit höflichen Worten (Brief im Archivio Cesare Mussini in der Biblioteca comunale degli Intronati in Siena). Auch in einem Brief an den König kam Olfers auf die Büste zu sprechen: »Neuerdings verdanke ich seinen (Mussinis) Bemühungen die Erwerbung der Thonbüste des Gonfaloniere perpetuo Piero Soderini /:für 50 Scudi!/:, welche Eure Königliche Majestät bei AllerhöchstIhrer letzten Anwesenheit im Museum, wie ich glauben darf, nicht ohne Beifall gesehen haben« (GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivillkabinett, Nr. 20453, fol. 310, 18. Aug. 1841). Auch in seinem Bericht über die Erwerbungen der Königlichen Museen vom 23. Oktober 1841 erwähnte Olfers die Büste (GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve Sekt. 15, Abt. I, Nr. 15, Bd. 1, fol. 163); Waagen 1846, S. 253; Grimm 1879, Bd. 1, S. 398.

820 Bode/Tschudi 1888, S. 46, Nr. 142.

821 GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 20, fol. 248, 249 (7. Nov. 1840).

822 Ebd. (Die Reliefs werden noch einmal erwähnt in einem Brief von Mussini vom 28. Jan. 1841, ebd., fol. 273).



191 Unbekannter Zeichner, um 1840, Altar mit der Himmelfahrt Mariæ von Andrea della Robbia, Bleistift, 24,5 × 18,5 cm (Blattgröße). Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz

Wiederum bat Olfers Alfred Reumont um Unterstützung, der sich diese »drei Werke von Luca della Robbia bei dem dortigen Kunsthändler Freppa« anschauen sollte, da »die beigelegten Skizzen (...) kein Urtheil über die Vollendung der Arbeit, so wie über die frühere oder spätere Zeit in welcher sie gefertigt worden«, gestatten.⁸²³ Die Artistische Kommission widmete sich diesem Angebot am 12. Februar 1841. In dem Protokoll heißt es:

»Der Chevalier Mussini zu Florenz, welchem die Königlichen Museen die Büste Lorenzò's v. Medicis und Macchiavelli's verdanken, hatte drei Werke des Luca della Robbia, im Besitz eines Kaufmanns Freppa, zur Erwerbung angetragen. Bei den sehr hohen Preisen von 75, 50 und 40 Louisd'or scheint es zwar unschicklich auf die Sache für jetzt näher einzugehen. Der Gen. Direktor hat indessen den Dr. Reumont ersucht, die Gegenstände in Augenschein zu nehmen, und über dessen Urtheil zu berichten.«⁸²⁴

Offenbar wurden die Preise als sehr hoch angesehen, so dass ein Ankauf nicht zustande kam. Die Tatsache, dass es in der Sammlung der »mittelalterlichen Skulpturen« bereits einen beachtlichen Bestand von Arbeiten aus glasiertem Ton gab und vielleicht auch Platzprobleme in den *Nebensälen* spielten dabei eine Rolle.

Freppa hatte übrigens den Altar noch viele Jahre im Angebot: Der Engländer Charles Eastlake erwähnte ihn noch 1856 in seinem *Taccuino* unter den damals auf dem Markt präsenten Kunstwerken. 1859/60 wurde er für das wenige Jahre zuvor gegründete Victoria and Albert Museum in London erworben.⁸²⁵ Werke der Della Robbia waren damals und in der Folgezeit in England außerordentlich beliebt. Von Charles Robinson, dem damaligen Kurator der Londoner Sammlung, wurde der Altar als Werk des Andrea della Robbia angesehen, weil in dessen Werkstatt mehrere Versionen ähnlicher Art entstanden waren.⁸²⁶ Auch bei dem zweiten Relief aus glasiertem Ton, das Mussini den Berliner Museen angeboten hatte, war die Zuschreibung an Luca della Robbia zu optimistisch. Über den Pariser Handel gelangte das Tondo mit der *Anbetung des Kindes* 1847 in die Sammlung des Louvre als eine der frühesten Erwerbungen italienischer Renaissance-Skulptur für die Pariser Sammlung. Es gilt inzwischen als Werkstattarbeit des Andrea oder Giovanni della Robbia.⁸²⁷

Die Korrespondenz mit Mussini liefert bislang unbekannte Hinweise zur Provenienz dieser Werke. Die von Berlin verlangten Preise dokumentieren ihre damalige Wertschätzung, zu einem Zeitpunkt, als der Markt für italienische Renaissance-Skulpturen noch wenig entwickelt war. Erkennbar wird darüberhinaus, dass die Berliner Sammlung beim Aufbau einer Abteilung mit Renaissance-Skulptur in Europa der Vorreiter war.

Ein Madonnenrelief von »Donatello«

Noch bevor Mussini eine Antwort auf sein Angebot mit den Werken aus glasiertem Ton erhalten hatte, wandte er sich am 28. Januar 1841 erneut an Olfers. Geradezu leidenschaftlich offerierte er dem Generaldirektor ein lebensgroßes Madonnenrelief mit zwei Engeln aus Marmor, das von Donatello stammen sollte:

»(...) un bas relief en marbre de la plus haute importance. C'est une vierge de grandeur naturelle avec l'enfant et deux anges de la plus grande beauté, et du plus merveilleux fini que l'on ayez jamais vu en sculpture. Vous savez en outre qu'il y a une grande difficulté de trouver présent en

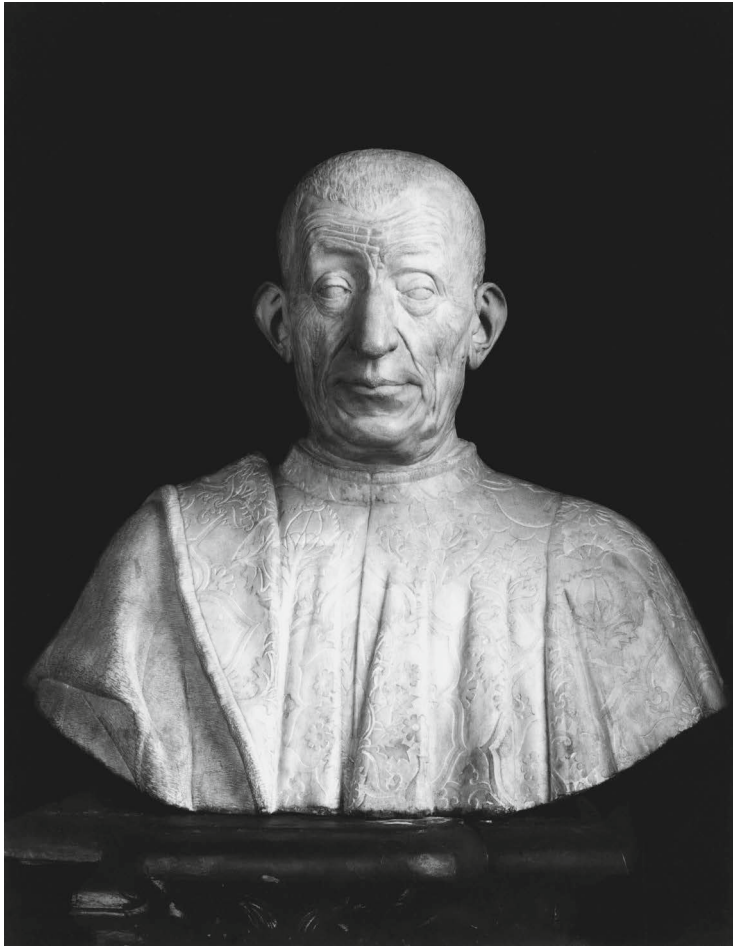
823 Ebd., fol. 271 (3. Feb. 1841, Entwurf); Universitäts- und Landesbibliothek Bonn, S 1064 (NL Reumont).

824 SMB-ZA I/46, fol. 9, 10, Nr. 19 (12. Feb. 1841); bereits am 2. Februar 1841 hatte Olfers Mussini mitgeteilt, dass sie nicht die erste Wahl für Berlin seien (GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 20, fol. 251).

825 Pope-Hennessy 1964, S. 218ff., Nr. 207; Donata Levi in: Kat. I Della Robbia (Hg. Giancarlo Gentilini), Fiesole 1998, S. 119ff.

826 Robinson 1862, S. 66; Marquand bezeichnete ihn allerdings als ein recht grobes Werkstattprodukt (Allan Marquand, *Andrea della Robbia and his Atelier*, Princeton 1922, S. 205, Nr. 357).

827 Kat. Les Della Robbia, Nizza/Sèvres 2002/2003, S. 27, Abb. 2; Geneviève Bresc-Bautier (Hg.), *Les sculptures européennes du musée du Louvre*, Paris 2006, S. 122.



192 Benedetto da Maiano, Bildnis des Pietro Mellini, 1474, Marmor, Höhe 53 cm. Florenz, Museo Nazionale del Bargello, Aufnahme um 1900

commerce de la sculpture ancienne Italienne, et sur tout de la main de *Donatello*. Ce bas relief est de ce *grand Maître*.⁸²⁸

Das Werk befand sich damals auf dem Landsitz eines Herrn De Libri. Sehr wahrscheinlich war dem Brief auch eine Zeichnung beigelegt. Obwohl der Preis mit 2.000 Francesconi beziehungsweise 3.000 Talern hoch angesetzt war, zeigte Olfers Interesse, denn unverzüglich berichtete er davon dem König:

»Der Chevalier César de Mussini zu Florenz, welchen einer Aeußerung in seinem Schreiben vom 28ten v. M. zufolge Eure Königliche Majestät zu beauftragen geruhet haben, Kunstgegenstände aller Art, die sich für die Königlichen Museen eignen, aufzusuchen, und sich wegen deren Erwerbung mit mir zu verständigen, gibt mir in dem erwähnten Schreiben Nachricht von einem *Marmor-Basrelief* des *Donatello* ›Maria mit dem Jesuskinde und zwei Engeln in Lebensgröße, von größter Schönheit und wunderbarer Vollendung,‹ welches sich auf dem Landhause eines Hrn. Libri findet, und für 2.000 Francesconi oder 3.000 rt Preuß. zu haben ist.«⁸²⁹

Olfers bemerkte auch, dass Mussini zufolge »der König von Sardinien und mehrere andere Souverains in Italien (...) schon Auftrag gegeben

[hätten], es zu kaufen, und empfiehlt deshalb Eile.«⁸³⁰ Da Olfers zu dieser Zeit auch ein bedeutendes antikes Bildwerk, eine lebensgroße Statue des Meleager, erwerben wollte, waren ihm finanziell die Hände gebunden. Aus diesem Grund bat er den König, »in die Sache weiter einzugehen« und, wenn möglich, ein Angebot zu machen, da ihm der Ankauf »dieses *Basrelief* des *Donatello* so wünschenswerth« war, »die Ächtheit [!] vorausgesetzt.«⁸³¹

Auch der König wollte von dem Ankauf des Marmor-Reliefs von Donatello »Abstand nehmen.« Bei der Zusammenkunft der Artistischen Kommission am 13. Juni 1841 kam das Relief allerdings noch einmal Sprache, es wurde protokolliert, dass »das *Relief* von *Donatello* (...) laut einer Anzeige des Prof. Mussini anderweitig verkauft, und zwar für 2.500 scudi, also noch um 500 scudi theurer, als wofür der letztere es zu erhalten gehofft hatte.«⁸³² Da die mitgesandte Zeichnung nicht erhalten ist, lässt sich leider nicht klären, um welches Relief es sich gehandelt hat. Ebenso wie bei den Della-Robbia-Werken war der Preis der Grund für die Ablehnung durch die Artistische Kommission. Dies erstaunt aus heutiger Sicht, denn immerhin handelte es sich um ein angebliches Werk von Donatello, der in der Berliner Sammlung, abgesehen von dem schon damals als dubios angesehenen Relief aus dem Besitz des Grafen von Ingenheim (s. S. 87 ff.), noch nicht vertreten war. Offenbar besaß der Name Donatellos schon damals einen Stellenwert wie heute. Bemerkenswert in dem Brief von Olfers an den König ist die Erwähnung zur »Ächtheit«, was auch in diesem Fall darauf schließen lässt, dass dieser Aspekt eine zentrale Rolle spielte. Vielleicht hatte diese Bemerkung den König irritiert und von seinem Engagement abgehalten, denn bei der Vorliebe von Friedrich Wilhelm IV. für Darstellungen religiöser Thematik hätte ihn ein solches Werk durchaus interessieren können.

Benedetto da Maiano

Da Mussini mit Porträts in Berlin reussieren konnte, offerierte er dem König am 24. Juli 1841 ein weiteres markantes Bildnis als Geschenk. Es handelte sich um einen angeblich alten Gipsabguss nach einem Bildnis des Bankiers Pietro Mellini, »un buste en plâtre, modelé en 1474 par Benedetto da Majano représentant Pietro Mellini Senator de la République Florentine« – also einen Abguss nach der 1474 entstandene Marmorbüste von Benedetto da Maiano im Museo Nazionale del Bargello in Florenz, die 1825 für die *Galleria delle Statue* in den Uffizien erworben worden war (Abb. 192). Als Zugabe sollten die Museen auch ein Bildnis

828 GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 20, fol. 273r. Hervorhebung im Original.

829 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20453, fol. 234 (9. Feb. 1841). Hervorhebungen im Original.

830 Ebd.

831 Ebd., Hervorhebung im Original; am 12. Februar 1841 wurde das Angebot der Artistischen Kommission vorgestellt, doch wurde es als zu teuer angesehen, denn im Protokoll heißt es: »In einem späteren Schreiben (vom 28. v. M.) macht der gg. *Mussini* auf ein *Relief* des *Donatello* aufmerksam, daß der Besitzer wohl für 2.000 Francesconi (3.000 rt.) verkaufen würde. Dieser Preis ist indessen zu hoch, als daß auf den Ankauf eingegangen werden könnte. S. M. der König, Allerhöchstdemselben der Gen. Director darüber Bericht erstattet, haben auch nicht geruhet, dessen Erwerbung in Erwägung zu nehmen« (SMB-ZA I/GG 46, fol. 10, Nr. 21), Hervorhebung im Original.

832 Ebd., fol. 16, 17, Nr. 10. Hervorhebungen im Original.

des Diogenes von dem Maler Salvator Rosa erhalten.⁸³³ Am 18. August 1841 berichtete Olfers dem König, dass dies »ansehbare Sachen« seien und fügte hinzu:

»Sollte der g[enannte] Mussini sich auch späterhin auf eine Allerhöchste Anerkennung irgend einer Art Hoffnung machen, so sind sie doch wohl nicht zunächst von ihm bezweckt. Ich möchte daher allerunterthänigst der unmaßgeblichen Meinung sein, Euere Königliche Majestät wollen geruhen, dem g. Mussini die Einsendung der beiden genannten Kunstwerke für Allerhöchste Museen allergnädigst zu gestatten.«⁸³⁴

Der König stimmte zu und der Gipsabguss gelangte nach Berlin und wurde im Kontext der Originalskulpturen ausgestellt.⁸³⁵ Im *Verzeichnis* ist das Bildnis des »florentinischen Senators« mit klangvoller Provenienz als »alter Gips-Abguss einer Büste in gebranntem Thon [!], früher im Garten des Hauses der Familie Strozzi zu Florenz« aufgeführt (Tieck 1846 Nr. 680), allerdings fand es in Waagens Artikel von 1846 keine Berücksichtigung.⁸³⁶ Auch in den Katalogen von Bode/Tschudi beziehungsweise Schottmüller ist es nicht aufgeführt, was annehmen lässt, dass Zweifel an der Entstehungszeit aufgekommen waren und die Büste deshalb abgegeben wurde.⁸³⁷

Die angebliche Provenienz des Abgusses klingt aus heutiger Sicht kaum weniger märchenhaft als die der Büsten des Lorenzo il Magnifico und des sogenannten Machiavelli. Das Vorbild aus Marmor in Florenz gilt heute als »Höhepunkt des veristischen Stils in der Porträtplastik des 15. Jahrhunderts« und verkörpert einen Porträttypus, »der (...) nicht nur nach virtuos dargestellter Naturähnlichkeit, sondern auch nach geistiger Befindlichkeit, nach Gedanklichkeit und Gemütsregungen strebte.«⁸³⁸ Ein solches Werk entsprach nicht nur dem Geschmack seines Florentiner Auftraggebers, sondern ebenso dem des kunstinteressierten Publikums im 19. Jahrhundert, sodass es zahlreich in Gips reproduziert wurde.

Eine »Capelle des Brunelleschi«

Als Erwerbung für die Berliner Museen war von Mussini auch ein Werk ganz anderer Art vorgesehen: die *Kapelle der Hl. Chiara* aus dem ehemaligen Florentiner Klarissenkloster gleichen Namens, wo sie als Chorkapelle diente (Abb. 193). 1860 wurde sie vom Victoria and Albert Museum erworben, wo sie heute zu den markantesten und bedeutendsten Exponaten zählt. Während der Zeit Napoleons war das Kloster aufgehoben worden. Die als Stiftung des Kaufmanns Jacopo Borgianni entstandene Kapelle gilt als einzigartiges Beispiel italienischer Renaissancearchitektur außerhalb Italiens. Geschaffen wurde sie unter dem Einfluss von Filippo Brunelleschi im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts, sie wird Giuliano da Sangallo zugeschrieben. Innerhalb der Architektur aus Pietra serena vereinte die Kapelle ursprünglich Kunstwerke verschiedener Gattungen: gemalte Altäre, glasierte Tonreliefs und Marmorarbeiten. Das Zentrum bildet noch heute der 1497 vollendete *Altar der Hl. Chiara* mit einem aus den 1460er Jahren stammendem Sakraments-tabernakel. Der plastische Schmuck besteht aus Marmorskulpturen der Werkstatt des Benedetto da Maiano beziehungsweise Leonardo del Tasso: vier Engeln als Reliefs und zwei Nischenfiguren, dem Hl. Franziskus und die Hl. Klara.⁸³⁹ Die aus der Kapelle stammenden Gemälde der *Be-*



193 Altarraum der Kapelle von Santa Chiara, Florenz, um 1493–1500. London, Victoria and Albert Museum

weining Christi von Pietro Perugino und eine *Anbetung der Hirten* von Lorenzo de Credi gelangten in den Palazzo Pitti beziehungsweise die Uffizien. Die beiden über den Altarbildern angebrachten Lünettenreliefs aus der Werkstatt des Andrea della Robbia – *Auferstehung Christi* und die *Gürtelspende der Madonna* – wurden ebenfalls entfernt und erhielten einen neuen Standort in der Loggia der Florentiner Akademie.

Nachdem die Kirche anfangs noch teilweise als Oratorium in Benutzung blieb, wurde sie 1842 von dem Bildhauer Pio Fedi erworben, der dort sein Atelier einrichtete, während die Architekturelemente der Kapelle an einen unbekanntenen Besitzer veräußert wurden. Nachdem ein öffentlicher Aufruf zur Erwerbung der Kapelle durch die Stadt Flo-

833 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20453, fol. 311r und v.

834 Ebd., fol. 310.

835 Am 2. September 1841 wurde Olfers informiert, dass der König »dem H. Professor de Mussini die Einsendung der Büste von Benedetto da Majano und des Kopfes von Salvator Rosa (...) zu gestatten geneigt haben« (ebd., fol. 313).

836 Tieck 1846, S. 95, wohl aufgrund eines Schreibfehlers heißt es dort: »Strozzi«.

837 Die Büste wurde inventarisiert als »Alte Wiederholung der im Museo Nazionale befindl. Marmorbüste« (Inv. Nr. 103).

838 Carl 2006, S. 150f.; s. auch Barocchi/Gaeta Bertelà 1985, S. 79.

839 Carl 2006, S. 449ff.; Alfredo Bellandi, Leonardo del Tasso, Paris 2016, S. 41ff., 245.

renz keine Resonanz fand und sich auch der Verkauf einzelner Bestandteile nicht realisieren ließ, wurde die gesamte Kapelle für das Victoria and Albert Museum erworben.⁸⁴⁰ Schon bald wurde diese Erwerbung von John Charles Robinson, dem damaligen Kurator des Museums, publiziert.⁸⁴¹ Sie war Gegenstand zahlreicher weiterer Publikationen, in denen man sich der Architektur beziehungsweise den mit ihr verbundenen Kunstwerken widmete.⁸⁴² Bislang unbekannt geblieben war allerdings, dass dieses Ensemble etwa zwei Jahrzehnte vor der Erwerbung für das Londoner Museum den Königlichen Museen beziehungsweise dem preußischen König angeboten worden war. Die damalige Beurteilung dieses Werks liefert ein interessantes und in dieser Form einzigartiges Zeugnis der Wertschätzung Florentiner Renaissanceskulptur bzw. -architektur in Preußens Hauptstadt.

Gustav Friedrich Waagen erwähnte in seinem Schreiben an den Generaldirektor Ignaz von Olfers vom 22. Dezember 1842, dass er während seines Aufenthalts in Florenz von Mussini auf den Altar aufmerksam gemacht wurde, der zum Verkauf stand. Ausführlich äußerte sich Waagen sowohl zum Altar als auch zur Kapelle, die er in Augenschein genommen hatte. Um dem König eine genauere Vorstellung zu geben, hatte er bei Mussini Zeichnungen nach diesem Werk in Auftrag gegeben, die erst nach Waagens Rückkehr aus Italien in Berlin eintrafen, sodass er erst dann offiziell in dieser Angelegenheit an Olfers beziehungsweise den König herantreten konnte:

»Heute Hochwohlgeboren beehre ich mich ganz gehorsamst zu berichten, daß ich während meines diesjährigen Aufenthalts in Florenz von dem Professor Mussini daselbst auf einen Altar in einer Kapelle des vormaligen Klosters Annalena aufmerksam gemacht wurde, welcher, nachdem die sämtlichen Beweglichkeiten des Klosters in die Hände eines Juden übergegangen, Gegenstand des Handels geworden ist. Als ich die Kapelle betrat, wurde ich von der großen Schönheit und Eleganz ihrer Verhältnisse, welche, so wie die Ausführung der Ornamente, die Kunstweise des Filippo Brunelleschi verrathen, von dem dann auch wirklich die Kapelle herrührt, angenehm überrascht, und gerieth sogleich auf den Gedanken lieber die ganze Kapelle als den Altar allein in Vorschlag zu bringen, an welchem zwar die Eintheilung hübsch, die marmornen Skulpturen aber sehr mittelmäßig sind. Auf meine Veranlassung wurden daher durch den Professor Mussini die kürzlich angefertigten Zeichnungen gemacht, um Seiner Majestät eine deutliche Vorstellung zu gewähren. In Betreff der architektonischen Zeichnung erlaube ich mir folgende Bemerkungen. An dem Altar sind die sämtlichen weiß gehaltenen Pfeiler aus carrarischem, die röthlichen aus rothem Marmor. Der schwarze Grund aber besteht aus so gefärbten Ziegelsteinen. Die Pilaster, Gesimse und sonstige architektonischen Glieder sind von schwärzlichem Kalkstein ausgeführt, welcher in Florenz so häufig in Anwendung gekommen. Diese Theile sind sicher durchgängig viel zu kalt gehalten, und machen in der Relieflichkeit einen minder gefälligen Eindruck. Der Fries mit den Cherubim ist eine zierliche Arbeit in unglasiertem Thon von Luca della Robbia und ungleich ausdrucksvoller als die Skulpturen des Altares. Zwei Skulpturen in Lünetten der Seitenwände, größere Arbeiten des L. della Robbia, sind leider schon früher nach der Akademie der Künste in Florenz versetzt worden. Dagegen findet sich von demselben eine nicht in den Zeichnungen vorhandene, indeß auch mindere Sculptur an dem Taufsteine. Die zwei gekalkten Flächen sind gewöhnliches, in Ziegeln ausgeführtes Mauerwerk. Im Falle eines Ankaufs würden daher nur die

Theile in Marmor, Kalkstein und Terrakotta herauszubereiten, und hier in Berlin mit den verbindenden Marmorpfeilern wieder zusammen zu setzen sein. Da nun sowohl dieses als das Herausbrechen und der Transport einen bedeutenden Geldaufwand erfordern würde, glaube ich zu dem Ankauf dieser Kapelle nur rathen zu können, in so fern der Kaufpreis 1.000 oder höchstens 1.200 Francesconi nicht übersteigt, und dafür falls Seine Majestät, der König überhaupt geneigt sein sollte, auf die Sache einzugehen, dem Juden das in der obigen Weise motivirte Geboth durch den Professor Mussini machen zu lassen. Immer möchte sich mit diesem Ankaufspreise der Gesamtaufwand nicht unter 1.000 Friedrichsdor zu bewegen.«⁸⁴³

Die wichtigsten Fakten notierte Olfers am Rand des Briefes: »Mittlere Sculpturen des Altars aus weißem Carr[arrischem]. Marmor auf roth. Pilaster Gesimse u. architektonische Glieder schwarzer Kalkstein. Fries von Luca della Robbia.« Bemerkenswert ist Waagens kritische und noch heute nachvollziehbare Beurteilung der Figuren vom Hauptaltar, die seine Korrektheit und Offenheit gegenüber Olfers bezeugt, sich aber im Endeffekt negativ ausgewirkt haben könnte.⁸⁴⁴ Waagens Äußerungen machen zugleich deutlich, wie er als erfahrener Museumsmann kunsthistorische Bewertung mit praktischen Überlegungen zu verbinden wusste, denn er versäumte es nicht, Folgekosten zu berücksichtigen. Aber auch bezüglich eines angemessenen Ankaufspreises hatte er dezidierte Vorstellungen, obwohl er sich nicht an Preisen vergleichbarer Objekte orientieren konnte. Mussini hatte sich in dieser Angelegenheit auch direkt an Olfers gewandt und ihm die Zeichnungen der Kapelle geschickt.⁸⁴⁵ Mussini machte einen ungewöhnlichen Vorschlag hinsichtlich der fehlenden Lünetten, die schon vorher in die Florentiner Akademie gelangt waren. Er erwähnte in seinem Brief, dass die Lünetten jetzt in der Porzellanfabrik von Carlo Ginori, die unter dem Namen Doccia bekannt ist, auf wunderbare Weise nachbildet werden: »das bedeutet, dass man die Originale des Meisters abformt und sie in einer Art und Weise reproduziert, die täuschend ist.« Mussini riet Olfers eindringlich zum Erwerb solcher Reproduktionen, um die Kapelle »zu vervollständigen«.⁸⁴⁶

Mit seiner Lobeshymne auf die Manufaktur hatte Mussini keineswegs übertrieben, denn deren Produkte fanden damals auch an öffentlichen Orten in Florenz Aufstellung. Die vier 1842/43 von Ginori hergestellten Kopien der *Wickelkinder* des Andrea della Robbia vom Findelhaus neben SS. Annunziata, die jeweils als Paar als Ergänzung zu

840 Der Verkauf war mit öffentlichen Protesten in Florenz verbunden, in denen man sich gegen eine Ausfuhr aussprach, doch konnte dies letztlich nicht verhindert werden (G. Boschi, *Capella maggiore della soppressa chiesa del convento di Annalena in Firenze: opera del 1450*, in: *L'Arte*, 10, Nr. 52, 1860).

841 Robinson 1862, S. 733ff.

842 V&A Online Journal, 5, Herbst 2013 (aufgerufen am 20. Feb. 2019), mit Angaben zur Literatur.

843 GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 77 Bd. 3, fol. 154 (22. Dez. 1842).

844 Zu Zuschreibungsfragen s. Carl 2006, S. 449ff.

845 GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 77 Bd. 3, fol. 141, 142 (24. Nov. 1842).

846 GStA PK, Nr. 15 (No. 221.43, 4. Feb. 1843, an Olfers).

den zehn vorhandenen Originalen an den seitlichen Bögen angebracht wurden, sind in ihrer Herstellung so perfekt, dass sie von namhaften Kunsthistorikern als Originale publiziert wurden.⁸⁴⁷ Mussinis Idee einer ›Vervollständigung‹ der Kapelle mit neuzeitlichen Kopien dokumentiert allerdings auch seinen aus heutiger Sicht nicht unproblematischen Umgang mit historischer Substanz.

Der Erwerbungsanschlag der »Capelle von Brunelleschi« wurde in Berlin nicht weiter verfolgt, denn der König entschied sich gegen einen Ankauf, wie aus seinem Schreiben an Olfers vom 18. März 1843 zu entnehmen ist.⁸⁴⁸ Mussini teilte man mit, dass keine Räumlichkeiten für eine solche Architektur zur Verfügung ständen. Die Kosten für die Zeichnungen sollten Mussini aber erstattet werden.⁸⁴⁹

Das Angebot war zu einem denkbar ungünstigen Zeitpunkt nach Berlin gelangt. Kurze Zeit später wäre vielleicht eine andere Entscheidung gefallen, denn Friedrich Wilhelm IV. plante damals, eine Kapelle über dem Eosanderportal des Berliner Schlosses einzurichten, die bestimmt einen attraktiven Ort für das Renaissanceensemble hätte bieten können. 1844 wurde übrigens erwogen, dort die in London erworbene Folge von Tapissereien nach Raffael unterzubringen, was allerdings unterblieb.⁸⁵⁰ Auf jeden Fall wäre die »Capelle« in der Ära Bode für das als Renaissance-Museum konzipierte Kaiser-Friedrich-Museum, in dem ursprünglich sogar die Integration von Grabmälern vorgesehen war, ein ideales Exponat gewesen. Das Engagement von Waagen, aber auch von Olfers, belegt, dass es in Berlin schon über ein halbes Jahrhundert

vor den Planungen von Bode ein ernsthaftes Interesse an Objekten dieser Art gab.

Für seine Schenkungen, Empfehlungen und Beratung erhielt Mussini schließlich den Roten Adlerorden dritter Klasse, nachdem man in Berlin ausgiebig darüber diskutiert hatte, welcher Rang angemessen wäre.⁸⁵¹

847 Gentilini 1988, S. 41f., Abb. 8 (erwähnt werden Cavalucci, Molinier, Bode und Venturi).

848 »Eure Hochwohlgeboren benachrichtige ich ganz vornehmst in Folge unserer mündlichen Besprechung, daß Seine Majestät der König auf den Ankauf der in Florenz befindlichen Kapelle von Brunelleschi nicht eingehen wollen. Die mir uebersandten Zeichnungen erfolgen in der Anlage zurück« (GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 77, Bd. 3, fol. 354, Harlem an Olfers).

849 Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, Fondo Mussini (24. März 1843, Olfers an Mussini); GStA PK I. HA Rep. 137, I Nr. 77 Bd. 3, fol. 331 (Entwurf).

850 Alexandra Enzensberger, »Apostel in Preußen«. Die Präsentation der Raffael-Tapissereien in der Rotunde des Königlichen Museums Berlin (1844–1904), in: *Apostel in Preußen. Die Raffael-Tapissereien des Bode-Museums* (Hg. Alexandra Enzensberger), Berlin 2019, S. 76f.

851 GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I, Nr. 77, Bd. 3, fol. 110 (19. Okt. 1842, Eichhorn an Olfers), fol. 111 (9. Jan. 1843, Olfers an Eichhorn); GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 19705, ohne Nr. (2. März 1843, Eichhorn). Es bleibt dahingestellt, ob Mussini von vorn herein eine Ehrung dieser Art anstrebte, doch scheint Tieck dies bereits geahnt zu haben, wie seinem Votum zu den Büsten zu entnehmen ist. Und auch Schadows Bemerkung, dass Mussini bei seinem Besuch 1836 in Berlin seine Preismedaillen aus Florenz und Mailand stolz präsentierte, deutet in diese Richtung.

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.⁸⁵² 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.⁸⁵³ 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 schofles Zeug, doppelt schofel 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.«⁸⁵⁴

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.«⁸⁵⁵

In erster Linie entsprachen frühchristliche und mittelalterliche Arbeiten der Vorliebe von Friedrich Wilhelm IV.⁸⁵⁶ 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.⁸⁵⁷

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.

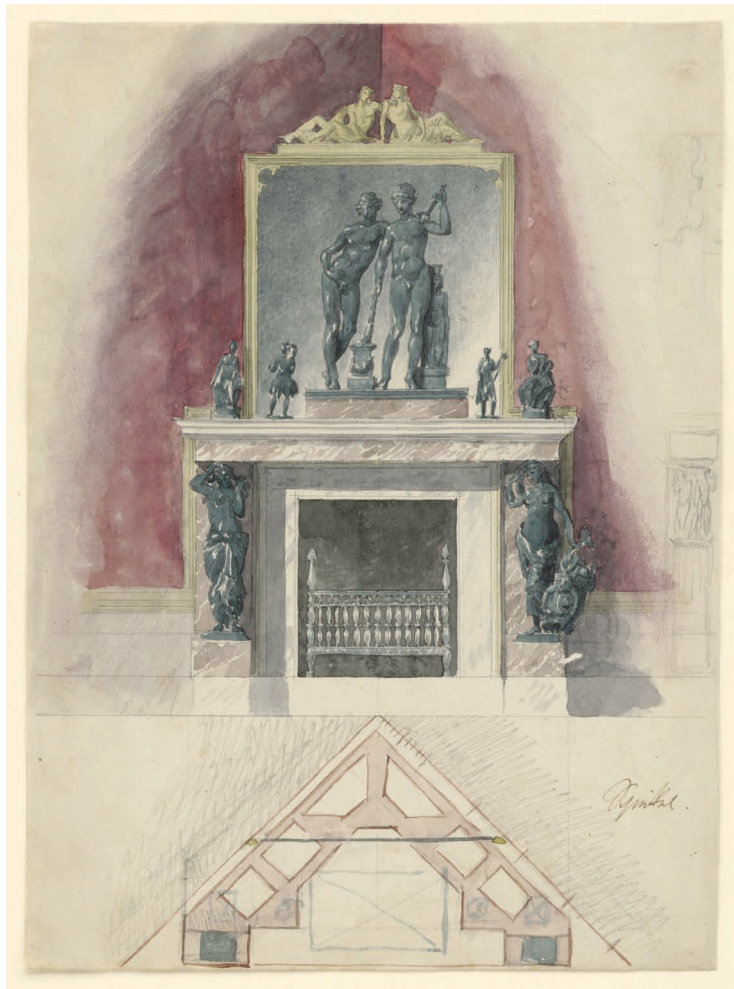
853 Betthausen 2001, S. 80.

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).⁸⁵⁸ 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.⁸⁵⁹ 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).⁸⁶⁰

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.⁸⁶¹ 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.«⁸⁶² 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.«⁸⁶³

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«. ⁸⁶⁴ 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. ⁸⁶⁵ 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.« ⁸⁶⁶

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.« ⁸⁶⁷

»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 Allernädigster Unterstützung Eurer Königlichen Majestät eine Reise nach Italien machen kann, ohne daß es gerade im Allerhöchsten Auftrage und für den Ankauf von Gemälden geschehe.« ⁸⁶⁸ 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.« ⁸⁶⁹

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. ⁸⁷⁰ 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. ⁸⁷¹ 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.⁸⁷² 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.⁸⁷³

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.«⁸⁷⁴

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«.⁸⁷⁵ 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.«⁸⁷⁶

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.«⁸⁷⁷

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«.⁸⁷⁸ 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.«⁸⁷⁹

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.«⁸⁸⁰

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.«⁸⁸¹

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.«⁸⁸²

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.«⁸⁸³

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.«⁸⁸⁴

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.«⁸⁸⁵

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.«⁸⁸⁶

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.«⁸⁸⁷

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).⁸⁸⁸ 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.⁸⁸⁹ 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«.⁸⁹⁰

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.⁸⁹¹

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.«⁸⁹²

»Tragsteine«

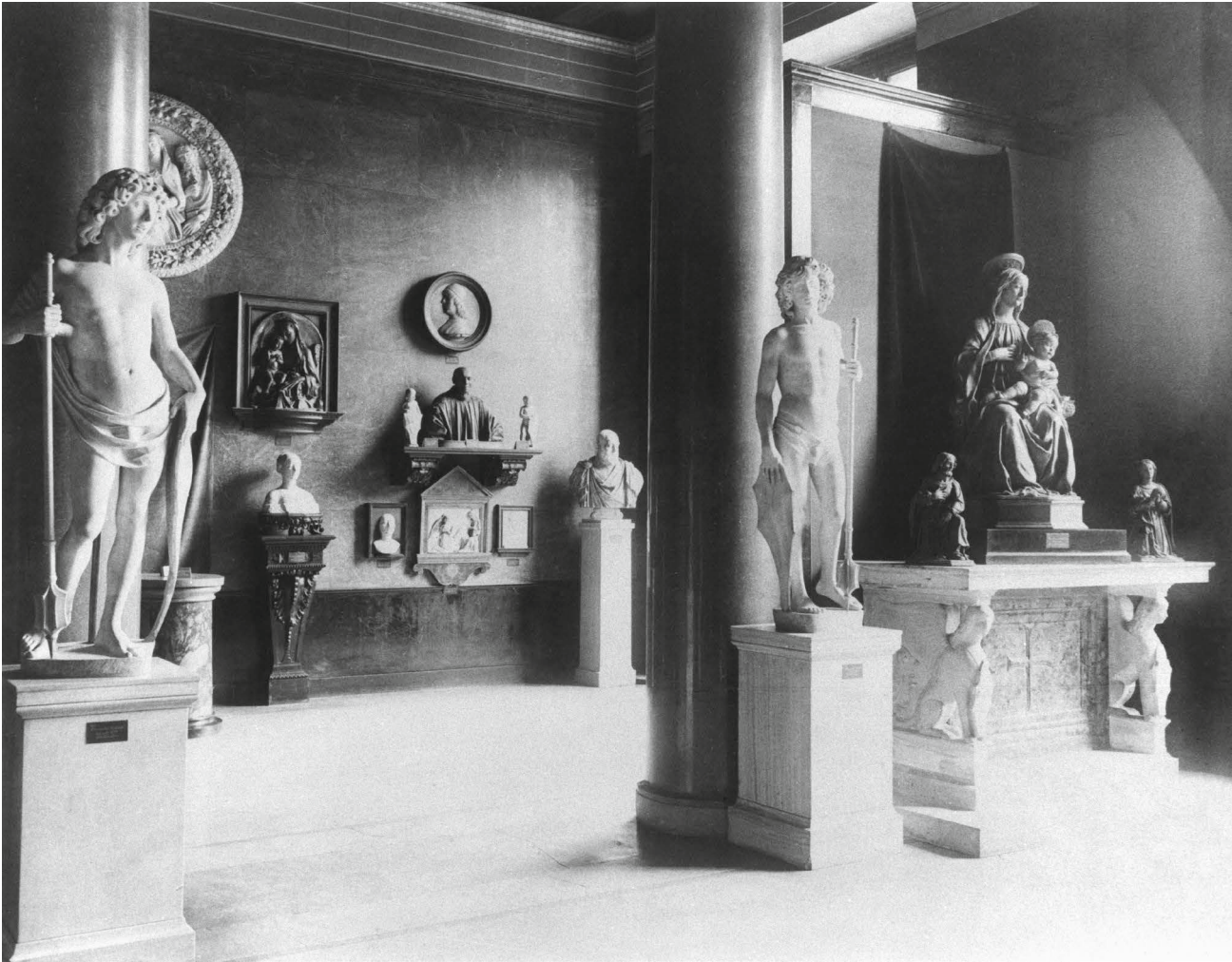
An zweiter Stelle im Verzeichnis folgen »Zwei Tragsteine von Wandtischen mit Spynxen mit den elegantirten Verzierungen« und mit »zierlichen Arabesken an den Seiten«. Die Fabelwesen tragen ein Band um den Hals, das mit den von der Bischofsmütze gekrönten Wappen der venezianischen Familie der Paruta versehen ist (Abb. 199, 200, Tieck 1846 Nr. 616, 617).⁸⁹³ 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.«⁸⁹⁴ 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.⁸⁹⁵ 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.«⁸⁹⁶ 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.⁸⁹⁷

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

⁸⁹⁶ Waagen 1846, S. 258.

⁸⁹⁷ 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).⁸⁹⁸ 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.⁸⁹⁹

»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).⁹⁰⁰ 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).«⁹⁰¹ 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.⁹⁰² 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.⁹⁰³

»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).⁹⁰⁴ 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.«⁹⁰⁵

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«.⁹⁰⁶

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).⁹⁰⁷ 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.«⁹⁰⁸

Bildlich dokumentiert ist der ursprüngliche Aufstellungsort dieses Bildwerks durch ein Aquarell in Jan Grevembrochs *Monumenta veneta* von 1754, das auch eine Beischrift enthält.⁹⁰⁹ Bode/Tschudi klassifizierten das Bildwerk als in der »Art des Bartolommeo Buon« und erwähnten »zahlreiche Reste der alten Bemalung«.⁹¹⁰ 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.⁹¹¹ Von Stanko Kokole wurde die Figur kürzlich dem dalmatischen Bildhauer Giorgio da Sebenico zugeschrieben.⁹¹² 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).⁹¹³ 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.⁹¹⁴ 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«).⁹¹⁵ Bei der Neuaufstellung in S. Giovanni e Paolo, die Anfang 1817 abgeschlossen war, fanden die beiden Schildhalter keine Berücksichtigung.⁹¹⁶ 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«).⁹¹⁷

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.«⁹¹⁸ 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«.⁹¹⁹ 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.⁹²⁰

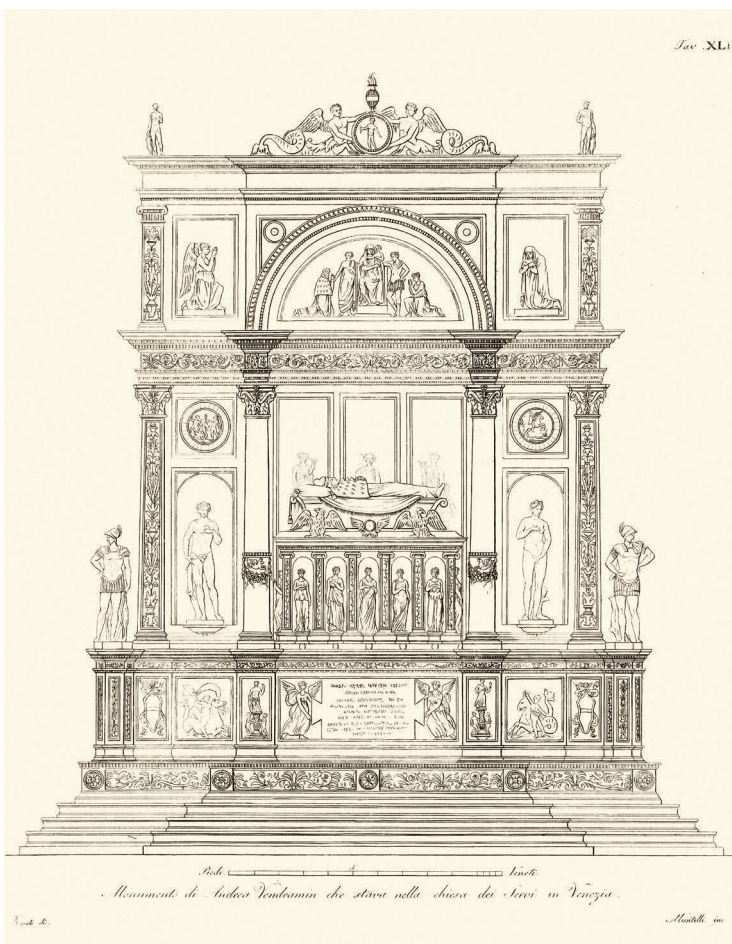
Im Königlichen Museum wurden die beiden Bildwerke ausgesprochen würdevoll präsentiert (s. S. 261 ff.). Im Mai 1945, wenige Wochen nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, wurden sie ebenso wie zahl-

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.⁹²¹ 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.⁹²²

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).⁹²³ 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.«⁹²⁴

Auch dieses Werk ist an seinem ursprünglichen Standort durch ein Aquarell von Jan Grevembroch in den *Monumenta veneta* von 1759 dokumentiert (Abb. 211).⁹²⁵ Unter der Darstellung des Reliefs ist eine Inschrift mit der Datierung 1481: »Sumptibus fratrum et diligentia praesidentium MCCCCLXXXI« verzeichnet.⁹²⁶ 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.⁹²⁷

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.«⁹²⁸ Auch der Katalogeintrag von Bode/Tschudi, in dem auch »die beschädigte Inschrift: Laus Deo.« erwähnt wird, ist wertschätzend.⁹²⁹ Im Museum erhielt das Kapitell einen »Säulenschumpf 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.⁹³⁰ 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.⁹³¹

Erhalten ist auch ein »Großes corinthisches Capitell von Veroneser Marmor, aus der Villa Altichiero bei Padua« (Abb. 213, Tieck 1846 Nr. 629).⁹³² 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.«⁹³³

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).⁹³⁴ 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.⁹³⁵

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).⁹³⁶ Schottmüller verwies allerdings später auf den »wenig charakteristischen« Stil dieses Werkes.⁹³⁷ 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.⁹³⁸

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).⁹³⁹ 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.⁹⁴⁰ 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).⁹⁴¹ Bode bezeichnete die »einfach edle Komposition« als »Schule Donatello's«, während Ernst Friedrich Bange das Exemplar der Skulpturensammlung sogar als Original von Donatello katalogisierte.⁹⁴² 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.⁹⁴³ 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.⁹⁴⁴

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.⁹⁴⁵ 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 Christuskinds 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).⁹⁴⁶ 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, 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 Stück 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).⁹⁴⁷ 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.⁹⁴⁸

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.⁹⁴⁹ 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 halb-kreisförmigen 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.«⁹⁵⁰

Im *Verzeichniss* wurden die Darstellungen als »sehr schön« bezeichnet.⁹⁵¹ 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.⁹⁵²

»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.«⁹⁵³ 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).⁹⁵⁴

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.⁹⁵⁵ 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.«⁹⁵⁶ 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.⁹⁵⁷

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).⁹⁵⁸ 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.⁹⁵⁹ Seit 1945 gehört dies Werk, dessen Autorschaft nie bezweifelt wurde, zu den Kriegsverlusten. Fragmentarisch erhalten ist es im Puschkín-Museum in Moskau.⁹⁶⁰

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).⁹⁶¹ 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.⁹⁶²

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).⁹⁶³ 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.⁹⁶⁴

»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.«⁹⁶⁵ 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.⁹⁶⁶

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.⁹⁶⁷ 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).⁹⁶⁸ 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.⁹⁶⁹

»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

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

⁹⁶⁷ *GStA PK*, Nr. 18, fol. 41v.

⁹⁶⁸ 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.«

⁹⁶⁹ Mitteilung von Debra Pincus vom 26. Aug. 2009 (Objektakte der Skulpturensammlung).



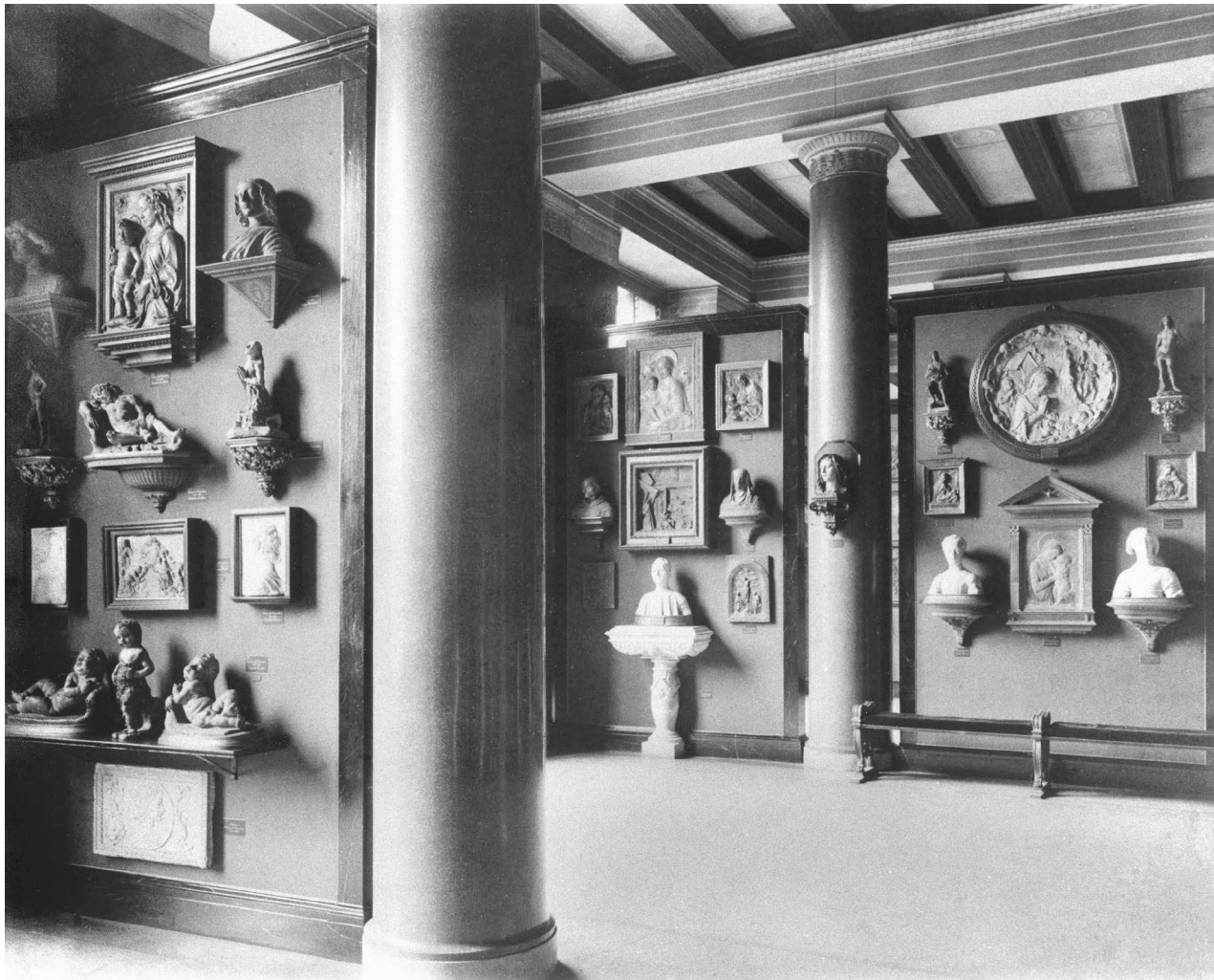
227 Venedig, 1. Hälfte 15. Jh., Kamin, Kalkstein, 194 × 182 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung



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«.⁹⁷⁰

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.⁹⁷¹ 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.⁹⁷²

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.⁹⁷³ 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

970 Waagen 1846, S. 254.

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

972 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.).

973 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«. ⁹⁷⁴ Der Verbleib des Brunnens ist unbekannt. ⁹⁷⁵

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 Porträtpflichten 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.« ⁹⁷⁶ 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. ⁹⁷⁷ 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. ⁹⁷⁸ 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.⁹⁷⁹ 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 kurose 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.⁹⁸⁰ 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.⁹⁸¹ Nicht weniger als in der Renaissance war die Gestalt der Clorinda daher auch in neuerer Zeit ein interessantes Thema.⁹⁸²

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.«⁹⁸³

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 Emaillen im neuen Gebäude vereinigt werden.«⁹⁸⁴

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.«⁹⁸⁵ 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.⁹⁸⁶

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.⁹⁸⁷

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«.⁹⁸⁸

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.«⁹⁸⁹

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.«⁹⁹⁰ 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«. ⁹⁹¹

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). ⁹⁹² 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 *durchgebildetesten* 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). ⁹⁹³

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. ⁹⁹⁴ 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.« ⁹⁹⁵

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.« ⁹⁹⁶ 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. ⁹⁹⁷

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«. ⁹⁹⁸ 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. ⁹⁹⁹

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. ¹⁰⁰⁰

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

⁹⁹¹ Ebd.

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

⁹⁹³ GStA PK, Nr. 18, fol. 46r. Hervorhebung im Original.

⁹⁹⁴ Ebd.

⁹⁹⁵ Ebd., fol. 52v.

⁹⁹⁶ Waagen 1846, S. 257.

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

⁹⁹⁸ Waagen 1846, S. 258.

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

¹⁰⁰⁰ 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).¹⁰⁰¹ Bode/Tschudi bezeichneten das Relief aus istrischem Kalkstein »nach Ornament und Form der Buchstaben wohl aus dem 6. Jahrhundert«. ¹⁰⁰² 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.¹⁰⁰³

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.«¹⁰⁰⁴ Im *Verzeichniss* wurde bemerkt, dass das »altbyzantinische Relief in Marmor (...) eine bedeutende, auch in den Miniaturen oft vorkommende mystische Darstellung« sei.¹⁰⁰⁵ 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).¹⁰⁰⁶

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.«¹⁰⁰⁷ Trotz seiner stattlichen Dimensionen wird es in Waagens Artikel nicht erwähnt, doch ist es im *Verzeichniss* aufgeführt (Abb. 239).¹⁰⁰⁸ 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.¹⁰⁰⁹ Auch die Bemalung der Tür befremdet, die Schottmüller als »erneuert« bezeichnete.¹⁰¹⁰ 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.¹⁰¹¹ 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.«¹⁰¹² 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.«¹⁰¹³ 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).¹⁰¹⁴ 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.¹⁰¹⁵

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.«¹⁰¹⁶ 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.«¹⁰¹⁷

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«.¹⁰¹⁸ 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-

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

¹⁰¹⁷ GStA PK, Nr. 18, fol. 51r.

¹⁰¹⁸ 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.¹⁰¹⁹

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).¹⁰²⁰ Ebenso wie die 1830 erworbene *Niobidentruhe* (Abb. 137) gelangte das Truhenpaar später in die Kunstammer und war im Schlossmuseum ausgestellt.¹⁰²¹ 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.¹⁰²² 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.¹⁰²³ 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).¹⁰²⁴

»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.«¹⁰²⁵

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).¹⁰²⁶

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 Seedrachentronenden 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.«¹⁰²⁷

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.¹⁰²⁸ 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.¹⁰²⁹ 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).¹⁰³⁰ 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.¹⁰³¹ Er zählt zu den wenigen erhaltenen »architektonischen Gliedern und Gegenständen der Tektonik« mit Pajaro-Provenienz.

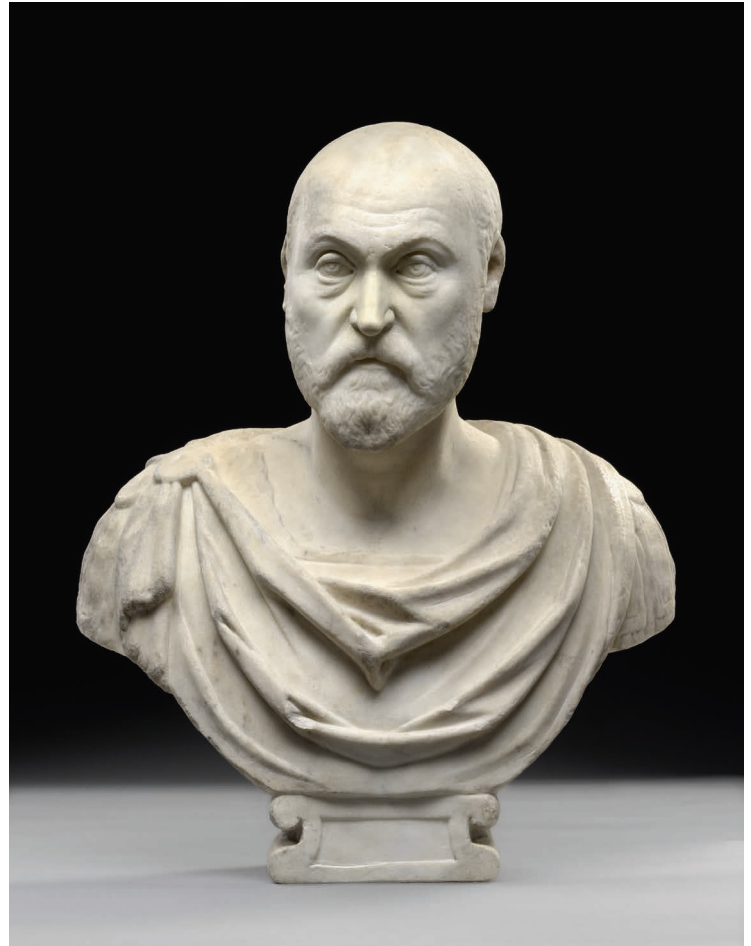
Kurz vor seiner Weiterreise in Richtung Rom musste Waagen ein typisch venezianisches Problem erleben: das Hochwasser, eine »Springfluth, welche die Stadt zum Theil unter Wasser versetzt. (...) Ich kann nicht einmal ins Caffehaus, so daß ich die Aussicht habe hier bis 1 oder 3 ganz nüchtern zu bleiben. 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.«¹⁰³²

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.«¹⁰³³

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).¹⁰³⁴ 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.«¹⁰³⁵

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.

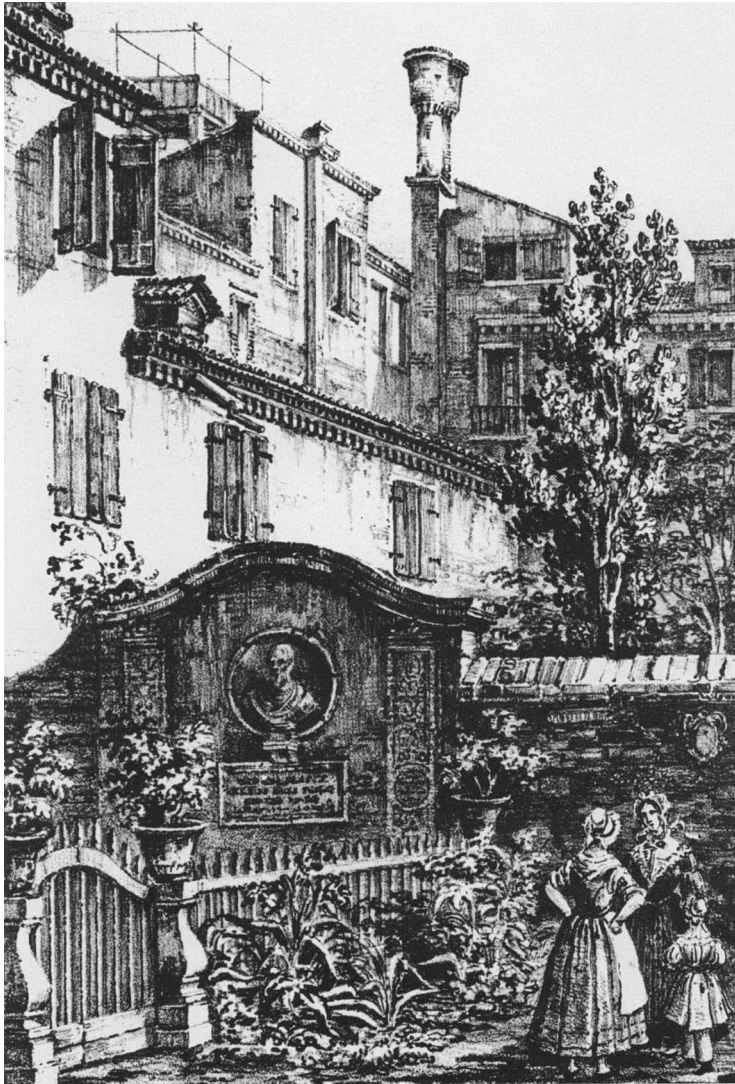
1031 Knuth 2010, S. 123ff.

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.¹⁰³⁶ 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.¹⁰³⁷ 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.«¹⁰³⁸ 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.¹⁰³⁹

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.«¹⁰⁴⁰

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).¹⁰⁴¹

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).¹⁰⁴² 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«.¹⁰⁴³

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«.¹⁰⁴⁴ 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.«¹⁰⁴⁵

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.«¹⁰⁴⁶

Waagen hoffte auf eine baldige Zustimmung für diesen Ankauf, denn nach seiner Kenntnis waren auch »Verhandlungen mit Paris und München angeknüpft.«¹⁰⁴⁷

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.¹⁰⁴⁸

Am 22. November 1841 schrieb Waagen aus Brescia, dass die Verhandlungen bezüglich der »bronzenen Statue« mit dem Besitzer Luigi Alovisi, 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 hinzugefügt, 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.«¹⁰⁴⁹

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.«¹⁰⁵⁰ 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.«¹⁰⁵¹

Ein Schreiben von Olfers an den Grafen von Maltzahn vom 9. Dezember 1841 macht deutlich, dass sich der Generaldirektor unverzüglich der Sache annahm.¹⁰⁵² 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.¹⁰⁵³

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.¹⁰⁵⁴ Erst in dem Schreiben vom 26. Dezember 1841 wurde ihm mitgeteilt, dass durch die Artistische Kommission »der Ankauf der Viktoria beschlossen worden« sei.¹⁰⁵⁵ 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.¹⁰⁵⁶ 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.«¹⁰⁵⁷

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.¹⁰⁵⁸

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.«¹⁰⁵⁹ 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.¹⁰⁶⁰ 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.¹⁰⁶¹ 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«.¹⁰⁶²

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.«¹⁰⁶³

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).¹⁰⁶⁴

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.«¹⁰⁶⁵ 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.«¹⁰⁶⁶

Im Hinblick auf diese Erwerbung empfahl Waagen Olfers, sich anzusehen »was Cicognara (...) in seinem Buch über Modena von diesem Künstler« sage.¹⁰⁶⁷ 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 beigepackt 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.«¹⁰⁶⁸

Bode/Tschudi, die das Relief ins 16. Jahrhundert datierten, bemerkten, dass es in der Formgebung die Nachwirkung von »Begarelli's Kunst« verrate.¹⁰⁶⁹ 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.¹⁰⁷⁰ 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.¹⁰⁷¹

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.¹⁰⁷² 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.«¹⁰⁷³

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?«¹⁰⁷⁴ 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.

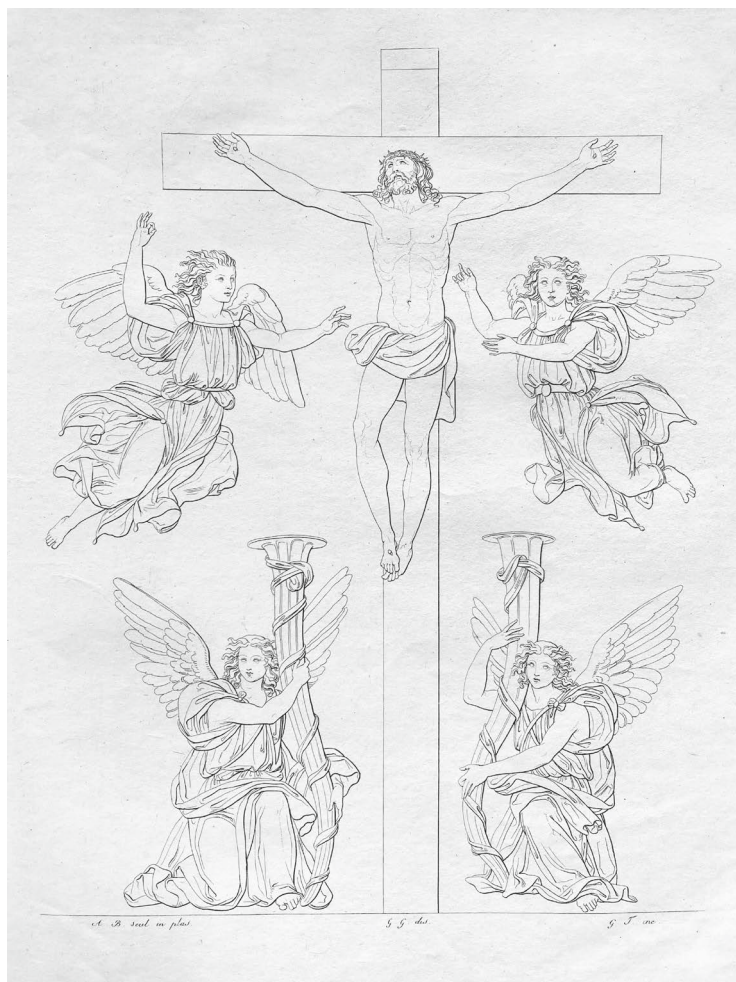
1070 Schlegel 1978, S. 127, Nr. 34.

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.«¹⁰⁷⁵

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.«¹⁰⁷⁶

Die Ausführungen machen deutlich, wie skeptisch Olfers den restauratorischen Maßnahmen gegenüberstand.¹⁰⁷⁷ 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).¹⁰⁷⁸ 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.¹⁰⁷⁹ Diese Assemblage dokumentiert schon eine Publikation von 1823, in der der Altare Malavasi ganzseitig als Kupferstich abgebildet ist (Abb. 257).¹⁰⁸⁰ Valdrighi, der Autor dieses Werks, beschreibt die durch Malavasi vorgenommene Zusammenfügung der Teile des Altars, die er in seinem Hause hatte, als »mirabilmente riaccomodati«. 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.¹⁰⁸¹

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.¹⁰⁸² 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.¹⁰⁸³ 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.«¹⁰⁸⁴ 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.«¹⁰⁸⁵ 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.«¹⁰⁸⁶

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.¹⁰⁸⁷ 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.¹⁰⁸⁸

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.«¹⁰⁸⁹ 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.¹⁰⁹⁰ 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.«¹⁰⁹¹

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.¹⁰⁹² 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.«¹⁰⁹³

Auf dem Weg nach Rom stattete Waagen dem Generaldirektor »über manches das Museum betreffende gehorsamst Bericht.«¹⁰⁹⁴ In Bologna erwarb er »bei einem Kunsthändler zwei bronzene Reliefs des Quattrocento, eine Medaille und zwei kleine Elfenbeinreliefs des 14ten Jahrhunderts für 3 Napoleon.«¹⁰⁹⁵ Auch in Ravenna machte Waagen Station, wo 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.¹⁰⁹⁶ 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.«¹⁰⁹⁷ 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.«¹⁰⁹⁸

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«.¹⁰⁹⁹ 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«.¹¹⁰⁰

»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!«¹¹⁰¹

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.¹¹⁰² »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.¹¹⁰³ 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.«¹¹⁰⁴ 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.«¹¹⁰⁵

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.¹¹⁰⁶

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.¹¹⁰⁷ 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.«¹¹⁰⁸

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 (...).«¹¹⁰⁹

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.«¹¹¹⁰ 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.«¹¹¹¹ 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.«¹¹¹²

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.«¹¹¹³

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.¹¹¹⁴ 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«. ¹¹¹⁵ Es kostete 300 Scudi. Waagen fügte hinzu, dass der Besitzer dafür schon einen weitaus höheren Preis (»100 Luigi«) ausgeschlagen habe. ¹¹¹⁶

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«. ¹¹¹⁷ 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«. ¹¹¹⁸

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.« ¹¹¹⁹ 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.« ¹¹²⁰ 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«. ¹¹²¹

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. ¹¹²² 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 bereit und wird froh sein seiner Verpflichtung ledig zu werden.« ¹¹²³ 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.« ¹¹²⁴

¹¹¹⁵ GStA PK, Nr. 18, fol. 151v, 152r (8. Feb. 1842).

¹¹¹⁶ Ebd., fol. 152r.

¹¹¹⁷ Ebd.

¹¹¹⁸ Ebd.

¹¹¹⁹ Ebd.

¹¹²⁰ Ebd., fol. 154r.

¹¹²¹ Ebd., fol. 228r (9. April 1842, Abschrift).

¹¹²² Ebd., fol. 222r (1. April 1842).

¹¹²³ Ebd.

¹¹²⁴ 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.¹¹²⁵ 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.«¹¹²⁶ 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.«¹¹²⁷

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.¹¹²⁸ 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.«¹¹²⁹

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.¹¹³⁰ 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).¹¹³¹ Eine solche Darstellung der Leda und des mit ausgebreiteten Flügeln gezeigten Schwans wäre auch in Form eines Tondo gut vorstellbar.¹¹³²



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.¹¹³³ 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:

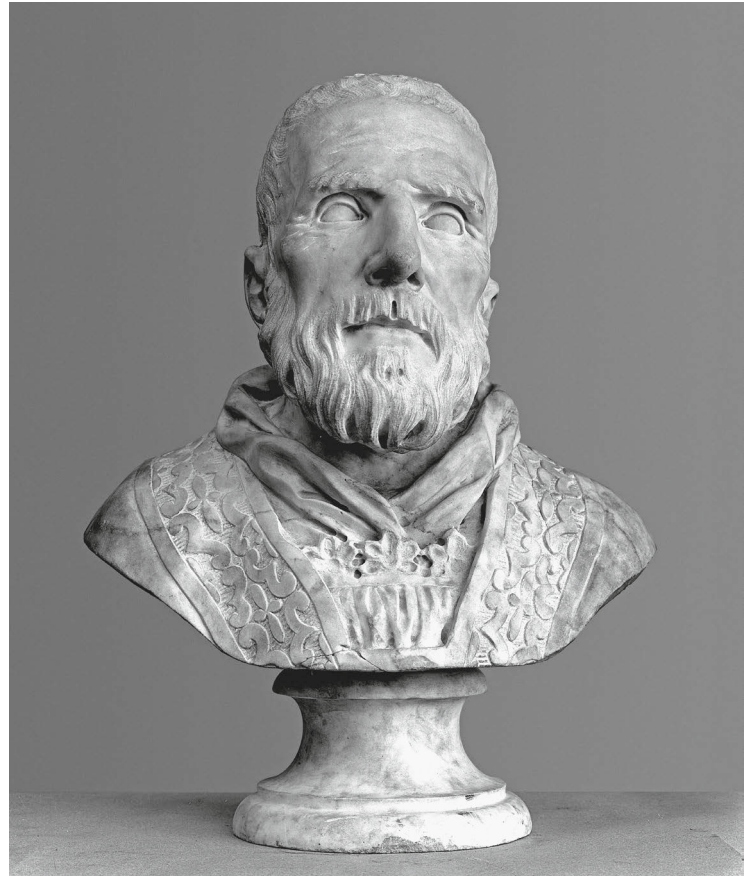
»Folgende Gegenstände habe ich bei den kleineren Summen, die sie in Anspruch nehmen, sogleich gekauft und bezahlt: (...)
Ein ziemlich großes (hoch etwa 1 1/2 Fuß, breit 1 Fuß) Relief in Holz. Der S. Hieronymus. Treffliche Arbeit des Cinquecento. 10 Scudi
Acht Reliefs ähnlicher Art meist aus der Mythe 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.«¹¹³⁴

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.«¹¹³⁵

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.¹¹³⁶

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).¹¹³⁷ 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.¹¹³⁸ 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.«¹¹³⁹ 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.¹¹⁴⁰

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.«¹¹⁴¹ 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.«¹¹⁴² Dieser Erwerbungswunsch fand in Berlin keine Resonanz. Eine fast lebensgroße Bronze dieses Themas muss jedoch imposant gewesen sein.¹¹⁴³

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.«¹¹⁴⁴

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.¹¹⁴⁵ 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.«¹¹⁴⁶

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.«¹¹⁴⁷ 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.«¹¹⁴⁸ 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.«¹¹⁴⁹ 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.«¹¹⁵⁰

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.¹¹⁵¹ 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 Zivilkabinet, Nr. 19705, ohne Folierung (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 Zivilkabinet, Nr. 19705, ohne Folierung (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.«¹¹⁵²

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.«¹¹⁵³

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 erkauften Bilder des Museums würdig erklären könnten, und ein Gleiches auch für die Skulpturen eintreten könnte.«¹¹⁵⁴ 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.¹¹⁵⁵ 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.«¹¹⁵⁶

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.«¹¹⁵⁷ 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.«¹¹⁵⁸

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.«¹¹⁵⁹

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.¹¹⁶⁰ 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 auflistete« (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«. ¹¹⁶¹

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.« ¹¹⁶² 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«. ¹¹⁶³

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). ¹¹⁶⁴ Bode/Tschudi und Schottmüller bezeichneten das lebendig modellierte Relief als eine um 1500 entstandene Arbeit eines Florentiner Meisters. ¹¹⁶⁵ Es diente als Vorbild für ein großformatiges Relief aus Holz im Detroit Institute of Arts. ¹¹⁶⁶

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 etruskischen 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.« ¹¹⁶⁷

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«. ¹¹⁶⁸

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). ¹¹⁶⁹

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«. ¹¹⁷⁰ 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.

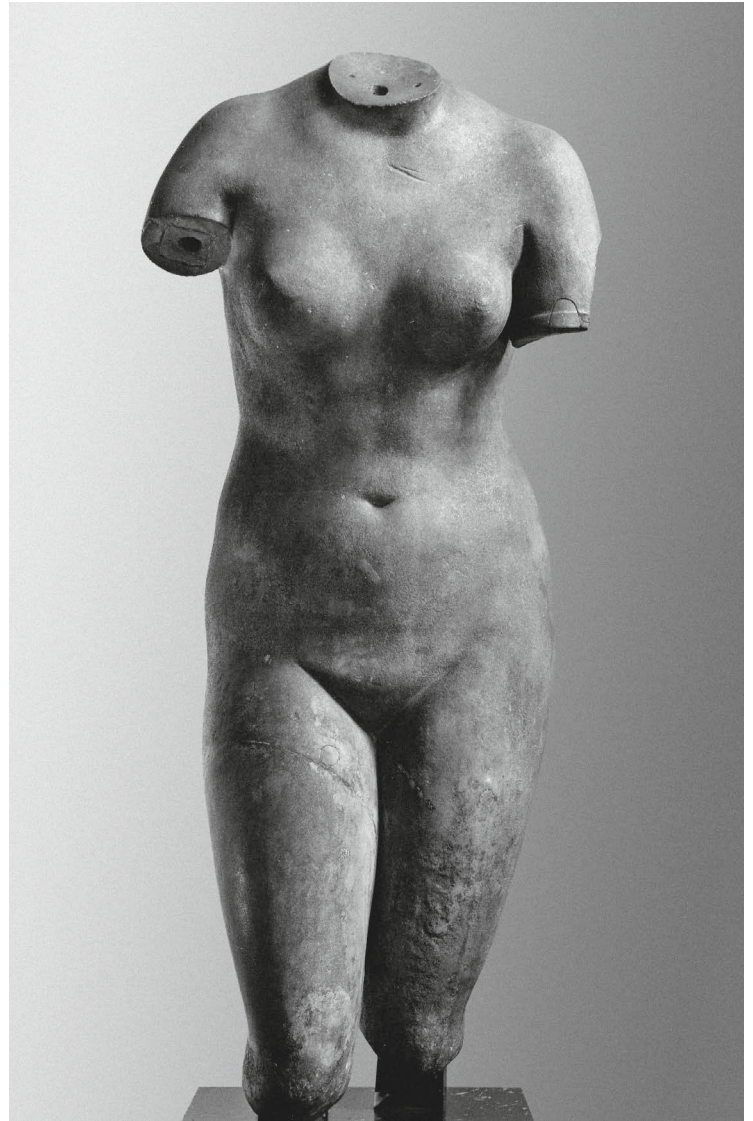
1168 Ebd., fol. 310r.

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.«¹¹⁷¹

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.«¹¹⁷² 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«. ¹¹⁷³ 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.«¹¹⁷⁴

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.«¹¹⁷⁵ 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).¹¹⁷⁶ 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.¹¹⁷⁷ 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.«¹¹⁷⁸

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.«¹¹⁷⁹ 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«).¹¹⁸⁰ 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.¹¹⁸¹ 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).¹¹⁸² 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.¹¹⁸³

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.¹¹⁸⁴ Bedenklich ist aber vor allem, dass das Werk vor 1842 nicht dokumentarisch nachweisbar ist, was bei einem Objekt dieser Art eigentlich zu erwarten wäre.¹¹⁸⁵ 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.¹¹⁸⁶ 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).¹¹⁸⁷

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).¹¹⁸⁸ 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.¹¹⁸⁹ 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.¹¹⁹⁰ 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.«¹¹⁹¹ 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.«¹¹⁹²

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).¹¹⁹³ Waagen rückte schon bald von dieser Zuschreibung ab und fühlte sich an Werke des Mino da Fiesole erinnert.¹¹⁹⁴ 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*.¹¹⁹⁵ 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.«¹¹⁹⁶ 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.¹¹⁹⁷

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).¹¹⁹⁸ 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.«¹¹⁹⁹ 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.«¹²⁰⁰

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



275 Mino da Fiesole, Caritas vom Grabmal Hugo von Andersburg, 1469–81. Florenz, Badia Fiorentina, Aufnahme um 1900

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.¹²⁰¹ 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).¹²⁰² 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.¹²⁰³ 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.¹²⁰⁴

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«. ¹²⁰⁵ 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«. ¹²⁰⁶ 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). ¹²⁰⁷ 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.« ¹²⁰⁸ 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. ¹²⁰⁹ 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. ¹²¹⁰

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). ¹²¹¹ 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. ¹²¹² 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). ¹²¹³ Eine Entstehung im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts, wahrscheinlich durch den Florentiner Bildhauer Valerio Cioli, macht es jedoch

¹²⁰⁵ Bode 1883, S. 13f.

¹²⁰⁶ 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*).

¹²⁰⁷ GStA PK, Nr. 18, fol. 311v.

¹²⁰⁸ Fantozzi 1842, S. 452.

¹²⁰⁹ Zu Garriod s. Jean Aubert, *Un collectionneur du XIX^e 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>).

¹²¹⁰ Bode/Tschudi 1888, S. 34, Nr. 103; Schottmüller 1933, S. 61, Nr. 123.

¹²¹¹ Vgl. auch Bode/Tschudi 1888, Taf. V, Nr. 103.

¹²¹² Schottmüller 1933, S. 61, Nr. 123.

¹²¹³ 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.¹²¹⁴

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).¹²¹⁵ 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.¹²¹⁶ 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.«¹²¹⁷ 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.«¹²¹⁸

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.¹²¹⁹ 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.¹²²⁰

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).¹²²¹ 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.¹²²²

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.¹²²³ 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.«¹²²⁴ Schottmüller katalogisierte das in der Skulpturensammlung erhaltene Relief unter den Werkstattarbeiten von Andrea della Robbia.¹²²⁵

¹²²² 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.

¹²²³ GStA PK, Nr. 18, fol. 311v.

¹²²⁴ Waagen 1846, S. 246.

¹²²⁵ Schottmüller 1933, S. 76, Nr. 150.

Eine Marmorbüste für das »Rauchzimmer des Herrn Minister«

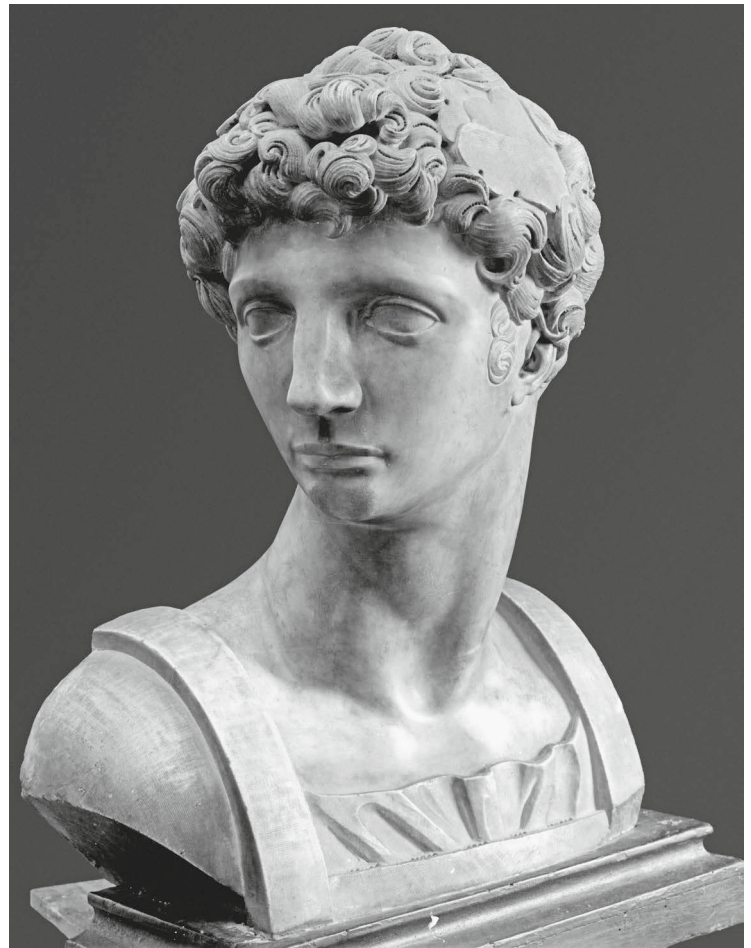
Auf Orlandini-Provenienz zurückzuführen ist wohl auch die Marmorbüste eines jungen Mannes, die in der Liste von Waagen folgendermaßen beschrieben wurde: »Männliche Marmorbüste in Auffassung der Antike, treffliche Arbeit aus d. Schule v. Michelangelo. 20 Francesconi.«¹²²⁶ Im *Verzeichniss* wurde sie als »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.«¹²²⁷ 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.¹²²⁸ 1936 kam sie zurück auf die Museumsinsel, ihr derzeitiger Verbleib ist aber unbekannt.¹²²⁹

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).¹²³⁰ 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.¹²³¹ 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).¹²³² 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.¹²³³ Die Datierung von Tieck ins 17. Jahrhundert, also lange nach der Lebenszeit des Dargestellten, belegt, dass es schon damals Zweifel an der Authentizität gab.¹²³⁴ Bode/Tschudi datierten das Relief allerdings »um 1540.«¹²³⁵ 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.«¹²³⁶ 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.¹²³⁷

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).¹²³⁸ 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.«¹²³⁹ 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.«¹²⁴⁰ Vergleichbare Arbeiten aus der Renaissance sind jedoch nicht bekannt.¹²⁴¹

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.¹²⁴² 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.«¹²⁴³ Waagen schwebte sicherlich vor, eine vergleichbare Kollektion auch in Berlin zusammenzubringen.¹²⁴⁴

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.«¹²⁴⁵ 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

1242 GStA PK, Nr. 18, fol. 312r.

1243 Ebd., fol. 313v.

1244 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).

1245 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.¹²⁴⁶

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).¹²⁴⁷ 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.«¹²⁴⁸

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.¹²⁴⁹ 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.¹²⁵⁰ In stark beschädigtem Zustand befindet sich das Relief heutzutage im Puschkin Museum in Moskau.¹²⁵¹

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!«¹²⁵²

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.«¹²⁵³ 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.¹²⁵⁴ 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.«¹²⁵⁵

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).¹²⁵⁶ 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 Donatello's« entstanden.¹²⁵⁷ 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 Donatello's *Madonna*



290 Andrea da Buggiano, »Madonna Medici«, 1432, Marmor, 50 × 45 cm (Bildfeld). Florenz, San Lorenzo

Pazzi inspirierte Komposition im 15. Jahrhundert verbreitet war.¹²⁵⁸ 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.¹²⁵⁹

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.¹²⁶⁰ 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.¹²⁶¹ 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 Lensi publiziert, wobei vor allem die voluminöseren Formen als gestalterische Vorzüge der Terrakotta gegenüber dem Marmor in Berlin herausgestellt wurden.¹²⁶² Loeser sah deshalb in dem Berliner Relief eine Kopie des 19. Jahrhunderts, während er die Version aus Terrakotta als das Original von Donatello bezeichnete.¹²⁶³



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 Brandeinwirkung 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 Lensi, *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).¹²⁶⁴ 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.«¹²⁶⁵

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.«¹²⁶⁶ Als Werk eines Nachfolgers Donatellos wurde das Relief auch bei Schottmüller katalogisiert.¹²⁶⁷

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.¹²⁶⁸ 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.¹²⁶⁹ 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.¹²⁷⁰

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.«¹²⁷¹ 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.¹²⁷² 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.

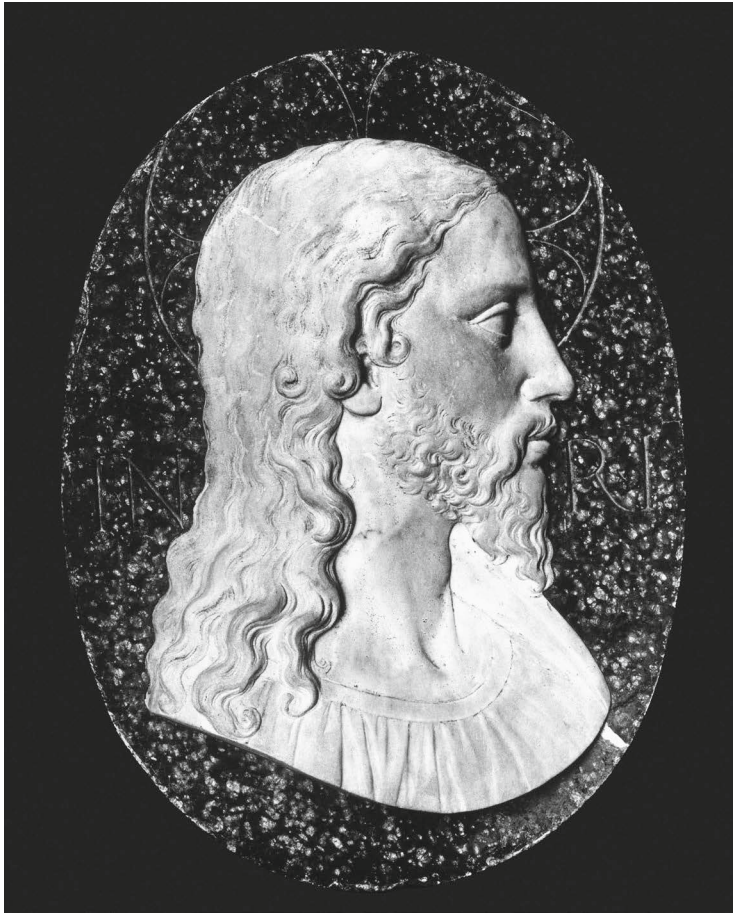
1268 Enrica Neri Lusanna/Lucia Faedo, *Il Museo Bardini a Firenze*. Bd. 2, *Le sculture*, Mailand 1986, S. 249, Nr. 177; Francesco Caglioti, *Alonso Berruguete in Italia: un nuovo documento fiorentino, una nuova fonte donatelliana, qualche ulteriore traccia*, in: *Scritti di storia dell'arte in onore 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.¹²⁷³

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).¹²⁷⁴ 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.¹²⁷⁵ 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.¹²⁷⁶

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.«¹²⁷⁷ Bode/Tschudi akzeptierten die Identifizierung des Dargestellten nicht.¹²⁷⁸ 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.¹²⁷⁹ Vor allem in der Profilansicht, die Verrocchios *David* in Erinnerung ruft, lässt sich eine Abhängigkeit von Werken des berühmten Florentiner Bildhauer nachvollziehen.¹²⁸⁰

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.«¹²⁸¹ 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.¹²⁸² 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).¹²⁸³

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.¹²⁸⁴ 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.¹²⁸⁵ 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.«¹²⁸⁶

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.«¹²⁸⁷

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.«¹²⁸⁸

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 versteigert¹²⁸⁹ (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!«¹²⁹⁰

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 Hebler 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.«¹²⁹¹

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«. ¹²⁹² 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.«¹²⁹³

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.).¹²⁹⁴

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.¹²⁹⁵ Umgehend wurde dann auch der Generalkonsul darüber von Dunkin informiert.¹²⁹⁶ 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.¹²⁹⁷

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.«¹²⁹⁸

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) (...).«¹²⁹⁹

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 (...).«¹³⁰⁰

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.«¹³⁰¹

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 (...).«¹³⁰²

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.¹³⁰³ 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.«¹³⁰⁴

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.«¹³⁰⁵

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.«¹³⁰⁶

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 Laubverzierungen, 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.«¹³⁰⁷

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 Kapitälchen, 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.«¹³⁰⁸

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.¹³⁰⁹ 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.¹³¹⁰

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.¹³¹¹ 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.¹³¹² 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.¹³¹³

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.¹³¹⁴ 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).¹³¹⁵ Das ursprüngliche Aussehen des Grabmals ist durch ein Aquarell von Jan Grevembroch überliefert.¹³¹⁶

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.¹³¹⁷ 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).¹³¹⁸

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.«¹³¹⁹ 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.«¹³²⁰

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 den 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 umschauchen 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 *Cosi-*

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).¹³²¹ 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.¹³²² 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.¹³²³ 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 (:emaux:) 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«. ¹³²⁴ 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.«¹³²⁵

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 schenken dazu zwei Säulenschäfte vom schönsten Nero antico.«¹³²⁶ Letztere hatte der Archäologe Eduard Gerhard in Rom erworben.¹³²⁷ 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:

¹³²¹ Schottmüller 1933, S. 61; dies geht allerdings nicht aus den Dokumenten hervor.

¹³²² 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).

¹³²³ 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.

¹³²⁴ GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve. Sekt. 15 Abt. I Nr. 15 Bd. 1, fol. 163r (6. Juli 1842).

¹³²⁵ Ebd., fol. 214 (29. Sept. 1845, Olfers an Eichhorn).

¹³²⁶ 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.«

¹³²⁷ 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.«¹³²⁸

Nicht ohne Stolz ließ Olfers dem König das aktuelle *Verzeichniss* zukommen, das auch die neu erworbenen neuzeitlichen Skulpturen enthielt.¹³²⁹ 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.«¹³³⁰

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.«¹³³¹

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.¹³³²

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.¹³³³

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.¹³³⁴

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.¹³³⁵ 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.«¹³³⁶

Ursprünglich befanden sich auf der Tischplatte außer der links vage zu erkennenden *Ruhenden Venus* (Abb. 154) noch weitere Bildwerke kleinen Formats.¹³³⁷ 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.«¹³³⁸ 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.¹³³⁹ 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).¹³⁴⁰

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).¹³⁴¹ 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.¹³⁴²

Im ersten Raumabschnitt des 1845 eingerichteten Skulpturensaales dominierten die glasierten Werke der Della Robbia und Begarellis Tonfiguren, die als Altar-Ensemble präsentiert wurden.¹³⁴³ 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.¹³⁴⁴ 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.¹³⁴⁵ 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.¹³⁴⁶

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.¹³⁴⁷ 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.¹³⁴⁸ 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.¹³⁴⁹ 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.¹³⁵⁰

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.«¹³⁵¹

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-kulpturen« 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«.¹³⁵² 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 (...).«¹³⁵³



305 Antonio Allegri, gen. Il Correggio, Leda mit dem Schwan, um 1532, Öl auf Leinwand, 156,2 x 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.¹³⁵⁴ 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.¹³⁵⁵

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.«¹³⁵⁶

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.«¹³⁵⁷ 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.¹³⁵⁸ 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.«¹³⁵⁹

Diese Bemerkungen stammen aus dem Buch *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, der bekanntesten Publikation Waagens, einem noch heutzutage international anerkannten Referenzwerk.¹³⁶⁰ 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.«¹³⁶¹ 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)¹³⁶²

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).¹³⁶³

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«. ¹³⁶⁴

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.« ¹³⁶⁵

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«. ¹³⁶⁶ 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. ¹³⁶⁷ 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.« ¹³⁶⁸

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.« ¹³⁶⁹

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.« ¹³⁷⁰

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 Kontraposts wirkt sehr nachtheilig. Überhaupt artet die Skulptur des 16. Jahrhunderts früh in das Manierirte aus.« ¹³⁷¹ 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.« ¹³⁷²

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«. ¹³⁷³

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.« ¹³⁷⁴

Waagens Wunsch nach einer Gehaltserhöhung wurde daraufhin statt gegeben. Auch heute noch würde die umfassende Bildung eines solchen Museumsmitarbeiters sehr geschätzt. ¹³⁷⁵

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. ¹³⁷⁶ 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«. ¹³⁷⁷

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«. ¹³⁷⁸ 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).¹³⁷⁹ 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«. ¹³⁸⁰ Dieses Relief gehört zu den zahlreichen Werken aus Museumsbesitz, die 1887 beziehungsweise 1889 in Berlin versteigert wurden.¹³⁸¹

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).¹³⁸² 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.¹³⁸³ 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.¹³⁸⁴

»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«. ¹³⁸⁵ Auch dieses Exemplar ist in Berlin nicht mehr erhalten, doch besitzt die Sammlung andere Güsse der berühmten Komposition.¹³⁸⁶

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.¹³⁸⁷ 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.¹³⁸⁸ 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.¹³⁸⁹ 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.

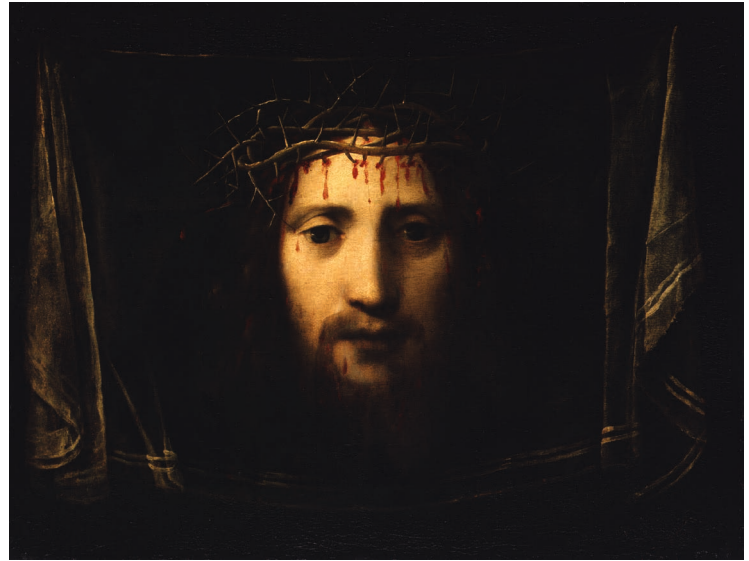
trächtlich vermehrt, sodass die Berliner Sammlung trotz Kriegsverluste noch heute über einen der weltweit größten Bestände dieses von seinen Zeitgenossen hochgeschätzten Künstlers verfügt.

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).¹³⁹⁰

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.¹³⁹¹ 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.¹³⁹² Es gilt heute als eine um 1600 entstandene Arbeit des Bolognesen Alessandro Tiarini (Abb. 311).¹³⁹³

»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.¹³⁹⁴ 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.¹³⁹⁵ 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.¹³⁹⁶ 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).¹³⁹⁷

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).¹³⁹⁸ 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. 77 f.). 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.¹³⁹⁹

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.«¹⁴⁰⁰

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.¹⁴⁰¹

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).¹⁴⁰² 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).¹⁴⁰³ 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.«¹⁴⁰⁴ 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.¹⁴⁰⁵ Die Artistische Kommission lehnte eine Übernahme in die Königlichen Museen weiterhin ab. Deshalb dachte Altenstein an eine Umgestaltung des Akademiegebäudes.¹⁴⁰⁶ 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.«¹⁴⁰⁷

Bereits 1822 hatte sich Schinkel intensiv mit eventuellen Umbaumaßnahmen an diesem Gebäude beschäftigt, als noch die Absicht bestand, dort weiterhin die Gemäldegalerie unterzubringen.¹⁴⁰⁸ 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 vortheilhaften Überblick eines solchen Werks gestattet (...).«¹⁴⁰⁹

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.«¹⁴¹⁰

In dem so umgestalteten Gebäude sollte darüberhinaus auch das Kupferstichkabinett untergebracht werden, dessen Standort damals ebenfalls diskutiert wurde: »Wir glauben, daß alsdenn 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.«¹⁴¹¹

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.«¹⁴¹²

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).

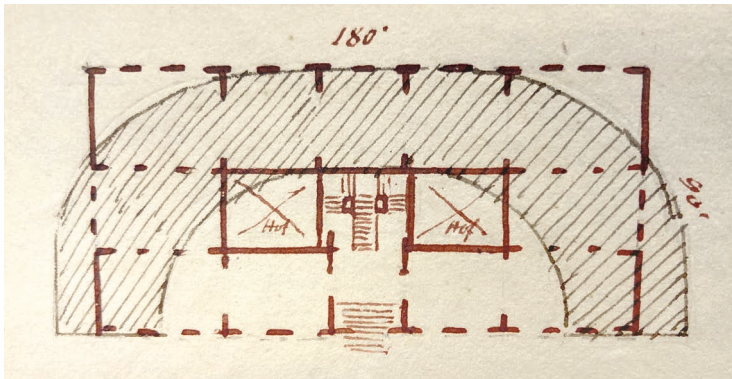
1408 Vogtherr 1997, S. 108ff.

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.¹⁴¹³ 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.¹⁴¹⁴ 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.«¹⁴¹⁵ 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.«¹⁴¹⁶ Über die dortige Aufstellung bemerkte der Künstler am 29. Oktober 1843, sie stünden »wieder so gedrängt, das ein verehrtes Publicum nicht zugelassen werden kann.«¹⁴¹⁷ 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.¹⁴¹⁸ 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.«¹⁴¹⁹

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.¹⁴²⁰ 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.¹⁴²¹

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.¹⁴²² 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.«¹⁴²³

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.«¹⁴²⁴

Von der Kenntnis der Florentiner Skulptur und vom »Kunstsinne« 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?«¹⁴²⁵

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.«¹⁴²⁶

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?«¹⁴²⁷

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).¹⁴²⁸ 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 Scheithöhe des mittleren Ganges beziehen sich auf die Entwicklung der Industrie und Kunst.«¹⁴²⁹

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]«. ¹⁴³⁰ 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). ¹⁴³¹ 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. ¹⁴³²

¹⁴²⁹ Die Königlichen Museen in Berlin. Eine Auswahl der vorzüglichsten Kunstschatze der Malerei, Sculptur und Architektur der norddeutschen Metropole, Leipzig/Dresden 1854, S. 243f.

¹⁴³⁰ Schadow 1849 (1987), Bd. 1, S. 68.

¹⁴³¹ Peter Bloch, Die beiden Friese am Wohnhaus Gottfried Schadows. Ein Bildprogramm des Berliner Klassizismus, in: Kat. München 1980, S. 375.

¹⁴³² 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.¹⁴³³ 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.¹⁴³⁴

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.¹⁴³⁵ 1839 traf dann schließlich ein vollständiger Abguss »bestehend aus 10 Reliefs und dazu gehörigen Einfassungen« in der preußischen Metrople ein, allerdings nicht aus Florenz, sondern aus Paris.¹⁴³⁶ 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.«¹⁴³⁷

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 ausgestellten 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.«¹⁴³⁸

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 Wandsystems in Stülers 1853 verfasster und 1862 erschienenen Publikation hervor.¹⁴³⁹ 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 Aufstellung 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).¹⁴⁴⁰ 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.«¹⁴⁴¹

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 benachrichtige ich in Verfolg meines Schreibens vom 13ten October v. J., daß nach der durch den königlichen Geschäftsträger zu Florenz, Herrn Grafen von Schaffgotsch, erhaltenen Auskunft 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).

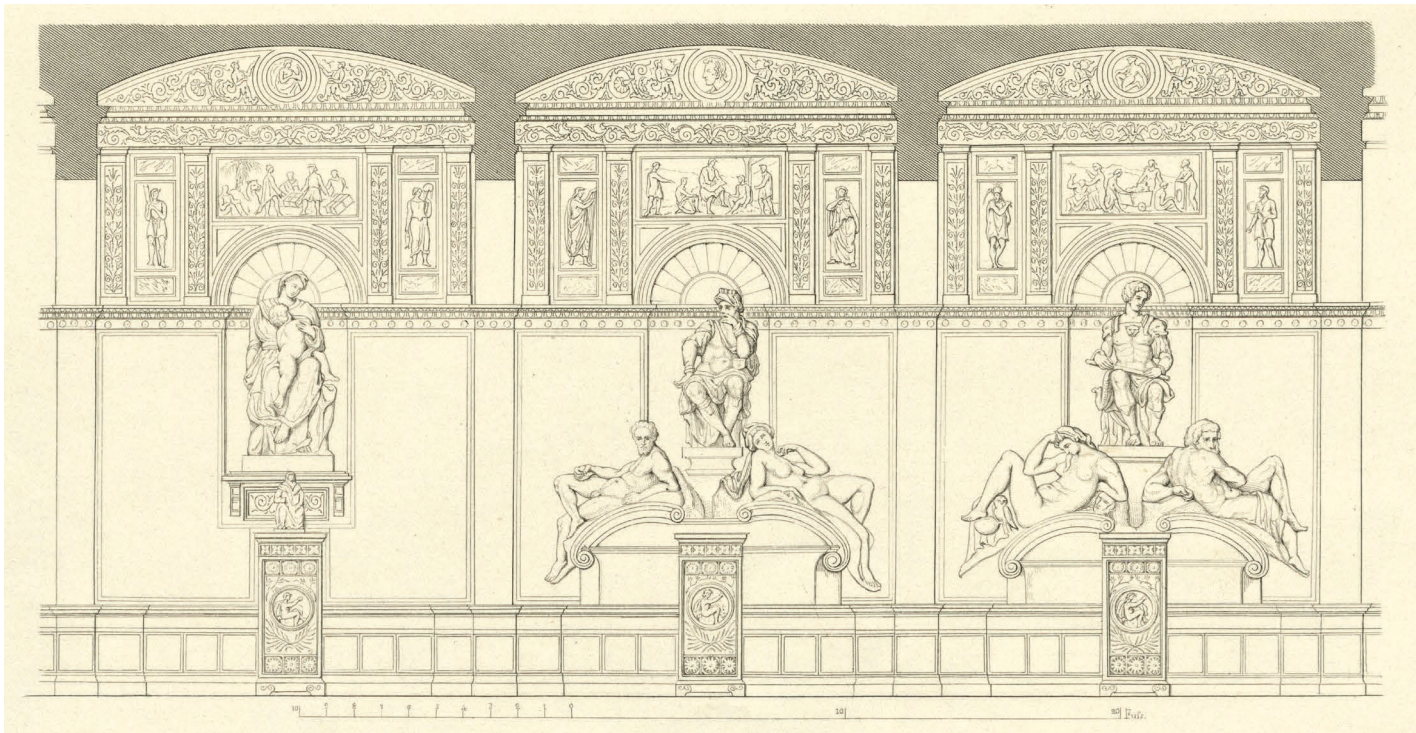
1437 Schadow 1849 (1980), S. 317.

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



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.«¹⁴⁴²

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 Abgussammlungen, 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.«¹⁴⁴³

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.«¹⁴⁴⁴

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!«¹⁴⁴⁵ 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.«¹⁴⁴⁶

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.¹⁴⁴⁷

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.«¹⁴⁴⁸

Weitere Angebote und Erwerbungen

Überweisung des *Mercur* 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 *Mercur* 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.

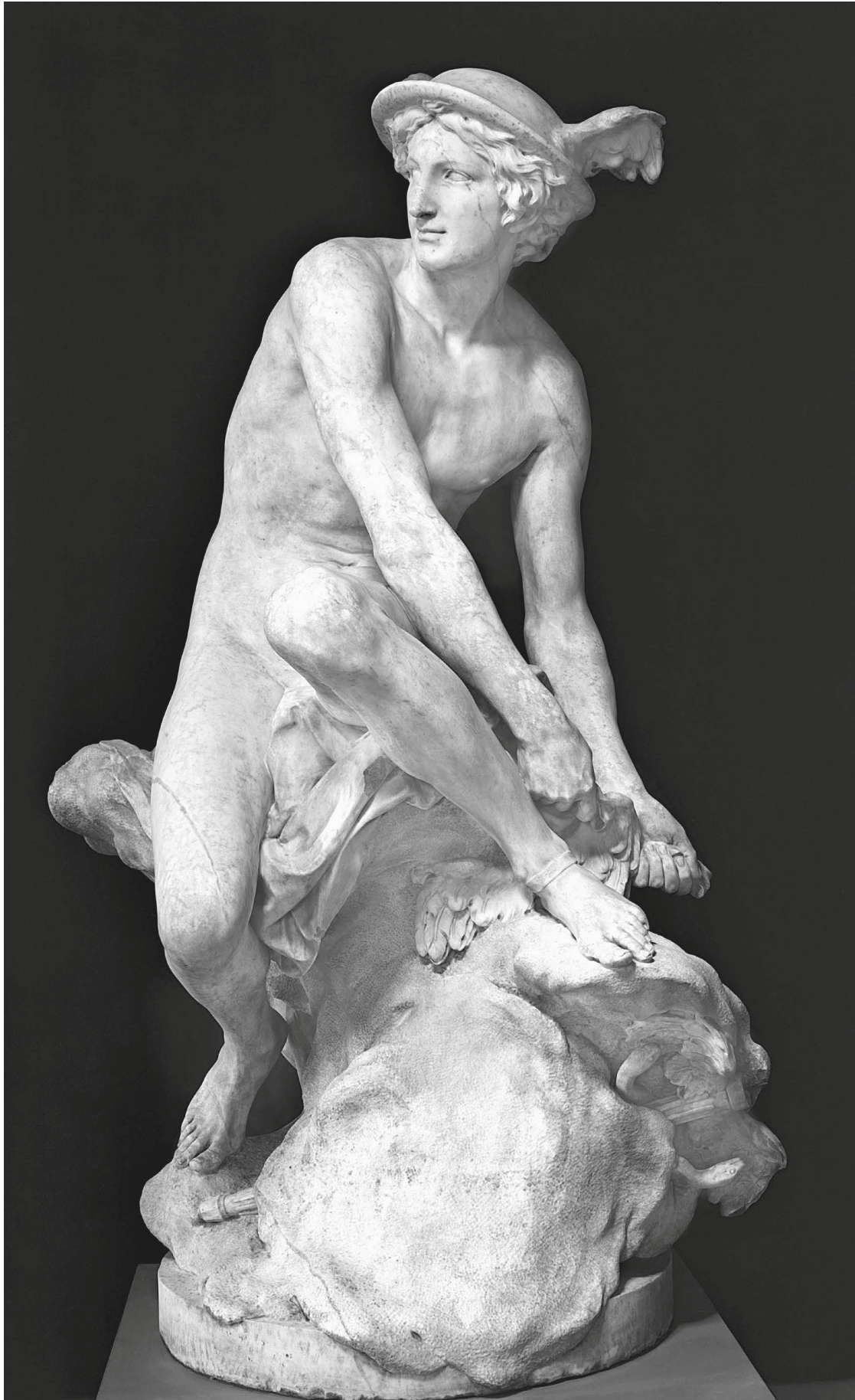
1444 Ebd., S. 556.

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.¹⁴⁴⁹ 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.«¹⁴⁵⁰

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.«¹⁴⁵¹ 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.«¹⁴⁵² 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.«¹⁴⁵³

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.¹⁴⁵⁴

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).¹⁴⁵⁵ 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).¹⁴⁵⁶ 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.¹⁴⁵⁷ 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.¹⁴⁵⁸ 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.¹⁴⁵⁹ 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).¹⁴⁶⁰ 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 (...).«¹⁴⁶¹

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.¹⁴⁶² 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.¹⁴⁶³ Im Kaiser-Friedrich-Museum erhielt die Büste 1914 einen Ehrenplatz im Saal der Raffael-Teppiche.¹⁴⁶⁴ 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.¹⁴⁶⁵ 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.«¹⁴⁶⁶ 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.«¹⁴⁶⁷

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.«¹⁴⁶⁸ 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.¹⁴⁶⁹ 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.¹⁴⁷⁰ 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.«¹⁴⁷¹

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.«¹⁴⁷² 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



328 Florenz, Anfang 16. Jh., Allegorie des Reichtums bzw. der Fülle (Dovizia), gebrannter Ton glasiert, Höhe 125 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung

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.¹⁴⁷³

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«.¹⁴⁷⁴

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

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 Tom 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.¹⁴⁷⁵

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.¹⁴⁷⁶ Die Tatsache, dass dieses Werk in den frühen Quellen nicht aufgeführt ist, hätte allerdings schon früher Skepsis an der angeblichen Bartholdy-Provenienz hervorgerufen können.¹⁴⁷⁷ 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.¹⁴⁷⁸ 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.¹⁴⁷⁹

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.¹⁴⁸⁰ 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.¹⁴⁸¹

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.¹⁴⁸² Ergebnisse von Thermolumineszenz-Analysen verliehen dem zusätzliche Nahrung, denn wiederholt wurde ein Brenndatum des Tons gegen Mitte des 19. Jahrhunderts ermittelt.¹⁴⁸³ 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.«¹⁴⁸⁴ 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.¹⁴⁸⁵ 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.¹⁴⁸⁶ 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«.¹⁴⁸⁷ 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.¹⁴⁸⁸ 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.¹⁴⁸⁹

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.¹⁴⁹⁰ Sie verwies auf ein Werk des Giovanni della Robbia aus glasiertem Ton als Vorbild, das sich früher in der Sammlung des Marquis Viviani befand.¹⁴⁹¹ Noch näher steht das Berliner Stück einer unglasierten Büste aus Ton, die kürzlich auf dem Kunstmarkt auftauchte.¹⁴⁹² 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.¹⁴⁹³ 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.¹⁴⁹⁴ 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.«¹⁴⁹⁵ 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.¹⁴⁹⁶ In den Sammlungskatalogen ist es seltsamerweise nicht aufgeführt, jedoch im Katalog der Verluste.¹⁴⁹⁷ 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).¹⁴⁹⁸

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.

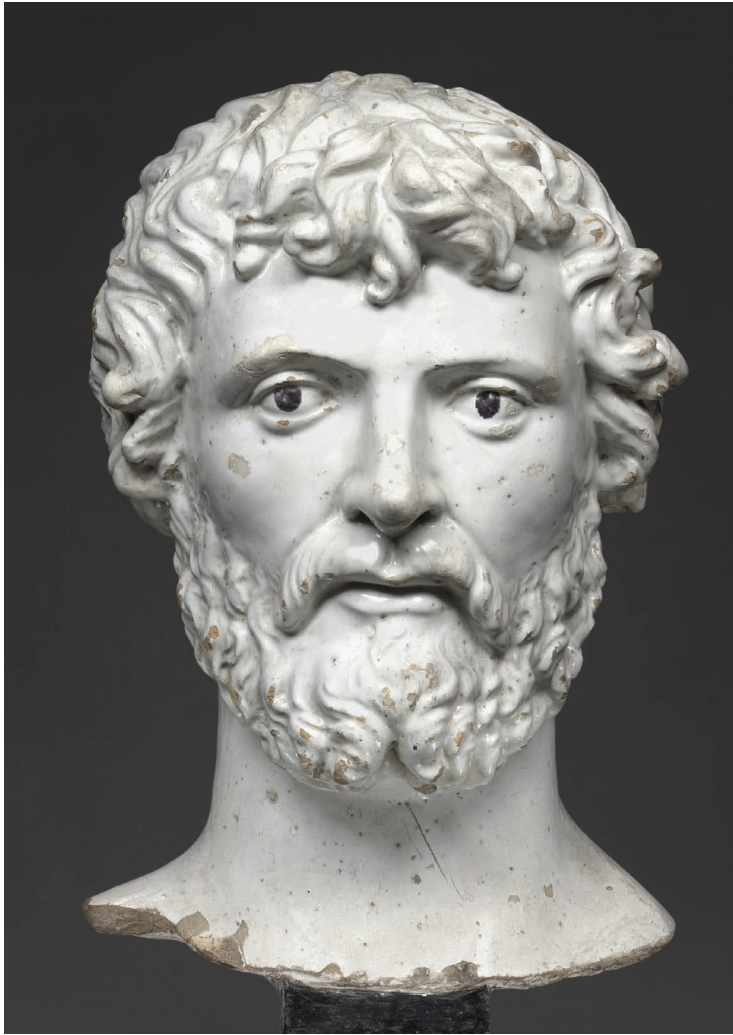
1494 Malaguzzi Valeri zählte die Büste zu den »reminiscenze leonardesche« (Francesco Malaguzzi Valeri, Leonardo da Vinci e la scultura, Bologna 1922, S. 111, Taf. 98).

1495 Inv. Nr. 350.

1496 Inv. Nr. 194.

1497 Lambacher 2006, S. 160, Nr. 194.

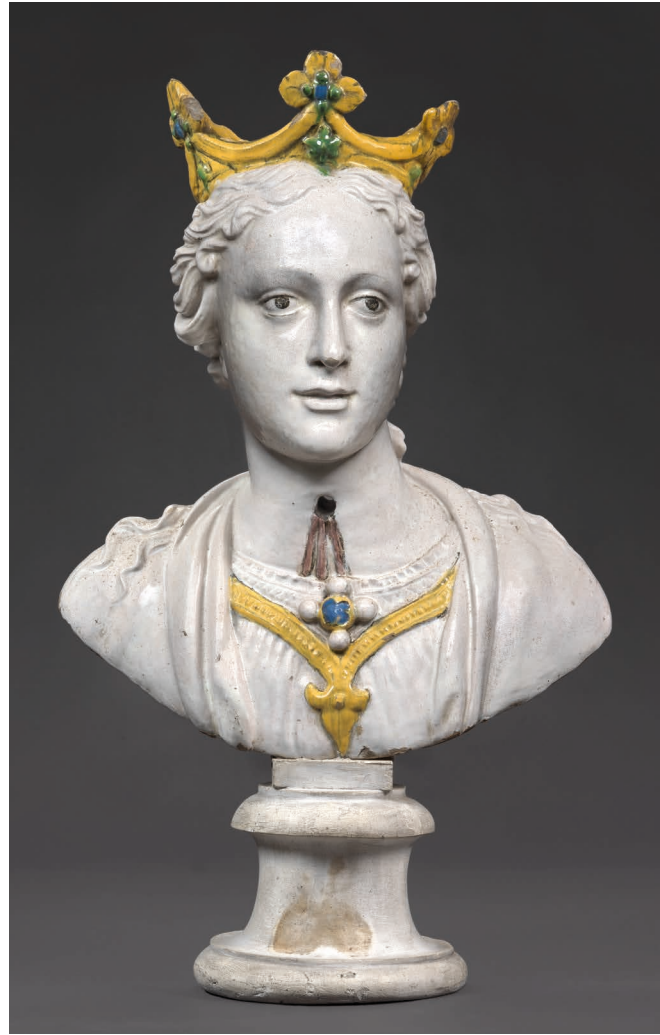
1498 Gian Carlo Bojani, Museo del Vino di Torgiano. Ceramiche, Città di Castello 1992, S. 137; Michela Bacchi in: Valori Tattili, Bd. 5, I Della Robbia, Fondazione Asset Banca San Marino per l'Arte 2015, Nr. 10. – Giancarlo Gentilini sei für diese Informationen gedankt.



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.«¹⁴⁹⁹

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 Frucht Kranz« (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.¹⁵⁰⁰ Das genannte Madonnenrelief hingegen fand im Kaiser-Friedrich-Museum an der Stirnseite der Basilika eine dauerhafte Bleibe.¹⁵⁰¹ 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.¹⁵⁰² 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).¹⁵⁰³ Im Katalog von Schottmüller ist es als »Werkstatt der della Robbia um 1500« verzeichnet.¹⁵⁰⁴

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.«¹⁵⁰⁵

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!«¹⁵⁰⁶

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).¹⁵⁰⁷ 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.¹⁵⁰⁸

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.¹⁵⁰⁹ 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«.¹⁵¹⁰ 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.¹⁵¹¹ 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.«¹⁵¹² 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.«¹⁵¹³ 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).¹⁵¹⁴ 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.¹⁵¹⁵

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 dorso eines Schuchs hoch« (Nr. 386).¹⁵¹⁶ 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.¹⁵¹⁷ 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 Puschkin-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.¹⁵¹⁸ 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.¹⁵¹⁹ 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.¹⁵²⁰

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.¹⁵²¹ 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).¹⁵²² 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.«¹⁵²³ 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.¹⁵²⁴

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).¹⁵²⁵ 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 1500.¹⁵²⁶ 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 1480.¹⁵²⁷ Im

Katalog von Schottmüller sind sie nicht aufgeführt, was sich wohl so erklären lässt, dass man ihre Authentizität bezweifelte.

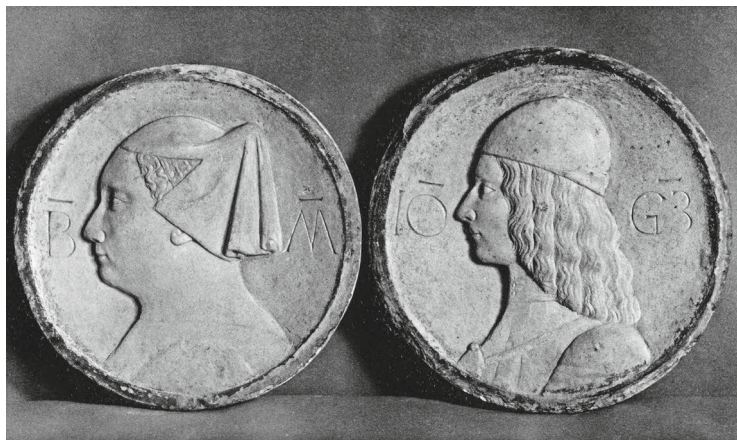
Sie gehörten zu jenen Werken, die während des Direktorats von Bode nicht mehr als sammelwürdig angesehen wurden. Als ihr Fehlen im Rahmen einer ministeriell angeordneten Revision 1924 festgestellt wurde, erinnerte sich Bode, der damals allerdings nicht mehr an den

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.

1525 Boetticher 1867, S. 18, Nr. 943; GSTA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 13a, Nr. 663.

1526 Bode/Tschudi 1888, S. 62, Nr. 207; Schottmüller 1933, S. 131f., Nr. 258.

1527 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.¹⁵²⁸ Heilbronner verkaufte sie an den dänischen Sammler Ole Olsen.¹⁵²⁹ 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.¹⁵³⁰ 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.¹⁵³¹ Im Führer des Kaiser-Friedrich-Museums heißt es dazu: »Die ältere Marmorplastik in der Lombardei wird durch das Rundrelief eines Fürsten zu Pferde charakterisiert.«¹⁵³² 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.¹⁵³³ 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).¹⁵³⁴ Bereits Paul Schubring sah das Relief kritisch: Er brachte es in Zusammenhang mit drei von Waagen in Venedig erworbenen Reliefs (s. S. 197 f.).¹⁵³⁵ 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.¹⁵³⁶

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.¹⁵³⁷ 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.¹⁵³⁸ 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.¹⁵³⁹

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).¹⁵⁴⁰ 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.¹⁵⁴¹ 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).¹⁵⁴² 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.¹⁵⁴³

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 Kunstkammer 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.«¹⁵⁴⁴

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.«¹⁵⁴⁵

Staatsminister Heinrich von Mühler konnte der Kommission bald darauf mitteilen, dass der Ankauf zum Preis von 1.200 Taler genehmigt sei.¹⁵⁴⁶ Schon kurze Zeit später wurde das Bildwerk von Julius Dielitz, einem Mitglied der Ankaufskommission, publiziert.¹⁵⁴⁷ 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.¹⁵⁴⁸ 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.«¹⁵⁴⁹

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.¹⁵⁵⁰ 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.¹⁵⁵¹

Bode gehörte zu denjenigen, die Michelangelos Autorschaft ablehnten, denn im Katalog von 1888 bezeichnete er die kleine Tonfigur der *Madonna* als Kopie.¹⁵⁵² 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.¹⁵⁵³ 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 Puschkina-Museum in Moskau aufbewahrt wird.¹⁵⁵⁴ 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.¹⁵⁵⁵

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 Puschkina-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.¹⁵⁵⁶ 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 Bronzestatue 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).¹⁵⁵⁷ 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.«¹⁵⁵⁸

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.«¹⁵⁵⁹ 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 1868.¹⁵⁶⁰ 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«.¹⁵⁶¹

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.¹⁵⁶² 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.¹⁵⁶³

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.¹⁵⁶⁴

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).

Resümee

Die Geschichte der Skulpturensammlung zeigt, dass bereits vor dem Auftreten des großen Museumsmanns Wilhelm von Bode ein im Umfang zwar gut überschaubarer, künstlerisch jedoch substanzieller Bestand vor allem italienischer Skulpturen der Renaissance zusammengetragen worden war. Andernorts gab es, abgesehen von den Uffizien in Florenz, keine vergleichbare Museumssammlung.¹⁵⁶⁵ Abgüsse aus Stucco oder Ton, oftmals Reproduktionen von Bildwerken aus Marmor, wie sie Bode in großer Anzahl erwarb, spielten bei der Präsentation gegen Mitte des 19. Jahrhunderts so gut wie keine Rolle, denn sie wurden nicht als gleichwertig mit den Originalen angesehen und waren daher grundsätzlich für das Königliche Museum nicht vorgesehen.

Einen wesentlichen Anteil an der Gründung der Sammlung neuzeitlicher Skulpturen hatte ein preußischer Diplomat jüdischer Herkunft, Jacob Salomon Bartholdy, der ein Jahrzehnt als Generalkonsul in Rom tätig war. Die von ihm erworbenen »Bildhauereyen« sollten seinen Worten zufolge »zur Bildung des Geschmacks beytragen«. In einem Brief an seine Cousine Henriette Pereira legte er dar, dass er als Kunstvermittler zur »Ehr und Bereicherung« seines »Vaterlandes« wirken wollte. Noch weitaus bedeutender wäre sein Wirken für die Sammlung gewesen, wenn man sich in Preußens Hauptstadt auf alle seine Erwerbungsansprüche eingelassen hätte.

Die wichtigste Persönlichkeit, die nach Bartholdy den Aufbau der Skulpturensammlung beförderte, war Gustav Friedrich Waagen, der angesehene Kunsthistoriker und Direktor der Gemäldegalerie. Während seiner Reise nach Italien 1841/42 erwarb er Gemälde, Zeichnungen, Münzen und Medaillen, kunstgewerbliche Arbeiten, aber auch antike Werke. Gleichzeitig baute er gleichsam auf dem Fundament, das von Bartholdy gelegt worden war, auch eine neuzeitliche Skulpturensammlung auf. In Ignaz Maria von Olfers, mit dem er in späterer Zeit unüberwindbare fachliche Auseinandersetzungen ausfocht, besaß Waagen einen interessierten und sachkundigen Förderer für den Ankauf der im Kunsthandel oder in Privatbesitz vorgefundenen Werke, was bislang kaum bekannt war.

Eine wichtige Rolle als Vermittler spielte der Florentiner Kunstprofessor Cesare Mussini, von dem die Skulpturensammlung auch zwei Büsten als Geschenk erhielt. Durch die Vermittlung von Guido von Usedom konnte ein Kontingent von Arbeiten aus Ton von dem Florentiner Kunsthändler Giovanni Freppa erworben werden. Ein letztes Konvolut, das für die Skulpturensammlung vor der Ära Bode erworben wurde, stammte aus dem Besitz von Alexander von Minutoli, zu dem einige bedeutende Terrakotten gehören. Nach Auflösung der Kunst-

kammer 1875 gelangte ein umfangreiches Kontingent vor allem nordalpiner Werke in die Skulpturensammlung.

Wesentlichen Anteil am Aufbau der Sammlung und der musealen Präsentation hatten die führenden Künstler in Preußen Karl Friedrich Schinkel, Christian Daniel Rauch und Friedrich Tieck. Letzterer war der erste Direktor der Antikensammlung und betreute auch die Abteilerung der neuzeitlichen Skulpturen. Die beiden Bildhauer und der Architekt waren Mitglieder der Einrichtungskommission unter der Ägide von Wilhelm von Humboldt, der auch Waagen angehörte, und anschließend der Artistischen Kommission. Dort bot sich ihnen die Möglichkeit, innerhalb hierarchischer Strukturen, mit dem König an der Spitze, sich nicht nur zu artikulieren, sondern ihre Vorstellungen auch umzusetzen. Mit der Ernennung von Olfers zum Generaldirektor wurde dieses bewährte demokratische System nach und nach abgeschafft. Schinkels Tod 1841 steht für diese Zäsur. Bereits bei den Erwerbungen von Waagen in Italien war die Kommission so gut wie ausgeschaltet, was sich allerdings auch durch die im Vergleich zu heute eingeschränkten Möglichkeiten der Kommunikation erklärt, da Entscheidungen kurzfristig vor Ort getroffen werden mussten.

Schinkels Museumsgebäude, das Alte Museum, bot den idealen Rahmen für die Inszenierung plastischer Werke. Das Aquarell von Philipp Hoffmann mit Canovas *Hebe* inmitten antiker Bildwerke (Abb. 139) belegt Gegenüberstellungen von Objekten aus verschiedenen Epochen oder Kunstlandschaften, wie sie auch heutzutage beliebt und publikumswirksam sind. Die durch Beschreibungen von Tieck rekonstruierbaren Wandarrangements in den *Neben-Sälen* nahmen in ihrer symmetrischen Anordnung ein Gestaltungsprinzip vorweg, das noch für Bode die Richtschnur war.

Die von Friedrich August Stüler 1845 arrangierte Einrichtung des Südwestsaals im Königlichen Museum war hingegen von vollkommen anderen Vorstellungen geprägt. Trotz, oder vielleicht sogar aufgrund der dichten Präsentation muss auch dieses Arrangement mit den auf Säulen platzierten Schildhaltern von Tullio Lombardo eindrucksvoll gewesen sein, »ein gefälliges Ganzes«, wie es auch noch das über zwanzig

¹⁵⁶⁵ Zur Sammlung italienischer Renaissance-Skulpturen in der »Galleria delle Statue« in den Uffizien im späten 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts s. Barocchi/Gaeta Bertelà 1985, S. 77ff. Seit 1823 befanden sich dort auch Reliefs der 1688 zum Teil demontierten Sängerkanzeln von Donatello und Luca della Robbia vom Florentiner Dom. Dies überliefert auch Rumohr, »da vor einiger Zeit zur Sprache gekommen war, die dortige Sammlung bildnerischer Merkwürdigkeiten mittlerer und neuerer Zeiten zu vervollständigen« (Rumohr 1827, S. 289).

Jahre später entstandene Raumbild mit etlichen hinzugekommenen Objekten errahnen lässt (Abb. 302). Bei der Inszenierung der Abgüsse im Neuen Museum konnte Stüler wenige Jahre später auf seine Erfahrungen mit der Aufstellung der Skulpturen zurückgreifen. Die hier verwirklichte Präsentationsform lieferte kaum den Eindruck, dass es sich bei den Exponaten lediglich um Abgüsse ohne großen materiellen Wert handelte.

Wunsch und Wirklichkeit: Die Fälschungen

Der Blick auf die Geschichte der Skulpturensammlung macht deutlich, dass außer den Kriegsverlusten auch zahlreiche andere Werke nicht mehr in der Sammlung vorhanden sind. Zum Teil handelt es sich dabei um Objekte, die bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in die Sammlung gelangt waren. Vor allem Objekte, die man als Fälschungen einschätzte, waren ungeliebte Kinder, von denen man sich in der Bode-Ära trennte (s. auch S. 311). Etliche problematische Werke blieben jedoch im Museum erhalten. Während es für Antiken-Fälschungen eine bis ins 15. Jahrhundert zurückgehende Tradition gibt, ging man bislang davon aus, dass sich das Fälschen italienischer Renaissance-Skulpturen erst seit der Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelte, als im Pariser Louvre wie auch im neu eröffneten Londoner South Kensington Museum, dem heutigen Victoria and Albert Museum, Sammlungen italienischer Renaissance-Skulpturen entstanden und das Sammeln solcher Werke in den europäischen Metropolen und jenseits des Atlantiks geradezu eine Modeerscheinung wurde.

Da es kaum Primärquellen zur Thematik der Fälschungen im frühen 19. Jahrhundert gibt, besitzen die Äußerungen des Berliner Bildhauers Emil Wolff in einem Brief an Rauch vom August 1825 beziehungsweise an seinen Onkel Gottfried Schadow vom Februar 1826 einen besonderen Stellenwert. Aus eigener Anschauung berichtete der junge Berliner Bildhauer über das damalige Fälschertum in Rom und er nannte sogar den Namen des damaligen »Haupt-Fälschanten« Moisé, den er als Fälscher von Werken Donatellos bzw. Michelangelos bezichtigte, außerdem nannte er einen weiteren Fälscher namens Monti. Letzterer, Vincenzo Monti, ist immerhin vor Jahrzehnten als Fälscher von Antiken bekannt gemacht worden (s. S. 87 ff.).¹⁵⁶⁶ Aufschlussreich ist auch die Tatsache, dass ein Kenner wie Bartholdy noch kurz vor seinem Tod den Plan zur Gründung »einer Gesellschaft von Kunstkennern zur Verhütung von Verfälschungen, Erkennung der Aechtheit, wechselseitiger Aufklärung (...)« vorschlug (s. S. 90 f.).

In ähnlichem Tenor wie Wolff äußerte sich Carl Friedrich von Rumohr, der aus Italien nicht nur zahlreiche Erwerbungen für die Gemäldegalerie vermittelte, sondern auch das angeblich von Valerio Belli stammende Kristallgefäß erwarb (s. S. 122 ff.). Die Formulierungen in seinem Brief an Christian Karl Bunsen aus Venedig vom 22. August 1829 klingen zwar etwas zugespitzt, doch waren sie wohl nicht realitätsfern, denn heißt es dort:

»Indeß nehmen Sie sich hier [in Venedig] sehr in Acht. Tiepolo ist ein braver Mann; doch den Unterhändlern ist nicht zu trauen. Sie müßten eine Person hersenden, bis zum Moment der Versendung hier behalten. Denn es giebt hier eine bedeutende Fabrik von *antik[en] Statuen Vasen* ppp it. von Gemälden aller Zeiten: ein wahrer Mittelpunkt der Fälschmünzerey. Nehmen Sie sich in Acht.«¹⁵⁶⁷ Über das damalige

Fälschertum in Venedig informierte auch August Daniel von Binzer in seiner Publikation »Venedig im Jahre 1844« (s. S. 125).

Auf amüsante Weise schilderte der spätere Direktor des Münzkabinetts, Julius Friedländer, der sich 1844–47 in Italien aufgehalten hatte, in einem englischen Magazin 1846 anonym die Methoden von drei Münzhändlern beziehungsweise -fälschern, darunter der Römer Bassaggio. Von letzterem hatte Waagen in Rom eine lebensgroße Bronze, einen Atlas darstellend, die angeblich von Sansovino stammte, erwerben wollen (s. S. 226).¹⁵⁶⁸

Wie ernst man die Frage der Authentizität im Kreis von Schinkel, Rauch und Waagen nahm, zeigt sich unter anderem darin, dass der Begriff der »Aechtheit« in den Dokumenten häufig betont wurde. Erinnerung sei an die Bemerkungen der zuvor Genannten, die sich als Mitglieder der Artistischen Kommission über die von Mussini offerierten Büsten des Lorenzo il Magnifico beziehungsweise des sogenannten Machiavelli gutachterlässlich zu äußern hatten – ohne die Objekte aus eigener Anschauung zu kennen (s. S. 156 ff.) – oder den Kommentar von Olfers zu einem angeblich von Donatello stammenden Madonnenrelief, das ebenfalls Mussini nach Berlin vermitteln wollte (s. S. 166). Der hohe Preis stellte bei dem Ankauf des angeblichen Werks von Donatello sicherlich ein Problem dar, entscheidend war aber die Frage der Authentizität.

Das Thema Fälschungen spielte schließlich bei der Wahl des ersten Direktors der Antikensammlung, der zugleich die neuzeitlichen Bildwerke zu betreuen hatte, eine zentrale Rolle. Im Hinblick auf zu erwartende Erwerbungen wurde ein Bildhauer für dieses Amt auserkoren, Friedrich Tieck, denn man ging davon aus, dass bei ihm aufgrund seiner langjährigen praktischen Erfahrungen die Fähigkeit der Unterscheidung von echt und unecht gewährleistet sei. Im Unterschied dazu wurde die entsprechende Position in der Gemäldegalerie mit Gustav Friedrich Waagen von einem Kunsthistoriker besetzt, der allerdings – wie gezeigt – neben seinem Wirken für die Gemäldegalerie entscheidend für den Aufbau der Skulpturensammlung beitragen konnte.

Das neue Sammlerinteresse an Skulpturen der italienischen Renaissance fällt in eine Zeit, in der einerseits die Kunstgeschichte enorme Fortschritte machte, andererseits aber auch die Kenntnisse über handwerkliche und materielle Eigenschaften alter Kunstwerke angewachsen waren. Wie ambitioniert in Florenz die Herstellung von Bildwerken aus Ton im Stil der Renaissance gegen Mitte des 19. Jahrhunderts war, veranschaulichen zum Beispiel die glasierten Tonbildwerke. Die von Cesare Mussini gepriesenen Nachahmungen aus der Manufaktur Ginori gelangen so ausgezeichnet, dass die vier um 1845 am Findelhaus an der Piazza della Annunziata als Ergänzung zu den zehn dort bereits vorhandenen Tondi mit Kinderfiguren angebrachten Kopien lange Zeit selbst von Fachleuten nicht als neuzeitliche Werke erkannt wurden (s. S. 168 f.).¹⁵⁶⁹

Bei Arbeiten aus Stein ist die Klassifikation eines Objekts als Fälschung auch heutzutage noch keineswegs immer eindeutig, was sich

1566 Vgl. Paul 1981, S. 118ff., Abb. 93–98.

1567 Stock 1925, S. 57. Hervorhebung im Original.

1568 »Rogues in Outline«, in: Blackwood's Edinburgh Magazine, 59, 1846, S. 765ff. (Bernhard Weisser sei für diesen Hinweis gedankt); Anonymus (Julius Friedländer), Drei italienische Münzhändler, Berlin 1869; Bernhard Weisser, Im Königlichen Museum bis zur Gründung des Münzkabinetts als eigenständiges Museum (1830–1868), in: Weisser 2020, S. 45.

1569 Gentilini 1988, S. 41f., Abb. 8 und 9.



359 Florenz, Mitte 19. Jh., Grabmal des Francesco Lombardi. Florenz, S. Croce, Aufnahme um 1900

auch aus ihrer Herstellungsweise erklärt, die sich im Laufe der Zeit grundsätzlich kaum verändert hat. Ein prominentes Schlüsselwerk, das diese Problematik anschaulich vor Augen führt, ist das um die Mitte des 19. Jahrhunderts entstandene Grabmal für Francesco Lombardi in S. Croce in Florenz (Abb. 359). Bereits zu Lebzeiten hatte es sich der Kunsthändler und Goldschmied errichten lassen, wobei das zentrale Relief der Muttergottes in Anlehnung an Vorbilder aus dem Umkreis von Donatello geschaffen wurde. Dieses prachtvolle Werk macht deutlich, auf welchem hohem handwerklichen Niveau damals in Marmor gearbeitet wurde. Bode nahm an, dass das zentrale Relief nach einem Original Donatellos von einem Schüler geschaffen worden sei, und ausgerechnet diese ›Fälschung‹ diente ihm als Referenzwerk für die Einordnung eines Museumsobjektes, eines von Waagen erworbenen Madonnenreliefs (s. S. 189).

In Florenz, aber auch in Venedig, gab es eine jahrhundertalte Tradition in der Steinbearbeitung, die bis in neuere Zeit lebendig geblieben war. Dies erklärt mitunter die Herstellung einer Vielzahl von Nachahmungen, Reproduktionen oder gar Fälschungen, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einem beliebten venezianischen Exportartikel avancierten. Besonders gefragt waren Brunnenbecken, die *vere da pozzo*, die sowohl in Europa als auch jenseits des Atlantiks in Parkanlagen Verwendung fanden.¹⁵⁷⁰ Schon recht früh gelangten historisierende Werke dieser Art auch nach Preußen, wo sie etwa in den Römischen Bädern (Abb. 360) oder in dem von Friedrich Wilhelm IV. zu Anfang der 1840er Jahre geplanten, von Hermann Sello angelegten Paradeisgärtel im Botanischen Garten in Potsdam aufgestellt wurden. In letzterem ist der mit dem Bildnis eines Dogen geschmückte Brunnen sogar noch in Funktion. Das Interesse an solchen Werken mag durch die Erwerbungen von Waagen gefördert worden sein.

Im Folgenden werden Werke zusammengefasst, die man nach dem heutigen Kenntnisstand als Fälschungen bezeichnen muss, wobei auf die Komplexität dieses Themas – sowohl was die Herstellung als auch die Identifizierung von Fälschungen betrifft – nur punktuell eingegangen werden kann.

Für ein nicht erhaltenes und auch bildlich nicht überliefertes Madonnenrelief der Berliner Sammlung aus Marmor lassen sich mehrere Hinweise finden, die es als Fälschung entlarven. Gleich zwei Exemplare der gleichen Komposition sind im Musée des Beaux-Arts in Lille vorhanden (Abb. 106, 107). Solche Fälschungen sind anscheinend in Serie produziert worden. Das *Procedere* bei der Herstellung dieser kleinen Madonnenreliefs lässt sich nachvollziehen: Das Vorbild ist in einer im 16. Jahrhundert entstandenen – etwas umfangreicheren – Komposition zu erkennen, von der es einen Stuccoabguss im Bode-Museum gibt (Abb. 108). Daraus wurde eine ovale Fassung in Ton entwickelt, die schließlich in Marmor umgesetzt wurde (Abb. 110). Vollkommen untypisch für ein Bildwerk der Renaissance ist dessen extrem grob abgezeichnete Rückseite, die wohl eine frühe Entstehungszeit suggerieren sollte. Das (verlorene) Berliner Relief war aus der in Rom zusammengetragenen Sammlung des Grafen von Ingenheim als Werk von Donatello erworben worden. Es handelte sich, wie Emil Wolff an Rauch schrieb, um

1570 Vgl. Anna Tuskés, *Comprare un pezzo di Venezia: Vere da pozzo nella letteratura e nel commercio d'arte*, in: *Zbornik za umetnostno zgodovino*, N.S. 45, 2009, S. 111ff.; dies., *Venetian well-heads in nineteenth-century taste*, in: *Sculpture Journal* 19.1, 2010, S. 49ff.



360 Potsdam, Park Sanssouci, Römische Bäder, Große Laube

eine Fälschung des Römers Moïse, das als Werk Donatellos angeboten worden war (s. S. 87 ff.). Das Stück, das nach Berlin gelangte, war also nur kurz zuvor geschaffen worden. Übrigens wurde es von Gottfried Schadow sofort als Fälschung eingeschätzt. Dennoch wurde es ein Jahrzehnt später als Original im Museum ausgestellt.

Zu den vermutlichen Fälschungen zählt auch die idealisierte Marmorbüste eines jungen Mannes, die von Waagen 1842 als »Schule von Michelangelo« erworben worden war. Charakteristisch ist der stark zur Seite gewendete Kopf, wie dies bei Büsten aus der Renaissance unüblich ist. Geschaffen wurde die Büste wohl in Anlehnung an Michelangelos Marmorfigur des Giuliano de' Medici. Zweifel an ihrer Authentizität erklären am ehesten, weshalb sie jahrzehntelang nicht im Museum gezeigt wurde, sondern dem Kulturministerium zur Verfügung gestellt worden war und das Arbeitszimmer des Ministers schmückte. 1936 kam sie auf die Museumsinsel zurück, wo sie allerdings später nicht mehr nachweisbar ist. Zwar ist eine Autopsie nicht möglich, die Abbildungen lassen aber recht gut erkennen, dass die Rückseite der Büste sich in ihrer nur abizzierten Form extrem von der übrigen detaillierten Ausarbeitung unterscheidet, was für ein Original aus der Renaissance untypisch ist (Abb. 282, 361, 362).

Zwei Jahrzehnte nach der Italienreise von Waagen, als es immer noch keinen Kurator für die neuzeitlichen Skulpturen gab (Tieck war verstorben und Waagen wurde nach seiner Italienreise nicht mehr bei

Erwerbungen von Skulpturen einbezogen), kamen aus der Sammlung Minutoli zwei Tondi aus Marmor, angebliche Porträts der »Bona von Mailand« und des »Gio. Galeazzo Sforza«, in die Berliner Sammlung. Aus heutiger Sicht lassen sich die wenig ambitioniert gestalteten Darstellungen des Mailänder Herzogspaares in ihrer naiven Formensprache unschwer als Fälschungen erkennen. Die Tondi verblieben allerdings über ein halbes Jahrhundert in der Sammlung, bevor sie 1916 von Bode im Tausch abgegeben wurden (s. S. 63 f., 295 f., Abb. 347).

Als grundsätzlich verdächtig erweisen sich insgesamt solche Werke, die nicht in den üblichen Materialien hergestellt wurden. Insofern ist die Authentizität des von Waagen 1842 in Florenz erworbenen Madonnenreliefs aus Pietra serena, einem Stein, der fast ausschließlich für architektonische Elemente Verwendung fand, schon allein aus diesem Grund suspekt (Abb. 293). Dasselbe gilt für das Tondo mit der Gestalt des Diomedes (Abb. 295). Anders verhält es sich hingegen bei farbig gefassten Werken aus diesem Material, wie dem Relief mit dem Johannesknaben von Desiderio da Settignano im Museo Nazionale del Bargello in Florenz, bei dem Reste der Polychromie erhalten sind.¹⁵⁷¹ Die Problematik des unangemessenen bildnerischen Materials verbindet die beiden Berliner Werke mit einer kostspieligen Erwerbung, die Bode 1887 tätigte, dem Bildnis der »Prinzessin von Urbino«, das in dem für ein Werk dieser Art unüblichen Kalkstein ausgeführt ist (Abb. 363, 364). Zwar wurde dieses Bildwerk noch in jüngster Zeit mit Desiderio da Settignano in Verbindung gebracht, doch wurde es 2006/07 für die große monographische Ausstellung in Paris, Florenz und Washington über diesen Florentiner Meister nicht berücksichtigt.¹⁵⁷² Außer den materialbedingten Zweifeln an der Authentizität gibt es gestalterische Auffälligkeiten, wie etwa die Ausführung der Augenpartie.¹⁵⁷³ 1945 wurde die Büste durch Brandeinwirkung beschädigt, sie ist aber im Bode-Museum erhalten.

Als Werkstoff für plastische Reproduktionen – auch aus Kostengründen – ist häufig Gips bzw. Stucco verwendet worden. Die Entstehungszeit dieser Materialien, die in der Renaissance verwendet wurden, ist besonders schwierig zu bestimmen. Aus diesem Material besteht die früheste Fälschung, die in die Berliner Sammlung neuzeitlicher Skulptu-

1571 Kat. Florenz 1985, S. 318ff., Nr. XV (Giancarlo Gentilini).

1572 Schottmüller 1933, S. 41f., Nr. 78; Marc Bormand, *Les Bustes*, in: Kat. Desiderio da Settignano. *Sculpteur de la Renaissance Florentine* (Ausst. in Paris, Louvre; Florenz, Museo Nazionale del Bargello; Washington, National Gallery of Art 2006/07), S. 128ff.; Knuth bemerkte, dass es bereits seit längerer Zeit im Kollegenkreis Zweifel an der Authentizität gibt (Michael Knuth, *Desiderio da Settignano und seinem Umkreis zugeschriebene Bildwerke in Berlin*, in: Desiderio da Settignano, Hg. Joseph Connors/Alessandro Nova/Beatrice Paolozzi Strozzi/Gerhard Wolf, Venedig 2011, S. 191ff.). Auch der Objektbeschriftung im Studiensaal des Bode-Museums war zu entnehmen, dass Zweifel an der Echtheit bestehen. Es ist überliefert, dass Victoria Kaiserin Friedrich die Berliner Büste gegenüber Bode als Fälschung bezeichnete (Bode 1930a, Bd. 2, S. 71f.).

1573 Die Büste schmückt das Cover einer jüngst erschienenen Publikation, in der das Werk zwar eine zentrale Rolle spielt, die Frage der Echtheit aber kaum behandelt wird (Joanna Smalcerz, *Smuggling the Renaissance: the Illicit export of Artworks out of Italy, 1861–1909*, Leiden 2020, S. 27). Von Interesse wäre zum Beispiel das Verhältnis der Berliner Büste zu dem angeblichen Modell aus Stucco, das sich in der Sammlung des Earl of Wemyss in London befand (vgl. Wilhelm Bode, *Desiderio da Settignano und Francesco Laurana als Portraitbildhauer und die wahre Büste der Marietta Strozzi*, in: Wilhelm Bode, *Florentiner Bildhauer der Renaissance*, Berlin 1911, S. 183, Abb. 100) und zu einem Kopf in Marmor im Rijksmuseum in Amsterdam, den Leeuwenberg/Halsema-Kubes als Fälschung bezeichneten (Jaap Leeuwenberg/Willy Halsema-Kubes, *Beeldhouwkunst in het Rijksmuseum*, Amsterdam 1973, S. 510f., Nr. 918).



361 Nachahmer Michelangelos, Bildnis eines jungen Mannes, vor 1840, Marmor, Höhe 45 cm. Ehemals Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung; Verbleib unbekannt, Aufnahme um 1910



362 Wie Abb. 361



363 In der Art der Renaissance, »Prinzessin von Urbino«, Kalkstein, Höhe 47 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme vor 1928



364 Wie Abb. 363, Detail



365 Florenz, Anfang 16. Jahrhundert, Lorenzo de' Medici, gen. Il Magnifico, gebrannter Ton (wie Abb. 178). Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Detail, Aufnahme vor 1944



366 Florenz, um 1837/39, Lorenzo de' Medici, gen. Il Magnifico, Stucco (wie Abb. 180). Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Detail, Aufnahme vor 1913

ren gelangte, das Kruzifix, das Waagen zusammen mit vier Engelgestalten Begarelli 1841 erwarb (Abb. 255). Geschaffen wurde die Figur des Gekreuzigten um 1800 in Modena zur Komplettierung eines Ensembles, wobei ein Original von Begarelli abgeformt wurde. Entsprechend der Manier bei manchen Originalen der Renaissance wurde das Lententuch in leimgetränktem Stoff hergestellt. Anschließend erhielt die Figur dann den typischen Begarelli-Firnis, der das Material darunter verbirgt. In seinem Erscheinungsbild unterscheidet sich der nach Berlin gelangte Kruzifixus daher grundsätzlich nicht von den originalen Begleitfiguren. Es ist anzunehmen, dass ursprünglich niemand mit diesem Werk getäuscht werden sollte, doch wurde das Ensemble in Unkenntnis des tatsächlichen Sachverhalts erworben. Den Berliner Museen entstand dadurch zwar kein nennenswerter materieller Schaden (das Ensemble kostete geradezu einen Spottpreis), doch wurde die Darstellung des Gekreuzigten noch bis in jüngste Zeit fälschlicherweise als Original angesehen. Erst im Rahmen einer Restaurierung für die Neuerrichtung des Bode-Museums konnte dieser höchst ungewöhnliche Sachverhalt geklärt werden.

Bei zwei anderen Werken aus Stucco ist eine Täuschungsabsicht hingegen aus verschiedenen Gründen wahrscheinlich, und zwar bei den zuvor genannten Büsten des Lorenzo il Magnifico beziehungsweise Machiavelli, bei denen es sich um Geschenke handelte, für die die Berliner Museen lediglich Transportkosten zahlten (Abb. 180, 181). Auch diese Werke reproduzieren Vorbilder aus der Renaissance, die abge-

formt und anschließend farbig gefasst wurden. Vor allem die farbliche Fassung, die Originalen aus der Renaissance ähnelt, konnte bis in jüngste Zeit eine frühe Entstehung suggerieren. Unstimmigkeiten bei der angeblichen Provenienz lassen schließlich keinen Zweifel daran, dass es sich um Fälschungen handelt, die wohl erst kurz vor ihrem Transport nach Berlin hergestellt wurden. Der Vergleich von Profilaufnahmen des Lorenzo il Magnifico, die das Original in der National Gallery in Washington vor der Restaurierung und den Berliner Abguss vor den Brandschäden von 1945 zeigen, lässt Unterschiede zwischen Original und Kopie beziehungsweise Fälschung erkennen (Abb. 365, 366). Ein anderes Beispiel zeigt erneut, dass man damals die Frage der Authentizität durchaus wichtig nahm: Bei der durch Cesare Mussini vermittelten Büste des »Piero Soderini« hatte der Generaldirektor Ignaz von Olfers in seinem Schreiben an Alfred Reumont, der das Werk in Florenz gutachterlich in Augenschein nehmen sollte, unterstrichen, dass sie für einen Ankauf nur in Frage käme, wenn sie »gut gearbeitet, und besonders aus der Zeit des Piero Soderini« stammt (s. S. 164).

Für die Fälschungsproblematik spielt auch ein von Bartholdy erworbenes Tonrelief mit der *Anbetung des Christuskindes* eine Rolle (Abb. 68). Es ist unbekannt, ob das wohl im ausgehenden 18. oder frühen 19. Jahrhundert geschaffene Werk, das sich an Vorbildern aus der Renaissance orientiert, als Fälschung oder lediglich in historisierender Weise entstanden war. In der Liste der 1823 von Rom nach Berlin geschickten Bildwerke ist es jedenfalls als Original aus der Renaissance

aufgeführt. Bei einem anderen Werk aus Ton hingegen, der *Muttergottes mit dem fröstelnden Kind*, gibt es heutzutage keine Zweifel mehr, dass es sich um eine Fälschung handelt (Abb. 329). Es wurde nicht 1828 von Bartholdy, sondern erst 1846 von dem berühmten Florentiner Kunsthändler Giovanni Freppa erworben. In eklektischer Weise verarbeitete ihr Schöpfer Vorbilder unterschiedlicher Art, was erklärt, dass bislang verschiedene Bildhauer als Autoren für dieses Werk ins Gespräch gebracht wurden, es aber auch schon seit längerer Zeit als Fälschung angesehen wird.

Dass sich Waagen stets bewusst war, wie groß die Gefahr war, auf Fälschungen hereinzufallen, zeigen seine Äußerungen zu Bronzen und Arbeiten aus Elfenbein, die er in Italien zwar in großer Menge sah, doch hatte er sich »enthalten«, »da wenig Gutes« unter den »vielen Hunderten (...) sichtlich falschen oder doch verdächtigen verborgen« war, wie er Olfers wissen ließ (s. S. 199). Bereits 1823 hatte Bartholdy die keineswegs als Massenprodukt entstandene Kleinbronze des *Narzissus* (Abb. 52) nach Berlin geschickt, bei der es sich um eine ambitionierte Antikenfälschung handelt. Durch die primitive Herstellungsart sollte wohl eine frühe Entstehungszeit suggeriert werden (s. S. 47 ff.). In der Ära Bode und auch noch später wurde die Berliner Statuette als Werk der Renaissance angesehen, doch ist es unwahrscheinlich, dass sie vor dem 18. Jahrhundert entstanden ist.

Zumindest auf Manipulationen deutet die Inschrift »1529« am Sockel der zu den Kriegsverlusten zählenden Elfenbein-Figur des *Ecce homo* hin, einer Erwerbung von 1819, deren Vorbild eine barocke Kleinbronze war (Abb. 18). Wie verdächtig Bronzearbeiten sein konnten, veranschaulichen die Äußerungen von Bartholdy zu dem von ihm 1814 in Wien entdeckten »Epithaphium« für Kardinal Albrecht von Brandenburg, das er erfolgreich nach Berlin vermittelte, denn die »Authentizität desselben kann nicht wohl einem Zweifel unterliegen, da sich durchaus nicht errathen lässt, wer wohl bey so etwas versucht haben könnte zu betrügen, da die Kosten jeden zu hoffenden Preis übersteigen« (s. S. 84, Abb. 103). Auch bei den von Waagen in Italien erworbenen Objekten aus Holz gibt es eine Reihe von Fälschungen, von denen einige im Kunstgewerbemuseum erhalten sind (s. S. 205 f.).

Von dem römischen »Haupt-Falsificanten« Moisé, dem wahrscheinlichen Schöpfer der beiden Madonnenreliefs mit dem Johannesknaben im Musée des Beaux Arts in Lille, gelangte ein weiteres durch Emil Wolff als Fälschung verbürgtes Werk in die Berliner Sammlung, das heute im Moskauer Puschkin-Museum aufbewahrt wird. Hier ist das entscheidende Indiz eine für ein »Modell« der Renaissance unübliche Markierung: Der Fälscher stattete das aus dem Besitz von Bartholdy stammende Wachsrelief der *Grablegung Christi* nicht nur mit einer vermeintlichen Michelangelo-Signatur aus, sondern auch der Jahreszahl »1495« (Abb. 111, 112). Ein anderes Werk aus Wachs der Berliner Sammlung, das allerdings erst 1909 angekauft wurde, brachte man ebenfalls mit einem der großen Renaissancekünstler in Verbindung, die berühmt-berühmte Büste der *Flora*, die Bode als ein Original von Leonardo ansah. Im Unterschied zu dem Relief von Moisé handelt es sich allerdings nicht um eine Fälschung, wie sie noch heutzutage immer wieder mal zu Unrecht bezeichnet wird, sondern um ein historisierendes Werk, das der englische Bildhauer und Wachsbossierer Richard Cockle Lucas um 1845, den Vorstellungen seines Auftraggebers folgend, nach dem Vorbild eines Gemäldes aus der Leonardo-Schule geschaffen hat.¹⁵⁷⁴

Die Fälschungen von Moisé, von denen weitere durch Wolff überliefert sind, waren der Forschung bislang unbekannt. Es handelt sich um Inkunabeln der Fälschungsgeschichte italienischer Renaissance-Skulpturen. Sie belegen die Herstellung von Fälschungen zu einem Zeitpunkt, als der bekannteste Fälscher italienischer Renaissanceskulpturen, Giovanni Bastianini, noch nicht einmal geboren war.

Bastianinis Schöpfungen sorgten bereits zu dessen Lebzeiten international für Schlagzeilen, denn für sehr hohe Preise waren sie vom Louvre oder dem South Kensington Museum erworben worden. Das wohl berühmteste Werk von seiner Hand ist das in Anlehnung von Schöpfungen des Mino da Fiesole geschaffene Bildnis der Lucrezia Donati im Victoria and Albert Museum, das bereits in Zusammenhang mit dem von Waagen erworbenen Bildnis einer jungen Frau erwähnt wurde. In letzter Zeit waren seine Werke, zu denen sowohl Kopien nach Originalen aus der Renaissance als auch eigene Inventionen zählen, das Thema einiger Abhandlungen, sodass sich die Konturen seines Œuvres inzwischen recht deutlich abzeichnen, doch immer noch gibt es Fragezeichen. Protegiert wurde Bastianini von Giovanni Freppa, den im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts bekanntesten Florentiner Kunsthändler, für den der Bildhauer von 1848 bis 1866 tätig war.¹⁵⁷⁵ Kurz zuvor, 1846, hatten die Königlichen Museen mehrere Objekte von Freppa erworben, darunter die zuvor erwähnte Fälschung der *Muttergottes mit dem fröstelnden Kind*. Von Olfers hatte Waagen den Tipp bekommen, sich in Florenz auch bei diesem Händler umzuschauen. Ob Waagen den Brief mit dieser Empfehlung jemals erhalten hat, ist zwar fraglich, doch wird er Freppas zentral gelegenes Geschäft sicherlich auch selbst leicht aufgefunden haben. Ob auch Waagen bei ihm kaufte, ist unbekannt, doch keineswegs unwahrscheinlich.

Die Vorstellung von Fälschungen in der Berliner Sammlung soll nicht davon ablenken, dass Waagens Erwerbungen nachantiker Skulpturen in Italien nicht nur in ihrem Umfang, sondern auch qualitativ großartig waren. Nach den Erwerbungen von Bartholdy handelt es sich um den bedeutendsten Zuwachs, den die Skulpturensammlung zu verzeichnen hatte. Dass sich darunter auch Fälschungen befanden, schmälert Waagens Verdienst nicht. Auffallend ist, dass die problematischen Stücke der von Pajaro erworbenen Werke fast ausschließlich aus dem zweiten Kontingent stammen, das der venezianische Kunsthändler wohl speziell für seinen Berliner Kunden zusammengetragen hatte, während sich bei den zuerst getätigten Erwerbungen zahlreiche Objekte mit hervorragender Provenienz befinden, wie die Schildhalter vom Grabmal des Dogen Andrea Vendramin. Bei den Florentiner Erwerbungen, die mit Ankäufen des Marchese Orlandini eingeleitet wurden und sich auf zwei Aufenthalte verteilen, lässt sich von Anfang an ein Nebeneinander von Originalen und dubiosen Objekten erkennen. Auch in Florenz waren offensichtlich für Waagen Skulpturen zusammengetragen worden.

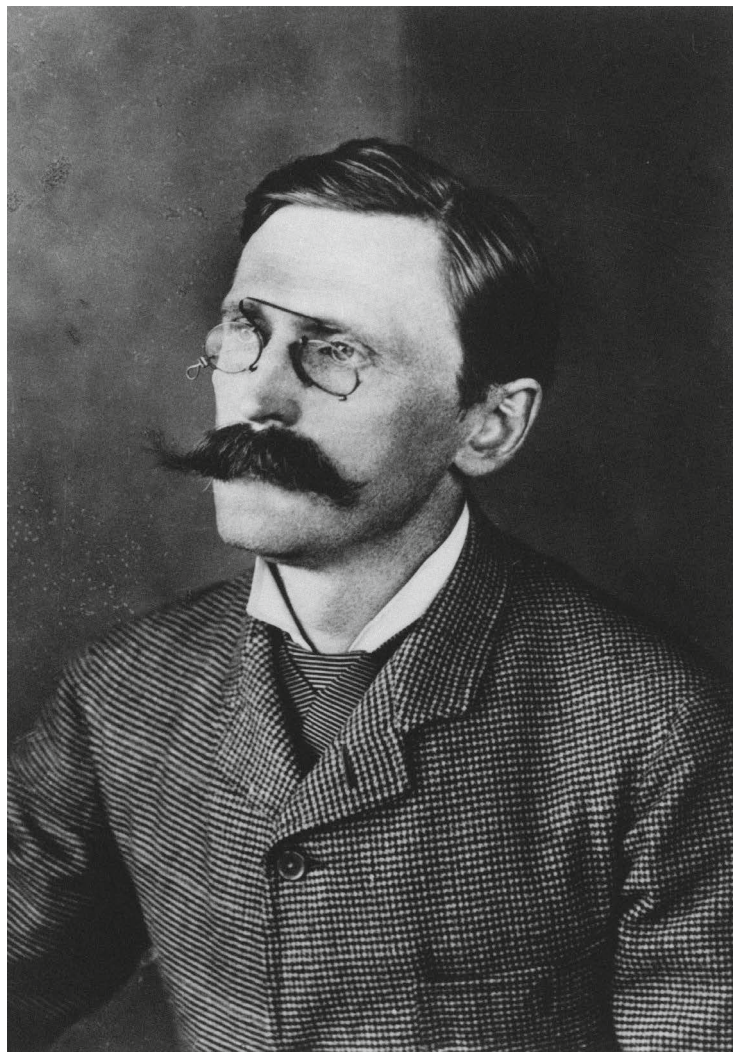
1574 Ulrike Wolff-Thomsen, Die Wachsbüste einer Flora in der Berliner Skulpturensammlung und das System Wilhelm Bode. Leonardo da Vinci oder Richard Cockle Lucas?, Kiel 2006; Ina Reiche/Lucile Beck/Ingrid Caffy, Leonardo da Vinci definitely did not sculpt the Flora bust (www.cnrs.fr/en/leonardo-da-vinci-definitely-did-not-sculpt-flora-bust; New results with regards to the Flora bust controversy: radiocarbon dating suggests nineteenth century origin. Ina Reiche, Lucile Beck and Ingrid Caffy. Scientific Reports, 15 April 2021. DOI:10.1038/s41598-021-85505-x, aufgerufen am 19. Mai 2021).

1575 Grundlegend: Gentilini 1988; zuletzt: Warren 2021.

In Berlin ist der Name Pajaro aber auch mit einem Werk verknüpft, das zu den Hauptsehenswürdigkeiten der Museumsinsel zählt: dem seit 1904 in einer Apsis des Kaiser-Friedrich- beziehungsweise Bode-Museums integrierten Ravenna-Mosaik, das Friedrich Wilhelm IV. 1843 durch Alexander von Minutoli für den geplanten Campo Santo neben dem Dom erworben hatte. Pajaro engagierte sich für das aus der im frühen 19. Jahrhundert säkularisierten Kirche S. Michele Afrisco in Ravenna stammende Werk, das in Venedig restauriert werden sollte, bevor es nach Berlin transportiert wurde. Er war für die gesamte Operation verantwortlich und hatte in dem Venezianer Giovanni Moro jemanden gefunden, der die Restaurierung und die Vorbereitungen für den Transport übernahm.

In einem Prozess, der 1858 gegen Moro geführt wurde, dessen Protokoll erst kürzlich publiziert wurde, sagte Pajaro als Zeuge aus. Er schilderte nicht nur seine Begegnung mit dem Restaurator in dessen Werkstatt kurz vor Abschluss der Arbeiten, sondern erwähnte auch, dass das nach Berlin transportierte Mosaik keine originalen Bestandteile enthalten habe, also 1850/51 von Moro komplett neu geschaffen worden war! Die vor Gericht vorgetragene Aussage klingt wie eine Bestätigung der Überlieferung durch Rumohr oder Binzer über das Kunstfälschertum in Venedig. Nachdem Pajaro diesen skandalösen Sachverhalt, an dem nicht zu zweifeln ist, entdeckt hatte, informierte er dem Protokoll zufolge den preußischen Konsul in Venedig, doch sind entsprechende Dokumente bislang nicht bekannt geworden.¹⁵⁷⁶

Schon seit längerer Zeit wird ein von Waagen in Venedig als mittelalterliches Werk angekauft, das heute im Museum für Byzantinische Kunst aufbewahrt. Zwei Pfauen und darunter ein Hirsch, als eine Schöpfung des 19. Jahrhunderts angesehen (Abb. 204). Mit welcher Raffinesse um 1840 Manipulationen an Objekten vorgenommen wurden, veranschaulicht beispielhaft die von Rumohr in Venedig erworbene Jason-Vase mit ihren nicht authentischen Signaturen von Valerio Belli beziehungsweise Cellini (Abb. 136).



367 Wilhelm Bode, Aufnahme um 1875

Umorientierung: Reduzierung der Sammlung durch Bode

1872, wenige Jahre nachdem die letzten hier vorgestellten Erwerbungen, die kleine Kopie nach Michelangelos *Medici-Madonna* und der pseudoantike Kopf in die Sammlung gelangten, begann Wilhelm Bode seine Tätigkeit bei den Berliner Museen (Abb. 367). Er wurde Assistent an der »Plastischen Abteilung«, damals noch die Sammlung antiker Bildwerke, da zu diesem Zeitpunkt der entsprechende Posten an der Gemäldegalerie vorübergehend eingespart worden war. Faktisch war er gleichzeitig auch als Assistent an der Gemäldegalerie tätig. Bereits während seiner ersten Dienstreise nach Italien, die er Ende 1872 bis Anfang 1873 zusammen mit Julius Meyer, dem Direktor der Gemäldegalerie, unternahm, gelang es ihm, bedeutende Skulpturen in Florenz zu erwerben, und zwar die Marmorbüsten des Malers Carlo Maratta von Francesco Maratti, gen. il Padovano, und die des Papstes Benedikt XIV. von Pietro Bracci. Damit legte er einen Grundstein zu seiner expansiven Erwerbungs politik, bei der Skulpturen der italienischen Renaissance den Schwerpunkt bildeten. Für die Präsentation der von ihm angekauften Objekte, die zum Teil aus dem Besitz adliger Florentiner Familien stammten, wie der Strozzi und Rucellai, reichte die Ausstellungsfläche im Alten Museum schon bald nicht mehr aus. »Mit Rücksicht auf

den in der Skulpturensammlung herrschenden Raummangel« sollten deshalb nicht nur die beiden aus dem 19. Jahrhundert stammenden Werke aussortiert werden. Ausgehend von einer Initiative Bodes wandte sich Kultusminister Adalbert Falk daher am 27. März 1878 an Kaiser Wilhelm I.:

»In der Sammlung der Sculpturen und Gypsabgüsse der hiesigen Museen befindet sich eine kleine Anzahl von Gegenständen, welche der Kunst dieses Jahrhunderts angehören und den Rahmen überschreiten (...). Die Werke, um welche es sich handeln würde, sind folgende: 1. Hebe, Marmorstatue von Canova (Cat. Nr. 719). 2. Liegendes Kind, Bronzestatue von Bosio (Catalog Nr. 678). Diese beiden Werke würden nachrichtlich in der Nationalgalerie untergebracht werden können, deren Direktor

1576 Ausführlich dazu: Irina Andreescu-Treadgold, *The Christ Head at the Metropolitan Museum of Art, New York, the Apse in the Bode Museum, Berlin, and Other Fake Mosaics*, in: *New Light on Old Glass: Recent Research on Byzantine Mosaics and Glass* (Hg. Christopher Entwistle/Liz James), London 2013, S. 277ff. – Gabriele Mietke sei für diesen Hinweis gedankt.

sich hiermit vorläufig einverstanden erklärt hat. 3. Napoleon I, Marmorstatue von Chaudet (Catalog Nr. 414). Dieses Werk würde für die Nationalgalerie nicht wol als geeignet erachtet werden können. Auch von dem Zeughause an welches seitens der General-Verwaltung gedacht war, scheint den eingezogenen Erkundigungen nach keine Aussicht auf Verwendung sich zu bieten. Dagegen hat das Oberhofmarschall-Amt auf eine vorläufige Anfrage der General-Verwaltung sich dahin ausgesprochen, daß die Statue in einem der Ew. Majestät gehörigen Schlösser würde Aufnahme finden können (...). Ich würde diesen allerunterthänigsten Bericht bis nach dem Abschluß aufgeschoben haben, wenn nicht die Generalverwaltung mit Rücksicht auf den in der Sculpturensammlung herrschenden Raummangel, der einige neue Erwerbungen erst nach Entfernung der auszuscheidenden Stücke zweckmäßig aufzustellen gestattet, eine beschleunigte Entscheidung gebeten hätte.«¹⁵⁷⁷

Die Genehmigung der Abgabe dieser Werke, die einst als Hauptwerke der Sammlung galten, erfolgte am 15. April 1878.¹⁵⁷⁸ Canovas *Hebe* und der *Hyazinth* von Bosio gelangten in die Nationalgalerie, während die Marmorstatue von Chaudet zuerst einen neuen Standort in der Bildergalerie und später im Porzellanzimmer der Orangerie in Potsdam fand. Dass die Entfernung der Skulpturen einer Strategie Bodes folgte, zeigt sich darin, dass nur kurz darauf auch weitere Objekte der Skulpturensammlung zur Disposition standen. Auf seine Initiative dürfte ein Schreiben von Falk an den Kaiser vom 30. April 1878 zurückzuführen sein, in dem es heißt:

»Die Revision des Magazins der Skulpturen-Sammlung in den hiesigen Königlichen Museen hat sich gefunden, daß ein Theil der dort untergebrachten Gegenstände von Werth und Interesse ist und der Aufnahme in die Sammlung würdig erscheint; daß dagegen ein anderer Theil mit Recht von der Sammlung ausgeschlossen geblieben ist. Diese Gegenstände (...) sind theils ganz werthlos und nehmen den ohnhin karg bemessenen Raum der Magazine ein ohne irgendwelchen Nutzen zu gewähren; theils gehören sie zu einer Klasse von Denkmälern, welche von den Museumssammlungen bestimmungsgemäß ausgeschlossen bleibt und werden durch ihre Unterbringung in den Magazinen des Nutzens den sie haben könnten, beraubt.«

Offenbar gab es ein Verzeichnis, in dem die für eine Abgabe vorgesehenen Objekte aufgeführt waren. Es ist anzunehmen, dass sich darunter auch etliche der von Waagen in Venedig erworbenen »Verzierungs-skulpturen« befanden, denn weiterhin heißt es: »Der größere (...) Theil der Gegenstände besteht aus rein ornamentalen Stücken, theils Originalen, theils Abgüssen, welche in den Museumssammlungen vereinzelt und ohne daß je eine systematische Vervollständigung und Aufstellung erfolgen könnte, ohne wahren Nutzen sind.«

Eine weitere Gruppe bildeten Werke, die als Fälschungen oder wertlose Objekte angesehen wurden. In dem Schreiben an den Kaiser heißt es dazu: »Ein dritter (...) Theil dieser Gegenstände besteht aus schlechten Fälschungen oder ist sonst völlig werthlos; diese zu beseitigen, liegt ein dringendes Interesse vor. Da eine Versteigerung wegen der Werthlosigkeit der Objekte nicht rätlich ist, so würde nichts übrig bleiben, als sie freihändig gelegentlich an Händler unter Vorbehalt der Zustimmung der Artistischen Commission zu dem gebotenen Preise zu veräußern.«

Für Bodes Umgestaltungspläne gab es Unterstützung durch die »Sachverständigen-Kommission«, und auch »der hohe Protektor der Königlichen Museen, Seine Kaiserliche und Königliche Hoheit der Kronprinz« hatte »keine Einwendungen« dagegen erhoben.¹⁵⁷⁹ Die im Schreiben von Falk dargelegten Maßnahmen dürften schon bald danach verwirklicht worden sein.

Das Thema der Fälschungen blieb für Bode über Jahrzehnte aktuell, es war für ihn geradezu ein Reizthema. Von Zeitgenossen ist überliefert, dass er sich bei Werken, die von Kollegen als falsch deklariert wurden, besonders herausgefordert fühlte und nicht vor Erwerbungen solcher Objekte zurückschreckte.¹⁵⁸⁰ Problematischer Werke entledigte sich Bode in unterschiedlicher Form. So gehörten etwa zu den 1902 als an die Kunstsammlung der Universität Bode abgegebenen Dauerleihgaben auch zwei Büsten aus gebranntem Ton, die er vermutlich als Fälschungen erkannte, denn für Originale aus der Renaissance hätte er bestimmt auf der Museumsinsel einen Aufstellungsort gefunden. An den Kunsthändler Henry Heilbronner gelangten Fälschungen im Tausch gegen Objekte, die Bode mehr interessierten (s. S. 63 f.).

Die Ausführungen des Ministers machen auch deutlich, dass Bodes Einfluss auf das museale Geschehen nur wenige Jahre nach Beginn seiner Tätigkeit bei den Museen beträchtlich angewachsen war. Dem entspricht, dass dem jungen Directorialassistenten aus Anlass des 50-jährigen Jubiläums der Königlichen Museen am 3. August 1880 »im Hinblick auf die ihm übertragene selbständige Verwaltung der Sammlung der Skulpturen des Mittelalters und der Renaissance der Titel und die Rechte eines Direktors bei den Museen /ohne Einfluß auf seine etatmäßigen Bezüge/ verliehen worden« war.¹⁵⁸¹ Im April 1883 wurde Bode offiziell zum Direktor der »Sammlung der Skulpturen und Gipsabgüsse« ernannt, »da derselbe für die ihm seit Jahren anvertrauten Sammlungen mit besonderem Erfolge thätig gewesen ist und bei der Vervollständigung und Leitung derselben Umsicht und vorzügliches Gefühl bewiesen hat«.¹⁵⁸²

Während Bodes jahrzehntelanger Tätigkeit an den Berliner Museen und danach wurde die Skulpturensammlung nicht nur intensiv umgebaut, sondern auch ausgebaut. Wohl keine andere Kollektion plastischer Werke besitzt eine so wechselvolle Geschichte wie die Berliner Skulpturensammlung. Standortveränderungen, die auf politische Ereignisse zurückzuführen sind, hatten daran erheblichen Anteil. Zahlreiche Skulpturen wurden im Mai 1945 während ihrer Auslagerung im

1577 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20456, fol. 235 (27. März 1878).

1578 Ebd., fol. 238.

1579 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20456, fol. 239, 240. Das genannte Verzeichnis ist nicht in der Akte vorhanden; vgl. auch SMB-ZA I/NG 74, fol. 29–31.

1580 Krahn 2015, S. 64f.; der Autor beabsichtigt die Edition von Bodes unvollständig im Nachlass erhaltenen Manuskript »Eine neue Fälscherpsychose im Handel mit Bildwerken des italienischen Tre- und Quattrocento« (um 1925).

1581 GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20486, fol. 185 (26. Juli 1880, »Vermerk«).

1582 Weiterhin heißt es: »Nachdem derselbe fortgesetzt sich als ein ungewöhnlich thätiger kenntnisreicher und für die ihm obliegenden Aufgaben befähigter Beamter bewährt hat, nehme ich keinen Anstand den Antrag der Generalverwaltung mit anzueignen und die Verleihung der neugegründeten Stelle an den Dr. Bode allerunterthänigst in Vorschlag zu bringen. Der höchste Protektor der Museen, Seine Kaiserliche und Königliche Hoheit der Kronprinz haben Höchst Ihr Einverständnis mit diesem Vorschlage auszusprechen geruht.« (ebd., fol. 201, 23. April 1883, Gustav von Goßler an Kaiser Wilhelm I.; die Ernennung wurde am 27. April 1883 vollzogen).



368 François Duquesnoy, Bogenschnitzender Amor, 1629, Marmor, Höhe 75 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Aufnahme 1999

Flakbunker Friedrichshain Opfer verheerender Brände und sind daher nur fragmentarisch erhalten oder besitzen gravierende, irreversible Brandschäden. Inwieweit gerade diese Zeugnisse der Sammlungsgeschichte auch politische Ereignisse verkörpern, zeigt sich besonders am *Amor* von Duquesnoy. Seine Beschädigungen lassen sich nicht allein auf Brandeinwirkung zurückführen, sondern auch auf mutwillige Zerstörungen (s. a. S. 135 ff.).¹⁵⁸³ Während einer 1999 vorgenommenen Restaurierung wurde die Figur daher nur geringfügig ergänzt, und die durch Schüsse verursachten Beschädigungen wurden nicht unkenntlich gemacht (Abb. 368). Die Gestalt des Liebesgottes soll in diesem Zustand Dokument und Mahnmal für die Schrecken des Krieges sein.

Erst in jüngster Zeit, nach Jahrzehnten großer Geheimhaltung, wurde die Existenz zahlreicher Werke, die als Kriegsverluste galten, in Russland publik. Diese unerwartete Entscheidung für Transparenz korrespondierte mit einem Dialog der Museen in Russland und Berlin. Lange Zeit verschollene Werke der Berliner Sammlungen wurden nun öffentlich zugänglich gemacht, wie die von Waagen erworbene *Victoria von Cavaltone* (Abb. 252, 253), die 2020 in einer Ausstellung der Eremitage in St. Petersburg zu sehen war. Es bestand daher die berechnete Hoffnung, dass sich diese positive Entwicklung fortsetzen wird.¹⁵⁸⁴

Die große Anzahl von Kriegsverlusten konnte zum Teil durch mitunter sehr bedeutende Erwerbungen für die Dahlemer Skulpturengalerie kompensiert werden, wie etwa das Relief mit der *Himmelfahrt Mariae* von Pierre Puget oder Antonio Canovas *Tänzerin*. Trotz der Kriegsverluste gehört die systematisch aufgebaute Sammlung weiterhin weltweit zu den größten und bedeutendsten ihrer Art. In kaum einem anderen Museum lassen sich sowohl italienische als auch nördlich der Alpen entstandene Bildwerke so facettenreich studieren.

1583 Ein in den 1950er Jahren in Leningrad entstandenes Foto dokumentiert den Zustand vor der in Russland vorgenommenen Restaurierung. Das Foto lässt erkennen, dass das Gesicht geschminkt war; wohl in diesem Zustand diente die Figur als Zielscheibe (Kat. Berlin 2015, S. 98, Abb. 101; Yurchenko 2021, S. 497f., Abb. 1).

1584 Vgl. Kat. Berlin 2015; Manfred Nawroth, Zurück zum Diskurs. 20 Jahre deutsch-russische Zusammenarbeit zu kriegsbedingt verlagerten Objekten, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz 51, 2015, S. 118ff.; Julien Chapuis, Donatello and Renaissance Sculpture – A Chronology, ebd., S. 130ff.; Neville Rowley, Donatello Forgotten and rediscovered. On Five Works of Art Formerly in the Berlin Museums, ebd., S. 140ff.; Vasily Rastorguev, From a Russian Perspective. Notes on the History of the Italian Sculptures from the Berlin Museums in the Custody of the Pushkin State Fine Arts Museum, Moscow, 1945 – 2015, ebd., S. 164ff.; Kaiser-Schuster 2021; Yurchenko 2021.

Anhang

1 Beschreibung der Marmorreliefs des Meisters von Altichiero

GStA PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Museen, I Nr. 20, fol. 57, 58 (12. Aug. 1837, Wredow an Brühl)

1) Sämtlichen Köpfen fehlen die in den Stichen angegebenen Heiligenscheine

2) Die Kompositionen sind im Ganzen dieselben, es finden sich jedoch mehr oder weniger große Abweichungen in den einzelnen Stellungen und der Gewandung.

3) Auf dem Relief mit den die Passionszeichen haltenden Engeln (hoch 23 ½ Zoll, lang 25 ½ Zoll) sind die Falten schlicht herunterhängend angegeben und nicht wie im Stich, vom Wind bewegt.

4) Die beiden anderen gleich großen Reliefs, singender und musizierender Engel darstellend (hoch 25 ½ Zoll, breit inclusive der Pilaster 21 ½ Zoll) sind jedes mit Pilastern, auf welchen Ornamente gearbeitet, eingefasst; es sind jedoch über den Köpfen der Engel beider Reliefs dieselben samt ihren Pilastern abgeschnitten und es fehlt also die in den Nischen angegebene Architektur, von welcher nur die Spuren des Anfangs sichtbar sind; daß übrigens die Architektur vorhanden war, erhellt aus den Pilastern welchen an ihrer ganzen Höhe etwa so viel fehlen möchte, als die bei Cicognara angegebene Architektur beträgt. (...)

Die Ausführung dieser drei Werke ist in einem äußerst flachen Relief durchgeführt und zart vollendet; am feinsten wohl die die Passionszeichen haltenden Kinder deren Köpfchen wie auch die feinen Falten aufs zarteste gehalten sind; mit großer Kenntniß der Zeichnung und Leichtigkeit sind die bewegten Gewänder auf den beiden andern Reliefs gearbeitet und wiewohl in einigen Theilen Härten in der Zeichnung der Stellungen, der Zeit der Entstehung der Arbeiten gemäß, sich finden; so ist dies auch in andern Theilen weniger der Fall, und es ist die auch hier, wie in den Stichen vorkommende Rücken Figur, mit den (sich hier weniger gut ausnehmenden) Flügeln auf demselben, hier wie dort etwas kurz und zülig gewesen. Die Verkürzungen, welche an den Armen und Beinen vorkommen, wie auch an den Köpfen, sind meistens sehr gut angegeben.

2 »Verzeichniss der von dem Hrn. Pajaro erkauften mittelalterlichen Gegenstände«

GStA PK, I. HA Rep. 137, I Nr. 18, fol. 41r und v (Gustav Friedrich Waagen, kurz nach dem 25. Okt. 1841)

Erwerbung von Kunstgegenständen durch den Direktor der Gemäldegalerie Gustav Friedrich Waagen in Italien, 1841/1842, Bd. 1

1. Großer Sacristeybrunnen aus der abgetragenen Kirche de' Servi zu Venedig, in carrarischem Marmor im breiten und schönen Styl des Cinquecento ausgeführt, daran zwei Statuen von Engeln. Etwa 8 F br. 15 Fuss. NB. Es wird eine Zeichnung mitgehen, worauf die einzelnen Stücke mit 1. a. b. u.s.w. der Bezeichnung der Stücke selbst entsprechend versehen sind. 25 Napol. (Tieck 1846 Nr. 669)

2. und 3. Zwei Tragsteine von Wandtischen mit Spynxen mit den elegantirten Verzierungen, und von ansehnlicher Breite. Marmor. 8. Nap. (Nr. 616, 617)

4. Eine große Thüreinfassung mit 2 Capitellen, schöner Styl der Lombardi, reich verziert, 5 Nap. Marmor (Nr. 701)

5. u. 6. Zwei sehr reiche Tragsteine v. Tischen, Styl d. Tullio Lombardo, Marm. 6 Napol. (Nr. 703, 704)

7. u. 8. Dergleichen eher schön und ders. Art nur minder reich ... 4 Napol. (Nr. 735, 736)

9. 10. 11. Zwei Pilaster eines Camins, Styl d. Lombardi, und Fries mit Metopen von anderer Herkunft. 4 Napol.

12. Das Leseputt einer Kanzel von einem großen Stück »Verde antico« 20 Napol. NB. 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. (Nr. 615)

13. 14. Zwei Capitelle von der besten Arbeit des Cinquecento aus der Kirche St. Mathia zu Murano. Treffl. erhalten 12 Napol. (Nr. 707, 708)

15. 16. Zwei reiche Capitelle in der Art derer von St. Marco von der alten Kirche St. Salvatore auf Murano. 10 Napol. (Nr. 631, 632)

17. Zwei Pfauen und darunter ein Hirsch der trinkt, sehr erhabene Arbeit aus d. 11ten od. 12ten Jahrh. Bekanntlich Symbole altchristl. Kunst, in Betracht der Zeit vortrefflich gemacht 10 Napol. NB. Von ansehnl. Größe (Nr. 647)

18. Siehe No. 56 am Ende
19. Fast lebensgroße Statue des Hieronymus unter einem gothischen Giebel. Vordem über der Thür von dessen Kirche. Sehr gute Arbeit aus dem Ende des 14ten Jahrh. In dem harten Marmor von Istrien. 16 Napol. (Nr. 624)
20. 21. Zwei Statuen von Jünglingen fast nackend, in der Linken auf Schilder gestützt, in der Rechten vordem Standarten, die leicht zu ersetzen, vom Denkmahl des Vendramin Calergi des Tullio Lombardi. Bei Gelegenheit der Versetzung dieses berühmten Denkmahls von der Serviten in die Tribune von S. Giovanni e Paolo veräußert. Von carrarischem Marmor. In allen Theilen mit einer Naturwahrheit durchgebildet, manche Theile erscheinen wie über die Natur abgeformt. Nur das starke, gelockte Haar conventionell. Schön erhalten. 50 Napol. (Nr. 705, 706)
22. Johannes der Evangelist als Greis thronend, neben ihm der Adler, zu den Seiten sechs verehrende Mönche. Hochrelief. Vormals über der Thür der Scuola di St. Giov. Evang. Ein Giov. Bellin in Stein! 35 Nap. (Nr. 606)
- 23–24. 25. Zwei Tischträger mit dem sie verbindendem Friese, aus derselben Scuola (die wegen ihrer Marmorarbeiten so berühmt war) 6. Napol.
26. 27. Sehr zierlicher, kleiner Sacristeybrunnen, der Fuß davon getrennt. 3 1/2 Napol.
28. Kleines corinth. Capitell von vorzüglicher Eleganz der Arbeit. 2 Nap.
29. Kleiner Altar mit Bogen, Capitellen und Basen. Styl d. Cinquecento. Die Ornamente vergoldet, der Grund bemalt. Aus der Kirche de' Servi in Padua. 6. Napol.
30. Großes corinthisches Capitell von Veroneser Marmor, aus der Villa Altichiero bei Padua. 8 Nap. (Nr. 629)
31. Schöner, reich mit Fruchthängen verzierter Fries in Marm. 3 Nap. (Nr. 692)
32. u. 33. Zwei Säulenstämme von istrischem, hellgrauem Marmor etwa 9 Fuß lang von einer sehr alten Kirche der Insel Mazorbo bei Torcello. Sehr zierlich! 6 Napol.
34. u. 35. Zwei Capitelle dazu von sehr mäßiger Arbeit, der sich indess nachhelfen ließe. 6. Nap. [Von Waagen zu 32–35 hinzugefügt: »zur gelegentl. Verwendung für Charlottenhof bes. geeignet«]
36. Säule von aegyptischen Granit. 8 Napol.
37. u. 38. Zwei kleine Säulenbasen rund, feines Cinquecento. 2 Napol.
39. Kleines, zierliches Säulenkapitell, Cinquecento. 1 1/2 Napol. (Nr. 652)
40. 41. Pilaster und Capitell derselben Art. 4 Nap.
42. Profilrelief einer Frau in carrar. Marmor, reichl. lebensgroß. Wie ein Cameo vollendet. Bellin in Marmor. 12 Napol. (Nr. 717)
43. Sacristeybrunnen, ganz klein, aber sehr zierlich aus der Kirche St. Antonio; Cinquecento, carrar. Marmor. 5 Napol. (Nr. 625)
44. Profilbildnis der Clorinda, einer venez. Schriftstellerin, carrar. Marmor. Sehr lebendig. 6 Napol. (Nr. 727)
45. Sehr zierliches Pilastercapitell, Cinquec. 1 1/2 Napol.
46. Ein dergl. Säulencapitell. 1 1/2 Napol.
47. Maria mit dem Kinde, 6 Cherubim. Flachrelief in carrar. Marmor, wie ein zierlicher Cima. 7 Nap. (Nr. 677)
48. Maria mit dem Kinde, darunter ein Fries. Cinquecento. Maria treffl. d. Kind minder. 8 Napol. (Nr. 688a)
49. Kleine Altartafel von reicher Composition, 14tes Jahrh. Arbeit mächtig, Styl gut. 6 Nap.
50. Gott Vater, halbe Figur segnend (Hände verstümmelt) Carrar. Marmor. Von Tullio Lombardo. Vordem in der Kirche St. Giuseppe di Castello. So gute Arbeit, dass die hiesige Akademie sich ein Gypsabguss hat machen lassen. 8 Napol. (Nr. 633)
51. Maria mit d. Kinde stehend von vier Heiligen umgeben. Hinten Architektur. Höchst vollendete Arbeit des Sansovino, Hochrelief in terra cotta u. bemalt. Figuren etwa 2 Fuß hoch. Von der Akademie geformt. 20 Napol. (Nr. 656)
52. Die Büste des Admirals Contarino, lebensgroß in terra cotta. Sehr geistreiche Arbeit des Alessandro Vittoria. 20 Napol. (Nr. 660)
53. Zwei weibliche Statuetten. Friede und Reichthum (etwa 2 1/2 F. hoch) in carrar. Marmor. Etwa um 1600. Fleißige Arbeit doch etwas manierirt und nur als Beispiel des Styls dieser Zeit zu Venedig genommen. 10 Nap. (Nr. 724, 725)
54. Maria mit dem Kinde. Kleines bemaltes Relief in terra cotta aus Padua, Zeit des Bellin, 1 1/2 Napol. (Nr. 664)
55. Christus beweint. ebendergl. schon von Alters bronziert. 1 Napol. (Nr. 641)
56. Ein Camin in dem gothischen Geschmack, wie die Giebel von St. Marco meisterlich in Marmor ausgeführt und wohl von demselben Maestro Bartholomeo. Aus Torcello. Das seltenste Stück der Sammlung, wie ich hier denn nirgend einen Camin in diesem Styl gesehen. 30 Napol.
57. Eine Brunnenmündung, von vortrefflichem gothischen Styl. 10 Napol. (Nr. 673)
- Diese 56 Nrn. kosten 418 Napoleon. NB. Wenn hier nur 56 Nrn., nicht auch jene wie ich im ersten Briefe geschrieben, so rührt es daher, daß Hr. Pajaro auf meine Bitte für 2 minder wichtige Gegenstände, einen bedeutenderen, den ich erst später gesehen, einzutauschen erlaubt hat.
- Folgende Nrn. habe ich früher sogleich bezahlt
57. Das Profilrelief eines jungen Mädchens in carrar. Marmor. 3 Napol. (Nr. 729)
58. Zwei kämpfende Tritonen in terra cotta aus d. Zeit d. Mantegna, aus der Villa Altichiero. Gestochen als der Fries noch dort befindl. war. 2 Napol. (Nr. 694).
- NB. Die Nrn. sind geändert, weil Hr. Pajaro No. 56 unter No. 18 eingeschoben (...) hatte.

3 »Denkmale des Mittelalters und des Cinquecento im Besitz des Hern. Pajaro, die für d. beigesetzten Preise bei ihm noch käuflich sind«

GStA PK, I. HA Rep. 137, 1 Nr. 18, fol. 46r u. v (Gustav Friedrich Waagen, 29. Okt. 1841)

Erwerbung von Kunstgegenständen durch den Direktor der Gemäldegalerie Gustav Friedrich Waagen in Italien, 1841/1842, Bd. 1

1. Die reichlich lebensgroße Büste des Procuratore Octavio Grimani in römischen Costüm, mit dessen Namen und der des Bildhauers Alessandro Vittoria bezeichnet. Eine der *durchgebildetsten* Portraitbildungen in dem schönsten, carrarischen Marmor, welche ich 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. 30 Napoleon. In Auffassung dem Tizian verwandt. Ich kann den Ankauf nur auf das dringendste empfehlen, schon als Pendant der Büste des Contarino in terra cotta. Aus dem Pallast Grimani, wo jetzt die Post. (Tieck 1846 Nr. 653)
2. 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.
3. Ein ähnlicher nur noch größerer. NB. Es könnten allenfalls um die Kosten des Transports zu mindern, die Seiten mit Verzierungen abgesägt und allein verschickt werden. Marmor. 6 Napol. NB. Die Deckel fehlen.
4. Eine Brunnenmündung mit romanischen Verzierungen (oder sogen. byzantinischen) 5 Napol. (Nr. 639)
5. Steinplatte mit Thür, worin zwei Engel stehen (von den Ital. custodia genannt) zieml. roh, doch sehr alt. 5 Napol. (Nr. 679)
6. Das Kreuz mit Alpha u. Omega, durchbrochen, sehr alte Steinarbeit 4 Napol (Nr. 645)
7. Ein ansehnlicher Bogen, ganz mit sehr flachen (...) Verzierungen, die hier sehr selten vorkommen, dabei Capitelle und Pilaster. Zusammen 12 Napol. (Bode/Tschudi 1888, S. 3, Nr. 5, Inv. Nr. 6 Museum für Byzantinische Kunst)
8. Weiß-marmornes Sacramentshaus aus Padua, die Ornamente von guter Arbeit des Cinquecento, acht Kinder an den Ecken schwach, doch die Arbeit als architektonisches Ganzes sehr schön. 15 Napol. (Nr. 672)
9. Ein Capitell mit Tauben verziert, Arbeit und Zeit wie die in St. Maria nur viel kleiner. 3 Napol.
10. Eine runde Verzierung in Marmor, romanische (byzantinische) Architektur, in Motiv und Arbeit sehr gut. 2 Napol.
11. Marmortafel 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. (Nr. 605)
12. Etwa ein Drittel der Seite eines byzantin. Sarkophags mit sehr schönen Verzierungen von guter Arbeit. 2 Napol.

13. Stück eines Sarkophags, auf der Rückseite modalste Arbeit, auf der Vorderseite, ein Kreuz mit Blätterwerk umgeben, von schöner Anordnung u. guter Arbeit. 2 Napol.

14. Ein isimärisches Thier eines Wappenschildes in Marmor. Sehr merkwürdig als Beispiel, wie stylgemäß und kunstreich selbst dergleichen hier zur Zeit der Lombardi gearbeitet worden. Etwa 2 1/2 Fuß hoch, sehr flach. 2 Napol

15. 16. Zwei zierliche Capitelle aus derselb. Zeit von corinthischen Motiven, das eine mit Thieren sind reich geschmückt. Zusammen 5 Napol.

17. Fries in terra cotta aus der Zeit des Mantegna, 6 Stücke, welche zusammen etwa 12 Fuß lang sind. Kindertritonon halten einen Kranz, worin ein menschl. Kopf. Gute Arbeit u. Erfindung. 4 Napol. (Nr. 699)

18. Vier Stücke eines durchbrochenen Geländers in terra cotta, mit Seejungfer, Kopf, Schiffen und Sirenen verziert. Gute Arbeit. Zusammen 1 Napol. Uebergang des gotischen in den lombardischen Styl.

19. Ansehnlicher Bogen in terra cotta mit Pilastern, hübsche aber sich wiederholende Verzierung. 4 Napol.

20. Eine sehr reiche und zierliche Brunnenmündung im romanischen/byzant. Geschmack, 12 Napol. (Nr. 639)

23. Das Portrait eines Gliedes der Familie Bragadin, in Relief, en face, sehr wahr und lebendig, doch nicht fein, in carrarischem Marmor, die halbe Nase abgestoßen. 3 Napol.« (Boetticher 1867, Nr. 944).

4 Die Strandung des Schiffs mit den von Waagen in Italien erworbenen Kunstwerken vor Wales im Dezember 1842

The Times, 27. Dez. 1842

SHIPWRECK. – On Friday morning last, we regret to state, that in consequence of the foggy and stormy state of the weather, the galliot Die Gute Hoffnung was driven into our bay, about 3 o'clock in the morning, and grounded amid a tremendous surf on that formidable sand-bank, Cefn Sidan, immediately under Tanlan, which has so often engulfed vessels and their valuable cargoes. She was bound from Leghorn, in Italy, to the city of Hamburgh, with a general cargo, consisting, among other things, of valuable marble statuary, the principal of which was a splendid statue of Diana, intended as a present to the King of Prussia, the value of which is estimated at 2,000 l. The crew consisted of the captain, mate, and three sailors; the captain's wife and two children were also on board. Of these all were saved, except one little boy, the captain's son, who died from exhaustion and exposure to the tempest. From the time the ship struck a tremendous surf continued to break over her, and it was with the greatest difficulty they saved themselves from being swept away by clinging to the rigging. In this forlorn state they were discovered by David Williams, a fisherman, living at Penybach, who, at lower water, with a few of his neighbours, at considerable personal risk, rowed to the vessel, and succeeded in extricating the captain and crew from their perilous situation. The ship sailed from the port of Emden, and belonged to the captain, J. N. C. Selck, entirely. The ship left Leghorn on the 26th of October, and in consequence of the

thickness of the weather the captain was unable to take a single observation since the 9th of this month, which with the heavy south-west-erly gales the prevailed, will account for his ignorance of the precise position in which he was when the ship was driven on shore. She has since become a total wreck, and is imbedded in the sands. Mr. M'Kiernan, of Pembrey, thinks some of the marble in the hold may be recovered, and has engaged to make an attempt to raise the same on being allowed one-third in value of all he succeeds in bringing up. We are sorry to state the ship was only insured to half its value.

5 Verluste und Beschädigungen bei der Strandung vor Wales

*GStA PK, I. HA Rep. 137, I Nr. 15, No. 755.43 (19. Juni 1843 aus Hamburg, Gustav Friedrich Waagen an Ignaz Maria von Olfers)
Erwerbung von Kunstgegenständen durch den Direktor der Gemäldegalerie Gustav Friedrich Waagen in Italien, 1841/1842, Bd. 2*

Von den in Toscana erworbenen Gegenständen fehlen zwei ganz, nämlich

No. 13. Ein Kampf zwischen Kriegern terra cotta von Pollajuolo. Ein sehr geistreiches Relief, indeß nur mit 35 Werth Banco angesetzt.

No. 23. Maria mit dem Kinde glasierte terra cotta aus der Schule des Luca della Robbia, sehr schön. Preis 132 W. B.

Beschädigt sind:

1. Der Torso der Venus einige leichte Kratzer und Bestoßungen (...) dafür ich 200 W. B. Ersatz angesetzt habe (Abb. 263, 264)

9. Büste eines jungen Mannes in gebrannter Erde, Beschädigung unter dem Kinn à 20 W. B. angesetzt (Abb. 276)

14. Relief in terra cotta, der Papst träumend (Maiano) (...). Leider stark beschädigt ein Kopf fast ganz weggestoßen, woran indeß das Bartstück sich noch gefunden. Von dieser stark mit der glücklichsten Ankauf, und bei dem geringen Kaufpreis von 70 W. B. habe ich daher auf 30 W. B. Ersatz anzutragen (Abb. 279)

19. Maria mit dem Kinde, terra cotta von Jacopo della Quercia, in der Bemalung beschädigt und mit 10 W. B. zu vergüten (Abb. 262)

20. Die Büste eines Mannes Hautrelief in terra cotta. Ein alter Bruch aufgegangen und etwas neues Bruch, so daß sie jetzt aus 2 Theilen besteht. Ersatz 15 W. B. (Abb. 278)

21. Joh. der Täufer. Sitzende Statuette in terra cotta, eine Hand abgestoßen, welche indeß vorhanden, auch sonst verletzt. Ersatz 40 W. B. (Abb. 280)

22. Maria mit d. Kinde. Marmorrelief d. Donatello. In der Mitte durchgebrochen und eine Stelle abgesplittert. Ersatz 40 W. B. (Abb. 288)

27. Der S. Hieronymus. Statuette in terra cotta, eine Hand abgebrochen, auch sonst im Löwen und Astwerck stark zertrümmert 22 W. B. (Abb. 297)

28. Die Büste eines Knaben, wohl Pico von Mirandola, terra cotta. Ein Stück einer Wange abgesprengt, welches indeß ganz verloren, sonst ein feiner Riß. Ersatz 20 W. B.

Die übrigen Nrn. sind sämtlich gut erhalten (Abb. 296).

Konkordanzen

Nr. = vor der Vergabe von Inv. Nrn.
 Inv. Nr. = seit Ende der 1880er Jahre
 V = vorhanden
 Ver = Verlust, abgegeben, unbekannt

Verzeichnis der Nummern nach »Bildwerke des Mittelalters und späterer Zeit«, Saal VI im Königlichen Museum, seit 1845:

| Nr. | Titel | Inv. Nr. | Status |
|----------|--|-----------|------------------|
| 602 | »Heilige Familie« | 272 | V |
| 603 | »Maria mit dem Kinde« | 88 | V |
| 603a | »Christusbild« | 278 | V |
| 604 | »Christus« | 321 | V |
| 605 | »Altbyzantinisches Relief« | 13 | V |
| 606 | »Der Evangelist Johannes« | 210 | V |
| 607 | »Statuette eines Mönchs« | 241 | V |
| 608 | »Zierlicher Pilaster« | 295 | Ver |
| 609 | »Papst Gregor IX.« | 105 | V |
| 610 | »Maria mit dem Kinde« | 55 | V |
| 611 | »Der Heilige Hieronymus« | 332 | V |
| 612 | »Flachrelief« | 218 | V |
| 613 | »Der Heilige Hieronymus« | 171 | V |
| 614 | »Altar« | 315 | V |
| 615 | »Platte« | 15 | V |
| 616, 617 | »Zwei Sphinxe« | 235, 236 | V |
| 618, 619 | »Zwei verzierte Pilaster« | 216, 216a | V |
| 619A | »Kopf eines Heiligen« | 191 | Ver |
| 619B | »Büste einer gekrönten Heiligen« | 192 | V |
| 620 | »Die Verkündigung« | 154 | V |
| 621 | »Maria mit dem Kinde« | 154 | V |
| 621A | »Maria mit dem Kinde« | 157 | V |
| 622 | »Maria mit dem Kinde« | 170 | V |
| 623 | »Der Beato Buonacorsi« | 30 | V |
| 624 | »Der Heilige Hieronymus« | 211 | V |
| 625 | »Kleines Wasserbecken« | 297 | Ver |
| 626 | »Maria kniend vor dem Jesuskinde« | 153 | V |
| 627 | »Christus am Oelberg« | 70 | V |
| 628 | »Maria mit dem Kinde« | 166 | Ver |
| 628A | »Der Heilige Antonius« | 167 | V/Ver (Attribut) |
| 629 | »Blätter-Capitell« | 6375 | V |
| 630 | »Der Heilige Filippo Neri« | 344 | V |
| 630A | »Büste eines unbekanntes Papstes« | 256 | V |
| 631, 632 | »Byzantinische Säulenknäufe« | 9, 10 | V/Ver |
| 633 | »Gott Vater« | 226 | V |
| 634 | »Altar-Aufsatz« | 254 | V |
| 635 | »Johannes der Täufer« | 284 | V |
| 636 | »Maria mit dem Kinde« | 208 | Ver |
| 637 | »Der Heilige Sebastian« | 283 | Ver |
| 637A | »Byzantinische Verzierung« | — | Ver |
| 638 | »Aschengefäß« | 39 | Ver |
| 639 | »Achteckige Brunnenmündung« | 237 | Ver |
| 640 | »Hölzerne Truhe« | — | Ver |
| 641 | »Christi Leichnam von Engeln gehalten« | 290 | Ver |
| 642 | »Der Heilige Franziskus« | 168 | V |

| Nr. | Titel | Inv. Nr. | Status |
|--|---|-----------|--------|
| 643 | »Der junge Tobias« | 231 | V |
| 644 | »Schlussstein« | 11 | V |
| 645 | »Byzantinische Fensteröffnung« | 2 | V |
| 646 | »Büste eines florentiner Rechtsgelehrten« | 175 | Ver |
| 647 | »Byzantinisches Relief« | 8 | V |
| 647A | »Byzantinisches Relief« | 14 | V |
| 647B | »Byzantinisches Relief« | 12 | V |
| 648 | »Maria mit dem Kinde« | 316 | V |
| 649 | »Maria mit dem Kinde« | 66 | V |
| 650 | »Maria mit dem Kinde« | 234 | V |
| 651 | »Hölzerne Truhe« | — | Ver |
| Nach Abgabe von Nr. 651 wurde die Nr. für den »Christuskopf«, Inv. 275, vergeben | | | V |
| 652 | »Säulenkapitell« | 296 | V |
| 653 | »Ottavio Grimani« | 303 | V |
| 653A. | »Venetianischer Feldherr« | 304 | V |
| 654 | »Johannes der Evangelist« | 221 | V |
| 655 | »Maria mit dem Kinde und Johannes« | 156 | V |
| 656 | »Maria mit dem Jesuskinde« | 286 | V |
| 657, 658, | »Maria mit dem Kinde« | 227, 228, | V |
| 659 | | 229 | |
| 660 | »Contareni« | 305 | Ver |
| 661 | »Maria mit dem Kinde« | 155 | V |
| 661A | »Maria mit dem Kinde« | 161 | V |
| 661B | »Maria mit dem Kinde« | 82 | V |
| 662 | »Maria kniend vor dem Kinde« | 159 | Ver |
| 663 | »Grosser Altaraufsatz« | 162 | V |
| 664 | »Maria mit dem Kinde« | 70 | V |
| 665 | »Maria mit dem Kinde« | 186 | V |
| 666 | »Maria mit dem Kinde« | 86 | Ver |
| 667 | »Büste einer jungen Dame« | 77 | V |
| 668 | »Pier Soderini« | 174 | V |
| 669 | »Sakristei-Brunnen« | 294 | V |
| 670 | »Johannes der Täufer« | 164 | V |
| 671 | »David« | 169 | V |
| 672 | »Tabernakel« | I. 205 | V |
| 673 | »Brunnenmündung« | 209 | V |
| 674 | »Lorenzo de' Medici, gen. Il Magnifico« | 184 | V |
| 675 | »Nicolo Macchiavelli« | 183 | V |
| 676 | »Christus am Kreuze stehend« | 150 | V |
| 677 | »Maria mit dem Kinde« | 232 | V |
| 678 | »Maria mit dem Jesuskinde und Johannes« | — | Ver |
| 679 | »Vorderseite eines Tabernakels« | 219 | V |

| Nr. | Titel | Inv. Nr. | Status |
|---|---------------------------------|----------|--------|
| 680 | »Pietro Mellini« | 103 | Ver |
| 681 | »Byzantinische Verzierung« | 7 | Ver |
| 682 | »Weiblicher Kopf mit Helm« | — | Ver |
| 683 | »Prometheus« | 525 | V |
| 684 | »Diomedes« | 274 | V |
| 685 | »Weibliches Portrait« | 119 | Ver |
| 686 | »Truhe in Nussbaumholz« | 194 | Ver |
| Nach Abgabe von Nr. 686 wurde die Nr. für die »Pomona«, | | | Ver |
| Inv. Nr. 194, vergeben | | | |
| 687 | »Ephebe« | 687 | Ver |
| 688 | »Giovanni Pico della Mirandola« | 120 | V |
| 688A | »Maria mit dem Kinde« | 57 | V |
| 689, 690 | »Knaben-Statuetten« | 299, 300 | V |
| 691 | »Geschwungener Schild« | — | Ver |
| 692 | »Theil eines Frieses« | — | Ver |
| 693 | »Kamin-Einfassung« | — | Ver |
| 694 | »Medusenhaupt« | — | Ver |
| 695, 696 | »Schlusssteine« | — | Ver |
| 696A | »Mercur« | 356 | V |
| 697 | »Jugendliche männliche Büste« | 123 | V |
| 698 | »Sitzende Frau mit einem Kinde« | 288 | V |
| 699 | »Theil eines Frieses« | — | Ver |
| 700 | »Sarkophag« | 217 | V |
| 701 | »Großer verzierter Bogen« | — | Ver |
| 702 | »Pomona oder Winzerin« | 163 | V |
| 703, 704 | »Reich verzierte Consolen« | — | Ver |
| 705, 706 | »Schildhalter« | 212, 213 | V |
| 707, 708 | »Capitell« | — | Ver |
| 709, 710 | »Antike Säulen« | — | Ver |
| 711 | »Sturz des Phaeton« | 282 | V |
| 712 | »Amor, den Bogen schnitzend« | 540 | V |
| 713 | »Amor, den Bogen schnitzend« | 541 | V |
| 714 | »Kamin-Einfassung« | 289 | V |
| 715 | »Kaminfries« | — | Ver |
| 716 | »Medaillon« | 326 | Ver |
| 717 | »Brustbild einer Dame« | 233 | Ver |
| 718 | »Cosmus I. von Medici« | 276 | Ver |
| 719 | »Hebe« | — | Ver |
| 720 | »Ein Kind, Wasser ausgießend« | 542 | V |

| Nr. | Titel | Inv. Nr. | Status |
|----------|---|----------|--------|
| 721 | »Meleager« | 267 | V |
| 722 | »Weibliche Figur« | 322 | Ver |
| 723 | »Liegender Knabe« | 544 | V |
| 724, 725 | »Statuetten« | 339, 340 | V |
| 725A | »Vittoria« | 302 | V |
| 726 | »Architrav« | — | Ver |
| 727 | »Bildnis der Clorinda« | 230 | Ver |
| 728 | »Bildniss des Dichters Francesco Berni« | 277 | V |
| 729 | »Weiblicher Kopf« | 71 | V |
| 730 | »Venus« | 330 | Ver |
| 731 | »Männliche Büste« | 319 | Ver |
| 732 | »Hercules« | 349 | Ver |
| 732A | »Simson, schlafend im Schooss der Delila« | 545 | V |
| 733 | »Weibliche Büste« | 97 | Ver |
| 734 | »Adonis« | 348 | V |
| 735, 736 | »Reich verzierte Consolen« | — | Ver |
| 737 | »Mädchen auf einem Füllhorn« | 355 | V |
| 738 | »Minervenkopf« | 325 | Ver |
| 739 | »Loth und seine Töchter« | 527 | V |
| 740 | »Cosmus von Medici, pater patriae« | 124 | V |
| 741 | »Männliches Bildnis« | 118 | Ver |
| 939 | »Christuskopf« | 350 | Ver |
| 940 | »Brustbild eines Heiligen« | 193 | V |
| 941 | »Kniender Engel« | 165 | Ver |
| 943 | »Magdalene« | 258 | V |
| 944 | »Brustbildniss eines Mannes« | 240 | V |
| 945 | »Reiterbild mt Commandostab« | 242 | V |
| 946 | »Profilbildniss einer Frau« | 243 | Ver |
| 947 | »Profilbildniss eines jungen Mannes« | — | Ver |
| 948 | »Profilbildniss eines jungen Mannes« | 244 | Ver |
| 949 | »Brustbildniss des ... Willibald Imhof« | 538 | V |
| 950 | »Brustbildniss der Anna Imhof« | 539 | V |
| 951 | »Bildniss einer italienischen Frau« | 72 | V |
| 952 | »Venus und Bacchus« | 323 | Ver |
| 953 | »Brustbildniss einer jungen italienischen Dame« | 318 | Ver |

Literatur

Abgekürzte Archivalien

GStA PK, Nr. 15

Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, I. HA, Rep. 137 I, Nr. 15
(»Erwerbung von Kunstgegenständen durch den Direktor der Gemäldegalerie Gustav Friedrich Waagen in Italien, 1841/1842, Bd. 2«)

GStA PK, Nr. 18

Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, I. HA, Rep. 137 I, Nr. 18
(»Erwerbung von Kunstgegenständen durch den Direktor der Gemäldegalerie Gustav Friedrich Waagen in Italien, 1841/1842, Bd. 1«)

Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur

Achilles-Syndram 1994

Katrin Achilles-Syndram, Die Kunstsammlung des Paulus Praun. Die Inventare von 1616 und 1719, Nürnberg 1994

Aukt. Kat. Berlin 1887

Auction von Kunstgegenständen in Elfenbein, Knochen, Holz, Silber, Bronze u. s. f. aus den Magazinen der Königlichen Museen zu Berlin, Rudolph Lepke, 14. Juni 1887

Aukt. Kat. Berlin 1889

Auction von Kunstgegenständen in Elfenbein, Knochen, Holz, Silber, Bronze u. s. w. aus den Magazinen der Königlichen Museen zu Berlin, Rudolph Lepke, Berlin, 20. Nov. 1889

Badstübner/Czok/Simson 2006

Sibylle Badstübner-Gröger/Claudia Czok/Jutta von Simson, Johann Gottfried Schadow. Die Zeichnungen, Berlin 2006

Bange 1922

Ernst Friedrich Bange, Die italienischen Bronzen der Renaissance und des Barock. 2. Teil: Reliefs und Plaketten. Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 1922

Barocchi/Bertelà 1985

Paola Barocchi/Giovanna Gaeta Bertelà, La fortuna di Donatello nel Museo nazionale del Bargello, in: Kat. Omaggio a Donatello 1386–1986. Donatello e la storia del Museo (Ausst. im Museo Nazionale del Bargello), Florenz 1985, S. 77ff.

Baumeister/Glaser/Putz 2017

Martin Baumeister/Hubert Glaser/Hannelore Putz, König Ludwig I. von Bayern und Johann Martin von Wagner. Der Briefwechsel. Teil 1, Bd. 2: 1812–1815, bearbeitet von Mathias René Hofter und Johanna Selch (Quellen zur Neueren Geschichte Bayerns V), München 2017

Baumeister/Glaser/Putz (im Erscheinen)

Martin Baumeister/Hubert Glaser/Hannelore Putz, König Ludwig I. von Bayern und Johann Martin von Wagner. Der Briefwechsel. Teil. 1. Bd. 3, bearbeitet von Mathias René Hofter und Johanna Selch (Quellen zur Neueren Geschichte Bayerns V), im Erscheinen

Berger 2016

Frederik Berger, Inszenierung der Antike: Präsentationskonzepte in öffentlichen Antikenmuseen des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Wiesbaden 2016

Betthausen 2001

Briefe aus Italien 1828. Friedrich Wilhelm IV. von Preußen (Hg. und kommentiert von Peter Betthausen), Berlin 2001

Binzer 1845

August von Binzer, Venedig im Jahre 1844, Pesth 1845

Bloch 1990

Peter Bloch, Bildwerke 1780–1910. Aus den Beständen der Skulpturengalerie und Nationalgalerie, Berlin 1990

Bock 1923

Elfried Bock, Adolph Menzel. Verzeichnis seines graphischen Werkes, Berlin 1923

Bode 1880

Wilhelm Bode, Die Skulpturen und Gipsabgüsse der christlichen Zeit, in: Zur Geschichte der Königlichen Museen in Berlin. Festschrift zur Feier ihres fünfzigjährigen Bestehens am 3. August 1880, S. 116ff.

Bode 1883

Wilhelm Bode, Italienische Portraitsculpturen des XV. Jahrhunderts in den Königlichen Museen zu Berlin, Berlin 1883

Bode 1887

Wilhelm Bode, Italienische Bildhauer der Renaissance. Studien zur Geschichte der italienischen Plastik und Malerei auf Grund der Bildwerke und Gemälde in den Königl. Museen zu Berlin, Berlin 1887

Bode 1893

Wilhelm Bode, Die italienische Plastik (Handbücher der Königlichen Museen zu Berlin), 2. Auflage, Berlin 1893

Bode 1930a

Wilhelm von Bode, Mein Leben, 2 Bde., Berlin 1930

Bode 1930b

Wilhelm von Bode, Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums. Bronze-Statuetten, Büsten und Gebrauchsgegenstände, Berlin 1930

Bode/Tschudi 1888

Wilhelm Bode/Hugo von Tschudi, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche. Königliche Museen zu Berlin, Berlin 1888

Börsch-Supan 1971

Helmut Börsch-Supan, Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen, 1786–1850, 3 Bde., Berlin 1971

Börsch-Supan 2011

Eva Börsch-Supan, Karl Friedrich Schinkel. Arbeiten für König Friedrich Wilhelm III. von Preußen und Kronprinz Friedrich Wilhelm (IV.), München/Berlin 2011

Boetticher 1867

Karl Boetticher, Koenigliche Museen. Verzeichniss der Bildhauer-Werke. Nachtrag zum Verzeichniss der Bildhauer-Werke, Berlin 1867

Bott 1993

Katharina Bott, Ein deutscher Kunstsammler des 19. Jahrhunderts. Franz Erwein von Schönborn (1776–1840), Alfter 1993

Boxberger 1882

Robert Boxberger, Briefe des Bildhauers Chr. Rauch, meist an Hofrath Böttiger, aus dessen Nachlass aus der Bibliothek in Dresden, in: Jahrbuch der Kgl. preuß. Akad. Gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt, N. F. 11, 1882, S. 115ff.

Carl 2006

Doris Carl, Benedetto da Maiano. Ein florentiner Bildhauer an der Schwelle der Hochrenaissance, Regensburg 2006

Carloni 2004

Rosella Carloni, Carlo Moisè. »Scultore di animali e di ornati«, in: *Strenna dei Romanisti*, 65, 2004, S. 89ff.

Choix de Gravures 1812

Choix de Gravures à l'eau forte, d'après les Peintures Originales et les Marbres de la Galerie de Lucien Bonaparte, London 1812

Cicognara 1823–25

Leopoldo Cicognara, Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova ..., Prato 1823–25

Dami 1925/26

Luigi Dami, Il cosiddetto Macchiavelli del museo del Bargello, in: *Dedalo*, VI, 1925/26, S. 559ff.

Darr/Barnet/Boström 2002

Allan Darr/Peter Barnet/Antonia Boström, Catalogue of Italian sculpture in the Detroit institute of Arts, 2 Bde., Detroit 2002

Dielitz 1869

Julius Dielitz, Ein Werk Michel-Angelos im Königlichen Museum zu Berlin, in: *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, 2, 1869, S. 245ff.

Eckhardt 1990

Gotz Eckhardt, Johann Gottfried Schadow: 1764–1850. Der Bildhauer, Leipzig 1990

Eckhardt 2000

Gotz Eckhardt, Ridolfo Schadow: ein Bildhauer in Rom zwischen Klassizismus und Romantik, Köln 2000

Eggers 1873–87

Friedrich Eggers, Christian Daniel Rauch, 5 Bde., Berlin 1873–87

Eggers 1890

Karl Eggers, Briefwechsel zwischen Rauch und Rietschel, 2 Bde., Berlin 1890

Einholz 1996

Sibylle Einholz, Orte der Kontemplation und Erziehung. Zur Geschichte der Berliner Gipsabgußsammlungen in Berlin, in: *Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur. Die Berliner Gipsabgußsammlung* (Hg. Hartmut Krohm), Berlin 1996, S. 11ff.

Fantozzi 1842

Federico Fantozzi, Nuova guida ovvero Descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze, Florenz 1842

Fendt 2012

Astrid Fendt, Archäologie und Restaurierung. Die Skulpturenergänzungen in der Berliner Antikensammlung des 19. Jahrhunderts, Berlin/Boston 2012

Fischbacher/Fink 2010

Thomas Fischbacher/Thomas Fink, Hortus Berolinensis. Der Berliner Lustgarten (Hg. und übers. von Thomas Fischbacher und Thomas Fink), Weimar 2010

Förster 1889

Brix Förster (Hg.), Das Leben Emma Förster's der Tochter Jean Pauls in ihren Briefen, Berlin 1889

Friederichs 1871

Karl Friederichs, Geräte und Broncen im Alten Museum, Düsseldorf 1871

Galvani/Malmusi/Valdrighi 1823

Cesare Galvani/Carlo Malmusi/Mario Valdrighi, Le opere di Guido Mazzoni e Antonio Begarelli, Modena 1823

Geismeier 1980

Irene Geismeier, Gustav Friedrich Waagen: 45 Jahre Museumsarbeit, in: *Forschungen und Berichte. Staatliche Museen zu Berlin*, 20/21, 1980, S. 397ff.

Gentilini 1988

Giancarlo Gentilini, Giovanni Bastianini e i falsi da Museo, in: *Gazzetta Antiquaria*, N.S., Nr. 2, Frühjahr 1988, S. 35ff.

Gerhard 1861

Eduard Gerhard, Koenigliche Museen. Verzeichniss der Bildhauer-Werke, 36. Auflage, Berlin 1861

Geyer 2010

Christian M. Geyer, Der Sinn für Kunst. Die Skulpturen Antonio Canovas für München, Berlin 2010

Geyer 2012

Christian M. Geyer, Bewegliche Sockel für antike Statuen und deren Abgüsse, in: *Gipsabgüsse und antike Statuen* (Hg. Charlotte Schreiber), Berlin 2012, S. 95ff.

Geyer 2016

Christian M. Geyer, Die Reise Antonio Canovas und Prinz Rezzonicos 1798 nach Potsdam/Berlin: verdeckte diplomatische Mission und ästhetische Erkundung, in: *Kat. Berlin 2016*, S. 27ff.

Grimm 1879

Herman Grimm, Leben Michelangelo's, Hannover 1879

Heilmeyer 2005

Wolf-Dieter Heilmeyer, Die Erstaufstellung der Skulpturen im Alten Museum, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, Bd. 47, 2005, S. 9ff.

Hinterkeuser 2012

Guido Hinterkeuser, Das Berliner Schloss. Die erhaltene Innenausstattung. Gemälde, Skulpturen, dekorative Kunst, Regensburg 2012

Hofereiter 1996

Rita Hofereiter, Der Berliner Hofbildhauer Tassaert. Neue Quellen zu einigen allegorisch-mythologischen Werken, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1996, S. 165ff.

Hofmann/Rowley 2015

Paul Hofmann/Neville Rowley, Forschung und Restaurierung: Das Relief der »Orlandini-Madonna« aus dem Bestand der Skulpturensammlung, Inv.-Nr. 55, ein Werk Michelozzos?, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 57, 2015, S. 47ff.

Honnens de Lichtenberg 1991

Hanne Honnens de Lichtenberg, Johan Gregor van der Scharde, Kopenhagen 1991

Hüneke 1996

Saskia Hüneke, Die Bildwerke im Innenraum, in: *Kat. Potsdam 1996*, S. 89ff.

Hüneke 2009

Saskia Hüneke u. a., Bestandskataloge der Kunstsammlungen. Antiken I. Kurfürstliche und königliche Erwerbungen für die Schlösser und Gärten Brandenburg-Preußens vom 17. bis zum 19. Jahrhundert, Berlin 2009

Hüneke 2013

Saskia Hüneke, Die Marmorbildwerke im Innenraum der Bildergalerie, in: *Kat. Potsdam 2013*, S. 83ff.

Huth 1929

Hans Huth, Der Park von Sanssouci, Berlin 1929

Jager 2005

Markus Jager, Der Berliner Lustgarten. Gartenkunst und Stadtgestalt in Preußens Mitte, München/Berlin 2005

Jolly 1998

Anna Jolly, Madonnas by Donatello and his circle, Frankfurt a. M. 1998

Kaiser-Schuster 2021

Kulturelles Gedächtnis. Kriegsverluste deutscher Museen. Wege und Biografien (Hg. Brita Kaiser-Schuster), Wien/Köln 2021

Kat. Bassano del Grappa 2021

Canova. Hebe. Ausst. im Museo Civico Bassano del Grappa (Hrsg. Mario Guderzo/Barbara Guidi), Bassano del Grappa 2021

Kat. Berlin 1957

Schule des Sehens. Eine Ausstellung in der Nationalgalerie, erläutert von Ludwig Justi, Berlin 1957

- Kat. Berlin 1978**
Abbilder – Leitbilder. Berliner Skulpturen von Schadow bis heute. Ausst. im Schloss Charlottenburg (Helmut Börsch-Supan), Berlin 1978
- Kat. Berlin 1980**
Karl Friedrich Schinkel: 1781–1841. Ausst. im Alten Museum, Staatliche Museen zu Berlin (DDR), Leipzig 1980
- Kat. Berlin 1981**
Die Brandenburgisch-Preußische Kunstammer. Eine Auswahl aus den alten Beständen. Begleitband zur Ausst. im Gropiusbau, Berlin 1981
- Kat. Berlin 1995**
»Von allen Seiten schön« – Bronzen der Renaissance und des Barock. Ausst. im Alten Museum (Hg. Volker Krahn), Heidelberg 1995
- Kat. Berlin 2008**
Macht und Freundschaft. Berlin – S. Petersburg 1800–1860. Ausst. im Martin-Gropius-Bau), Berlin 2008
- Kat. Berlin 2011**
Gesichter der Renaissance. Ausst. im Bode-Museum (Hg. Stefan Weppelmann), Berlin 2011
- Kat. Berlin 2012**
Karl Friedrich Schinkel – Geschichte und Poesie. Ausst. am Kulturforum (Hg. Hein-Theodor Schulze Altcapenberg), München 2012
- Kat. Berlin 2014**
Andreas Schlüter und das barocke Berlin. Ausst. im Bode-Museum (Hg. Hans-Ulrich Kessler), Berlin 2014
- Kat. Berlin 2015**
Das verschwundene Museum. Die Verluste der Berliner Gemälde- und Skulpturensammlungen 70 Jahre nach Kriegsende. Ausst. im Bode-Museum (Hg. Julien Chapuis/Stefan Kemperdick), Petersberg 2015
- Kat. Berlin 2016**
Canova und der Tanz. Ausst. im Bode-Museum (Hg. Volker Krahn), Crocetta del Montello 2016
- Kat. Dresden 2018**
Schatten der Zeit. Giambologna, Michelangelo und die Medici-Kapelle. Ausst. in der Semper-Galerie, Dresden 2018
- Kat. Krefeld 1999**
Onder den Oranje boom. Niederländische Kunst und Kultur im 17. und 18. Jahrhundert an deutschen Fürstenthöfen. Ausst. im Kaiser-Wilhelm-Museum Krefeld, Schloss Oranienburg und im Palais Het Loo in Apeldoorn, München 1999
- Kat. München 1980**
Glyptothek München, 1830 – 1980. Ausst. in der Glyptothek (Hg. Klaus Vierneisel), München 1980
- Kat. München 2018**
Florenz und seine Maler. Ausst. in der Alten Pinakothek, München 2018
- Kat. München 2021**
Bertel Thorvaldsen und Ludwig I.: der dänische Bildhauer in bayerischem Auftrag. Ausst. in der Glyptothek (Hg. Florian Knauß), München 2021
- Kat. Nancy 2021**
Les Adam. La sculpture en héritage. Ausst. im Musée des Beaux-Arts de Nancy (Hg. Pierre-Hippolyte Pénet/Guilhem Scherf), Nancy 2021
- Kat. New York 1992**
Masterworks from the Musée des Beaux-Arts Lille. Ausst. im Metropolitan Museum, New York 1992
- Kat. Potsdam 1976**
Schätze der Skulpturensammlung, Ausst. in der Orangerie im Neuen Garten, Potsdam 1976
- Kat. Potsdam 1883**
Bildhauerkunst des 18. Jahrhunderts in Potsdam, Ausst. In der Orangerie im Neuen Garten (Saskia Hüneke), Potsdam 1983
- Kat. Potsdam 1988**
Der Große Kurfürst. Sammler, Bauherr, Mäzen 1620–1688, Ausst. im Neuen Palais in Potsdam, Potsdam 1988
- Kat. Potsdam 1995**
Friedrich Wilhelm IV. Künstler und König, Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Ausst. in der Neuen Orangerie im Park von Sanssouci, Frankfurt a. M. 1995
- Kat. Potsdam 2013**
Die Schönste der Welt. Eine Wiederbegegnung mit der Bildergalerie Friedrichs des Großen. Ausst. in der Bildergalerie, Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Berlin 2013
- Kat. St. Petersburg 2019**
Ausst. Die Victoria von Cavaltone. Schicksal eines Meisterwerks. Ausst. in der Eremitage, St. Petersburg 2019/20
- Kessler 2010**
Hans-Ulrich Kessler, Vom Kaiser-Friedrich-Museum zum Deutschen Museum. Zur Sammlungsgeschichte der nordalpinen Plastik an der Berliner Skulpturensammlung, in: Lindemann 2010, S. 138ff.
- Kiesant 2019**
Silke Kiesant, Vergoldete Knabenfiguren und ein Geländer mit Tradition – Neue Erkenntnisse zur Fahrentreppe des Potsdamer Stadtschlusses, in: Texte des RECS #34, 07/09/2019, <https://reco.hypotheses.org/4680>
- Knuth 2001**
Michael Knuth, Berliner Möglichkeiten. Gemälde und Skulpturen der italienischen Renaissance im Dialog, in: Museumsjournal, 15, Juli 2001, S. 62ff.
- Knuth 2010**
Michael Knuth, Wilhelm von Bodes Ausstellungsinszenierung, in der ›Basilika‹ des Kaiser-Friedrich-Museums, in: Lindemann 2010, S. 100ff.
- Koch 2006**
Georg Friedrich Koch, Karl Friedrich Schinkel. Die Reisen nach Italien. 1803–1805 und 1824 (überarbeitet und ergänzt von Helmut Börsch-Supan u. Gottfried Riemann), München/Berlin 2006
- Kölle 1825**
Christoph Friedrich Karl Kölle, Nekrolog. Jacob Salomon Bartholdy, Königl. Preußischer Lagationsrath (Gestorben zu Rom den 27 Jul. 1825.), in: Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1825, Nr. 230, 18.8.1825, S. 917ff.
- Kräftner 2010**
Johann Kräftner (Hg.), Der Fürst als Sammler. Neuerwerbungen unter Hans-Adam II. von und zu Liechtenstein, Wien 2010
- Krahn 1992**
Volker Krahn, Wilhelm von Bode und die italienische Skulptur. Forschen – Sammeln – Präsentieren, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 34, 1992, S. 105ff.
- Krahn 2005**
Volker Krahn, Venedig an der Spree. Der Bronzenraum im Kaiser-Friedrich-Museum, in: Der unbestechliche Blick. Festschrift zu Ehren von Wolfgang Wolters, Trier 2005, S. 85ff.
- Krahn 2014**
Volker Krahn, Skulptur und Licht. Museale Präsentation seit Schinkel, in: Skulpturenstreit. Texte zur Skulptur und Bildhauerei der Moderne. Tagungsband des Symposiums ‚SkulpturenStreit‘ am 23. und 24. November 2012. Festschrift für Ursel Berger, S. 72ff.
- Krahn 2015**
Volker Krahn, »Ein Blick in Donatellos Werkstatt«: Berliner Bronzen – Wilhelm von Bode und die Zuschreibungsfragen, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 57, 2015, S. 53ff.
- Krohm 1996**
Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur. Die Berliner Gipsabgußsammlung (Hg. Hartmut Krohm), Berlin 1996
- Krohm 2010**
Hartmut Krohm, Das Ausstellungskonzept der Skulpturensammlung im Bode-Museum, in: Lindemann 2010, S. 202ff.
- Kugler 1838**
Franz Kugler, Beschreibung der in der Königl. Kunstammer zu Berlin vorhandenen Kunst-Sammlung, Berlin 1838
- Lambacher 2006**
Lothar Lambacher, Skulpturensammlung: Skulpturen, Möbel. Dokumentation der Verluste, Berlin 2006

Lami 1914

Stanislas Lami, Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au dix-neuvième siècle, Bd. 1, Paris 1914

Langedijk 1981–87

Karla Langedijk, The portraits of the Medici, 15th–18th centuries, 3 Bde., Florenz 1981–87

Laufs 2007

Markus Laufs (Red.), Philipp Hoffmann (1806–1889). Ein nassauischer Baumeister des Historismus, Stuttgart 2007

Ledebur 1844

Leopold von Ledebur, Leitfaden für die Königliche Kunstammer und das Ethnographische Cabinet zu Berlin, Berlin 1844

Lindemann 2010

Bode-Museum. Architektur – Sammlung – Geschichte (Hg. Bernd Wolfgang Lindemann), Berlin 2010

Lowenthal-Hensel/Arnold 2004

Cécile Lowenthal-Hensel/Jutta Arnold, Wilhelm Hensel. Maler und Porträtist 1794–1861, Berlin 2004

Maaz 1995

Bernard Maaz, Christian Friedrich Tieck 1776 – 1851. Leben und Werk unter besonderer Berücksichtigung seines Bildnisschaffens, Berlin 1995

Maaz 2006

Nationalgalerie Berlin: das XIX. Jahrhundert. Bestandskatalog der Skulpturen (Hg. Bernhard Maaz), Leipzig 2006

Mackowsky 1936

Hans Mackowsky, Schadows Graphik, Berlin 1936

Mackowsky 1951

Hans Mackowsky, Die Bildwerke Gottfried Schadows, Berlin 1951

Marquand 1920

Allan Marquand, Giovanni della Robbia, London/Oxford 1920

Melamani 1911

V. Melamani, Canova, Mailand 1911

Mende 2013

Jan Mende, Die Tonwarenfabrik Tobias Chr. Feilner in Berlin, Berlin 2013

Mundt 2018

Barbara Mundt, Museumsalltag vom Kaiserreich bis zur Demokratie. Chronik des Berliner Kunstgewerbemuseums (Schriften zur Geschichte der Berliner Museen, Hg. Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin), Köln/Weimar/Wien 2018

Netzer 2004a

Susanne Netzer, Diese Antiquitätensucht ist eine angenehme und nützliche Leidenschaft. Jacob Salomon Bartholdy und die Berliner Majoliksammlung, in: *Keramos*, 186, 2004, S. 141ff.

Netzer 2004b

Susanne Netzer, Jacob Salomon Bartholdy – ein Diplomat Preußens in Rom (1815–1825) und ein Wegbereiter des Königlichen Museums in Berlin: in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz*, XLI (2004), S. 119ff.

Oesterreich 1775

Matthias Oesterreich, Beschreibung und Erklärung der Gruppen, Statuen, ganzen und halben Brust-Stücke, Basreliefs, Urnen und Vasen von Marmor, Bronze und Bley, sowohl von antiker als moderner Arbeit, welche die Sammlung Sr. Majestät, des Königs von Preußen, ausmachen ..., Potsdam 1775

Paul 1981

Eberhard Paul, Gefälschte Antike von der Renaissance bis zur Gegenwart, Leipzig 1981

Perry 1982

Mary Perry, Antonio Sanquirico, art merchant of Venice, in: *Labyrinthos*, 1, 1982, 1/2, S. 67ff.

Peschken/Klünner 1982

Goerd Peschken/Hans Werner Klünner, Das Berliner Schloß: das klassische Berlin, Frankfurt a. M. 1982

Petras 1987

Renate Petras, Die Bauten der Berliner Museumsinsel, Berlin 1987

Plon 1883

Eugène Plon, Benvenuto Cellini. Orfèvre, medailleur, sculpteur, Paris 1883

Pluchart 1889

Henry Pluchart, Musée Wicar. Notice des dessins, cartons, pastels, miniatures et grisailles ..., Lille 1889

Pöpper 2010

Thomas Pöpper, Skulpturen für das Papsttum. Leben und Werk des Andrea Bregno im Rom des 15. Jahrhunderts, Leipzig 2010

Poeschke 1992

Joachim Poeschke, Die Skulptur der Renaissance in Italien. Michelangelo und seine Zeit, München 1992

Pope-Hennessy 1964

John Pope-Hennessy, Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum, London 1964

Pope-Hennessy 1980

John Pope-Hennessy, The Forging of Italian Renaissance Sculpture, in: Ders., *The Study and Criticism of Italian Sculpture*, New York 1980, S. 223ff.

Putz 2019

Hannelore Putz, Kunstmarkt und Kunstbetrieb in Rom in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – eine Hinführung, in: *Putz/Fronhöfer 2019*, S. 1ff.

Putz/Fronhöfer 2019

Kunstmarkt und Kunstbetrieb in Rom (1750–1859), Hannelore Putz/Andrea Fronhöfer (Hg.), Berlin/Boston 2019

Rave 1950

Paul Ortwin Rave, Wilhelm von Humboldt und das Schloss zu Tegel, Leipzig 1950

Riemann 1988

Gottfried Riemann, Karl Friedrich Schinkel - Reisen nach Italien, Berlin 1988 (3. Aufl.)

Rizzi 1987

Alberto Rizzi, Scultura esterna a Venezia, Venedig 1987

Robinson 1862

John Charles Robinson, Italian Sculpture of the Middle Ages and Period of the Revival of Art: A Descriptive Catalogue of the Works forming the above Section of the Museum, London 1862

Rumohr 1827

Carl Friedrich Rumohr, Italienische Forschungen, 2 Bde., Berlin/Stettin 1827

Satzinger 2021

Paul-Clemen-Museum am Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn. Italienische Abteilung (Hg. Georg Satzinger), Münster 2021

Savoy 2013

Die Berliner Museumsinsel. Impressionen internationaler Besucher (1830–1990), Bénédicte Savoy (Hg.), Wien 2013

Schadow 1849 (1987)

Johann Gottfried Schadow, Kunstwerke und Kunstansichten (Kommentierte Neuausgabe der Veröffentlichung von 1849, Hg. Götz Eckhardt), 3 Bde., Berlin 1987

Schasler 1859

Max Schasler, Die Königlichen Museen von Berlin. Ein praktisches Handbuch zum Besuch der Galerien, Sammlungen und Kunstschatze, Berlin 1859

Schlegel 1978

Ursula Schlegel, Die italienischen Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts in Stein, Holz, Ton, Wachs und Bronze. Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 1978

Schmitz 1924

Hermann Schmitz, Generaldirektor Ole Olsens Kunstsammlung, München 1924

Scholten 2004–2005

Frits Scholten, The Larson family of statuary founders: seventeenth-century reproductive sculpture for gardens and painters studios, in: *Simiolus*, 31, 2004–2005, Nr. 1/2, S. 54ff.

Schottmüller 1913

Frida Schottmüller, Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renais-

- sance und des Barocks in Marmor, Ton, Holz und Stuck. Königliche Museen zu Berlin, Berlin 1913
- Schottmüller 1922**
Frida Schottmüller, Die italienischen Möbel und dekorativen Bildwerke im Kaiser-Friedrich-Museum, Stuttgart 1922
- Schottmüller 1933**
Frida Schottmüller, Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barock. Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Wachs, Berlin 1933
- Schröder-Griebel/Winkler-Horaček 2012**
»... von morgen bis morgen ...«. Zur Geschichte der Berliner Gipsabguss-Sammlung(en), Nele Schröder-Griebel/Lorenz Winkler-Horaček (Hg.), Rahden 2012
- Schubring 1924**
Paul Schubring, Die italienische Plastik des Quattrocento, Wildpark-Potsdam 1924
- Schumacher 2019**
Felix Schumacher, Der preußische Diplomat und Historiker Alfred von Reumont (1808–1887): ein Katholik in Diensten Preußens und der deutsch-italienischen Kulturbeziehungen, Berlin 2019
- Seidel 1922**
Paul Seidel, Friedrich der Große und sein Einfluß auf die bildende Kunst, Berlin 1922
- Seume 1802**
Johann Gottfried Seume, Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802, Berlin um 1870
- Simson 1999**
Jutta von Simson, Caroline von Humboldt und Christian Daniel Rauch. Ein Briefwechsel 1811–1828, Berlin 1999
- Skwirblies 2017**
Robert Skwirblies, Altitalienische Malerei als preußisches Kulturgut. Gemäldesammlungen, Kunsthandel und Museumspolitik 1797–1830, Berlin 2017
- Stock 1914**
Friedrich Stock, Aus dem Briefwechsel Friedrich Wilhelm IV. mit Carl Friedrich von Rumohr, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 35, 1914, Beiheft, S. 1ff.
- Stock 1925**
Friedrich Stock, Rumohrs Briefe an Bunsen über Erwerbungen für das Berliner Museum, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 46, 1925, Beiheft, S. 1ff.
- Stock 1928**
Friedrich Stock, Zur Vorgeschichte der Berliner Museen; Urkunden 1786 bis 1807, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 49, 1928, Beiheft
- Stockhausen 2000**
Tilman von Stockhausen, Gemäldegalerie Berlin. Die Geschichte ihrer Erwerbungspolitik 1830–1904, Berlin 2000
- Stüler 1862**
Friedrich August Stüler, Das neue Museum in Berlin, Berlin 1862
- Thimann 2013**
Michael Thimann, »Josephs Trübsale und Herrlichkeit«. Der nazarenische Josephzyklus aus der Casa Bartholdy (1816/1817), in: 100 Jahre Bibliotheca Hertziana – Max Planck-Institut für Kunstgeschichte, Der Palazzo Zuccari und die Institutsgebäude 1590–2013 (Hg. Elisabeth Kieven), München 2013
- Tieck 1835**
Carl Friedrich Tieck, Verzeichniß von Werken der della Robbia, Majolica, Glasmalereien u.s.w. welche in den Neben-Sälen der Sculpturen-Gallerie des Königl. Museums zu Berlin aufgestellt sind, Berlin 1835
- Tieck 1844**
Carl Friedrich Tieck, Musées Royaux. Notices des sculptures antiques, Berlin 1844
- Tieck 1846**
Carl Friedrich Tieck, Koenigliche Museen. Verzeichniss der antiken Bildhauerwerke, Berlin 1846
- Trapesnikoff 1909**
Trifon Trapesnikoff, Die Portraitdarstellungen der Mediceer des XV. Jahrhunderts, Strassburg 1909
- Vasari 1567**
Giorgio Vasari, Leben der ausgezeichnetesten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567 (Ausg. Förster), Bd. 4, Stuttgart 1846
- Verzeichniss 1855**
Koenigliche Museen. Verzeichniss der antiken Bildhauerwerke, Berlin 1855
- Vogtherr 1997**
Christoph Martin Vogtherr, Das Königliche Museum zu Berlin. Planungen und Konzeption des ersten Berliner Kunstmuseums, in: Jahrbuch der Berliner Museen, N.F. 39, 1997, Beiheft
- Waagen 1837/39**
Georg Friedrich Waagen, Kunstwerke und Künstler in England und Paris, 3 Bde., Berlin 1837–39
- Waagen 1843**
Georg Waagen, Ueber die Stellung, welche der Baukunst, der Bildhauerei und Malerei unter den Mitteln menschlicher Bildung zukommt, Leipzig 1843
- Waagen 1846**
Georg Friedrich Waagen, Ueber die Bildwerke des Mittelalters und der späteren Zeit im königl. Museum zu Berlin, in: Kunstblatt Nr. 61 (10. Dez. 1846), S. 245–247, Nr. 63 (26. Dez. 1846), S. 253–255, Nr. 64 (31. Dez. 1846), S. 257–259.
- Warren 2016**
Jeremy Warren, Wallace collection. Catalogue of Italian Sculpture, London 2016
- Warren 2021**
Jeremy Warren, From Florence to Paris: new evidence for Giovanni Bastianini and his work, in: The Burlington Magazine, Nr. 1416, März 2021, S. 222ff.
- Wegner 1989**
Reinhard Wegner, Die Einrichtung des Alten Museums in Berlin. Anmerkungen zu einem neu entdeckten Schinkel-Dokument, in: Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. 31, 1989, S. 265ff.
- Weisser 2020**
Münzkabinett. Menschen, Münzen, Medaillen (Hg. Bernard Weisser), Berlin 2020
- Wicar 1789-1805**
Jean-Baptiste Wicar, Tableaux, Statues, Bas-reliefs et Camées, de la Galerie de Florence, et du Palais Pitti, Paris 1789–1805
- Wimmer 1992**
Clemens Alexander Wimmer, Der Skulpturenschmuck im Charlottenburger Schlosspark, Berlin 1992
- Wolters 1976**
Wolfgang Wolters, La scultura gotica 1300–1460, Venedig 1976
- Woltmann 1875**
Kleine Schriften, von Gustav Friedrich Waagen, mit einer biographischen Skizze von Alfred Woltmann, Stuttgart 1875
- Wolzogen 1863**
Aus Schinkel's Nachlass. Reistagebücher, Briefe und Aphorismen, mitgeteilt und mit einem Verzeichniß sämtlicher Werke Schinkel's vers. von Alfred Freiherrn von Wolzogen, Berlin 1863
- Yurchenko 2021**
Anastasia Yurchenko, Ankunft der Kunstwerke aus Berliner Sammlungen in der UdSSR, in: Kaiser-Schuster 2021, S. 417ff.; dies., Deutsche Sammlungen in russischen Museen. Werke aus dem früheren Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, in: Kaiser-Schuster 2021, S. 439ff.; dies., Die Rückführung der Kunstwerke aus deutschen Sammlungen, in: Kaiser-Schuster 2021, S. 492ff.
- Zanker 1966**
Paul Zanker, »Iste ego sum«: der bewußte und der naive Narziss, in: Bonner Jahrbücher des Rheinischen Landesmuseums in Bonn, 166, 1966, S. 152ff.

Abbildungsnachweis

- Amsterdam, Rijksmuseum 102
- Berlin, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz 64, 65, 161, 191
- Berlin, SMB – Antikensammlung 51
- Berlin, SMB – Gemäldegalerie 305, 311
- Berlin, SMB – Kunstbibliothek 194
- Berlin, SMB – Kunstgewerbemuseum 27, 103, 136, 137, 243
- Berlin, SMB – Kupferstichkabinett 25, 26, 55, 60, 88 (Jörg P. Anders, gemeinfrei), 19, 20, 30, 34, 48, 99, 100, 101, 117, 141, 175, 177, 183, 184, 197, 258, 318 (Dietmar Katz, gemeinfrei)
- Berlin, SMB – Münzkabinett 17, 28, 118, 267
- Berlin, SMB – Alte Nationalgalerie 24, 47, 50, 122, 123 (32, 61, 115, 124, 125, 126 (Andres Kilger, gemeinfrei)
- Berlin, SMB – Skulpturensammlung 5, 10, 18, 40, 44, 52, 66, 68, 69, 70, 76, 77, 78, 83, 84, 86, 91, 92, 96, 98, 104, 140, 142, 149, 151, 152, 154, 156, 157, 168, 171, 180, 181, 187, 192, 198, 199, 200, 201, 204, 205, 207, 208, 220, 221, 223, 224, 225, 226, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 240, 242, 247, 261, 269, 270, 273, 274, 275, 276, 277, 280, 282, 283, 284, 285, 296, 287, 288, 289, 294, 296, 304, 306, 307, 310, 314, 316, 324, 326, 327, 332, 333, 334, 343, 344, 348, 350, 351, 354, 355, 358, 359, 361, 362, 366, 367. 15, 43, 146, 149, 158, 162, 259, 265, 313, 339, 340, 341, 342, 352, 368 Jörg P. Anders (gemeinfrei); 210 Hilda Deecke (gemeinfrei); 213 Karin März (gemeinfrei); 80 Reinhard Friedrich (gemeinfrei); 202 Markus Hilbich (gemeinfrei); 338 Katharina Kühnl (gemeinfrei); 323 Georg Salisch (gemeinfrei); 167, 169 Walter Steinkopf (gemeinfrei); 71, 72, 73, 74, 75, 79, 81, 89, 105, 109, 144, 155, 160, 165, 174, 203, 212, 215, 218, 219, 227, 228, 239, 246, 248, 255, 256, 262, 266, 278, 279, 281, 293, 295, 297, 303, 308, 315, 325, 329, 331, 336, 337, 346, 357 Antje Voigt (gemeinfrei)
- Berlin, SMB – Zentralarchiv 97 (Dieter Breitenborn)
- Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 11,
- Berlin, Stiftung Stadtmuseum 62, 301, 321
- Berlin, Technische Universität, Architekturmuseum 87
- Berlin/New York, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz/The Metropolitan Museum of Art 57
- Berlin/Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg 31, 38, 39, 41, 42, 45, 54, 56, 63, 120, 121, 138, 195, 298
- Dresden, Staatl. Kunstsammlungen, Grünes Gewölbe 148 (Hans-Peter Klut)
- Dresden, Staatl. Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett 33, 173 (Andreas Diesend), 135 (Herbert Boswank)
- Doorn, Stichting Haus Doorn 93, 94, 95, 312
- Florenz, Kunsthistorisches Institut 59, 182, 292
- Florenz, Uffizien 188, 268
- Florenz, Museo Nazionale del Bargello 185
- Kopenhagen, Thorvaldsen Museum 116
- Lille, Palais des Beaux Arts 106, 107, 108, 361 (Jean-Marie Dautel)
- Moskau, Puschkin-Museum 111, 112
- Paris, CCO Paris Musées/Musée Carnavalet – Histoire de Paris 129
- Posen (Poznań), Muzeum Narodowe 309
- Rom, Palazzo Venezia 110
- St. Petersburg, Eremitage 252, 253 (Alexander Koksharov)
- Stuttgart, Staatsgalerie 119
- Torgiano (PG), Fondazione Lungarotti 335
- Washington, National Gallery of Art 178
- Weimar, Klassik Stiftung 23, 58
- Wien, Wien Museum 49
- Worpswede, Viebahn Fine Arts 29
- Wünsdorf/Zossen, Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologisches Landesmuseum, Messbildarchiv 12 (20d 26/1476.26), 13 (20d 30/1476.29), 14 (55e 14/30157), 16 (20d 27/1476.27), 46 (26a 33/2431.2), 113 (20f 10/1476.83), 114 (20f 12/1476.85)
- Zürich, Galerie Pels-Leusden AG 21
- Privatbesitz 128, 134, 139, 249, 251
- Alinari 172
- Adolphe Braun 132
- Bruckmann 35
- Bredol-Lepper 321
- Deutsches Bildarchiv 130
- Wolfgang Gülcker 145, 164, 166, 222
- Clarence Kennedy 271, 272, 363, 364
- Moser 319, 320 (Slg. Norbert Franken)
- Photographische Gesellschaft Berlin 277
- Neville Rowley 90 (gemeinfrei)
- Gustav Schwarz 262, 263
- J. F. Stiehm, Verlag E. Linde 302
- Waldemar Titzenthaler 190
- Verfasser 1, 36, 37, 133, 147, 150, 176, 179, 186, 193, 206, 216, 244, 245, 250, 290, 291, 299, 300, 317, 328, 330, 349, 353, 360 (gemeinfrei)
- Repro 22, 67 (aus Bode/Tschudi 1888), 82 (aus Schmitz 1924), 85, 127 (aus Mackowsky 1936), 131 (aus Choix de Gravures 1812), 143, 153, 163, 170, 189 (aus Trapesnikoff 1909), 209, 211 (aus Rizzi 1987), 214, 217, 238 (aus Volbach 1930), 241 (Anderson), 243 (aus Lessing 1891), 254, 257, 260, 320, 345, 347 (aus Schmitz 1924), 356 (aus Bode 1883), 365

Personenregister

- Abondio, Antonio 59
 Adam d. Ä., Lambert Sigisbert 37–39, 130–132
 Albani, Francesco 217
 Albany, Gräfin 47
 Albarelli, Jacopo 209, 210
 Alberti, Leon Battista 154
 Albrecht, Daniel Ludwig 23, 48, 82, 84, 92, 93, 96, 97, 113, 119, 120, 156
 Albrecht von Brandenburg, Kardinal 84, 309
 Albrecht V. von Bayern, Herzog 125
 Albrizzi, Alvise 24
 Albrizzi, Giuseppe Giacomo 103, 108, 109
 Aldobrandini, Pietro 54
 Alexander I., Zar 103
 Alexander VI., Papst 81, 282, 284
 Alexander VII., Papst 81
 Alexander von der Mark 41
 Algardi, Alessandro 27, 282
 Alghisi 259
 Allegri, Antonio 215, 219, 255, 265
 Alovisi, Luigi 212
 Altenstein, Karl Sigmund Franz Freiherr vom Stein zum 9, 23, 24, 37, 47, 51,
 55, 56, 79, 81, 92, 106, 107, 109, 110, 115, 126, 132, 149, 156, 158, 274
 Alesso di Luca Mini 161, 236
 Altoviti, Bindo 33
 Amadeo, Giovanni Antonio 298
 Amalie von Solms-Braunfels (Amalie von Oranien) 13, 136
 Ammanati, Bartolomeo 46
 Ammannati, Martino 245
 Amsler, Samuel 97
 Andersburg, Hugo von 236
 Andrea da Buggiano 246
 Angelico, Fra 61
 Arnim, Achim von 278
 Arnolfo di Cambio 35
 Aspetti (Tiziano) 276
 Assing, Ludmilla 291
 August von Preußen, Prinz 114

 Baccio da Montelupo 72, 250
 Balc Polef, Graf 301
 Balcarres s. Crawford
 Bandinelli, Baccio 72, 138, 139
 Bange, Ernst Friedrich 76, 189
 Bardi s. Donatello
 Bardini, Stefano 270, 284
 Barfuss-Falkenberg, General 296
 Baroncelli, Nicolò di Giovanni 302
 Bartholdy, Felix Mendelssohn 9, 44
 Bartholdy, Jacob Ludwig Salomo 9, 10, 20, 30, 44–48, 50–62, 64, 65, 69, 71–73,
 76–79, 81–85, 87–89, 91, 92, 95, 96, 100, 111, 131, 132, 140, 141, 145,
 147, 149, 258, 259, 263, 269, 270, 280, 286, 289, 290, 301, 303, 304, 309
 Bartolini, Lorenzo 276
 Baseggio, Antiquar 296, 304
 Bastianini, Giovanni 90, 236, 284, 287–289, 309
 Batoni, Pompeo 220
 Beaumont, Sir George 56
 Becker, Karl Ludwig Friedrich 78, 79
 Begarelli, Antonio 10, 179, 180, 215–219, 227, 251, 255, 258, 263, 308
 Begas d. Ä., Carl 103
 Beger, Lorenz 22
 Bellano, Bartolomeo 186
 Belli s. Vicentino
 Bellini, Gentile 198
 Bellini, Giovanni 185, 187, 189–191, 316
 Benedikt XIV., Papst 310
 Bendemann, Eduard Julius 275
 Bendemann, Lida 275
 Benedetto da Maiano 35, 64, 66, 154, 166, 167, 179, 239, 263, 318
 Berges, Heinrich 282
 Berlioz, Hector 51
 Berruguete, Alonso 248
 Berni, Dichter 237, 261
 Bernini, Gianlorenzo 20, 21, 32, 33, 39, 40, 92, 171, 225, 244
 Bernstorff, Christian Günther Graf von 57
 Beuth, Christian Peter Wilhelm 28, 122
 Binzer, August Daniel von 125, 304, 310
 Blechen, Karl 98, 99
 Blesendorf, Samuel 22
 Blesson, Nicolas Thomas 116, 117, 156
 Bloch, Peter 84
 Bode, Wilhelm von 11, 12, 25, 50, 63, 71, 76, 114, 129, 179, 186, 196, 204, 205,
 219, 233, 237, 245, 256, 259, 263, 285, 287, 292, 295, 301, 303, 305, 306, 310,
 311
 Boetticher, Carl 296
 Bonazza, Giovanni 297
 Borghese, Familie 54
 Borgia, Rodrigo 81
 Borromaeus, Carl 244
 Böttiger, Karl August 34, 59, 60, 92, 95, 121, 122
 Bonaparte, Lucien (Prinz von Canino) 117, 118
 Bonnani, Francesco 15
 Borghini, Raffaello 61, 72
 Borghini, Vincenzo 125
 Borgianni, Jacopo 167
 Borgognone s. Courtois
 Börsch-Supan, Helmut 59
 Bosio, François Joseph 29, 35, 44, 115, 118, 119–122, 127, 130, 260, 261, 310
 Bossi, Giuseppe 204

- Botticelli, Sandro 231, 237
 Bouchardon, Edme 38, 116, 117, 127, 129, 130, 260
 Boy, Conrad 74, 75
 Bracci, Pietro 310
 Bragadin, Familie 204, 317
 Bramante, Donato 154
 Braun, Emil 221, 222, 225, 228, 329, 258
 Bregno, Andrea 80, 81, 282
 Brocchi, Vincenzo 72
 Bronzino, Agnolo 162, 163
 Brown, Rawdon 200
 Brunelleschi, Filippo 35, 154, 167–169, 277
 Bruns, Friederike 113
 Brühl, Karl Friedrich Moritz Paul Graf von 9, 31, 32, 124, 133, 134, 142–145, 149, 152, 315
 Buchhorn, Ludwig 24
 Bugiardini, Giulio 87
 Buglioni, Werkstatt 285, 289
 Bunsen, Carl Christian Josias von 57, 81, 82, 85, 87, 91, 92, 96, 100, 117, 118, 125, 149, 150, 171, 304
 Bunsen, Marie von 159
 Buon, Bartolomeo 181, 183, 196, 316
 Buonacorsi, Beato 244
 Buonarroti s. Michelangelo
 Buontalenti, Bernardo 293
 Buora, Giovanni 151
 Burckhardt, Jacob 219, 268
 Burggraf, Karl 154
 Bussler, Ernst Friedrich 36, 37

 Caesar, Julius 116, 127, 301
 Caglioti, Francesco 286
 Calendario, Filippo 196
 Camuccini, Vincenzo 45
 Canigiani, Familie 164
 Canitz, Karl von Canitz und Dallwitz 291
 Canova, Antonio 10, 29, 32, 34, 35, 37, 41, 44, 45, 55, 56, 59, 90, 92, 95, 99, 103–114, 119, 127, 128, 130, 174, 215, 218, 260, 261, 267, 277, 282, 303, 310, 311, 313
 Carbonneaux, Auguste Jean-Marie 122
 Carl (Karl), Prinz von Preußen 257, 266
 Carlevaris, Luca 291
 Carpaccio, Vittore 198
 Cassirer, Kurt 222
 Castagno, Andrea del 66
 Catel, Franz 45, 46
 Cattanei, Vanzoza 81
 Cauzig, Franz 131
 Cavaceppi, Bartolomeo 94, 95, 221
 Cavalieri, Tommaso de' 224
 Ceccone di Ser Barone 70, 71, 156, 164
 Cellini, Benvenuto 32, 33, 51–54, 76, 124, 125, 140, 171, 220, 243, 252, 268, 70, 310
 Celso, Lorenzo 257
 Chaudet, Antoine Denis 35, 44, 114–116, 127, 311
 Chevalier, Pietro 209, 210
 Cheverton, Benjamin 28
 Chipperfield, David 275
 Christina von Schweden 63
 Cicero 116, 301
 Cicognara, Leopoldo 24, 65, 109, 111, 127, 140, 149, 154, 183, 217, 218, 270
 Cima da Conegliano 187, 316
 Cioli, Valerio 237, 239
 Civran, Familie 182, 187, 264

 Claude Lorrain 212
 Clemen, Paul 294
 Clemens VII., Papst 168, 270
 Clemens XII., Papst 244
 Clorinda, Schriftstellerin 198, 316
 Cochitzschew, Fürst 209
 Conningham, William 287
 Conrad, Carl Emanuel 127
 Constable, John 56
 Contarini, Admiral 192, 193, 200, 316
 Contarini, Familie 192, 193, 200, 316
 Cornelius, Peter von 33, 45, 46, 155
 Corradini, Antonio 193, 194, 261
 Correggio, il s. Allegri
 Corvinus, Matthias 232
 Cosimo de' Medici 35, 230, 231–233, 252, 258, 259
 Cosimo I., Großherzog 46, 241, 242, 261
 Costoli, Aristodemo 158, 163
 Courtois, Jacques 161
 Coustou d. J., Guillaume 37, 38
 Cranley, Lord 97
 Crawford, Alexander Crawford Lindsay of 247
 Crispo, Familie 206
 Crozatier, Charles 121, 122

 D'Ambrosio, Silvia 257
 Dähling, Heinrich 31, 115
 Dalmata, Giovanni 81
 Damasceni-Peretti, Alessandro 39
 Damasceni-Peretti, Michele 39
 Dandolo, Familie 206
 Daverio, Amilcare 228
 David d'Angers, Pierre-Jean 99, 116
 De Donati, Brüder 298
 De Libri, Herr 166
 Demmler, Theodor 63
 Dennys, Edward Nicholls 160
 Depoletti, Antiquar 118
 Derschau, Sammlung 132, 145
 Desiderio da Firenze 275
 Desiderio da Settignano 10, 233, 234, 306
 Dielitz, Julius 300
 Dieussart, François 13, 14
 Dillis, Johann Georg von 130
 Dinger, Johann 121
 Döbel, Johann Michael 22, 136, 137, 147, 261
 Doidalsas 135
 Dolce, Wappentiere 200
 Domenico de Paris 302
 Donatello 33, 63, 65, 66, 76, 87–89, 117, 118, 165, 166, 171, 187–190, 197, 231, 237, 245, 246, 248, 249, 252, 255, 259, 285, 289, 290, 297, 301, 303–305, 318
 Donati, Lucrezia 236, 309
 Doria, Andrea 212
 Draeger, Anton Joseph 60
 Draper, James David 317
 Duccio, Agostino de 69
 Duke of Devonshire, VI. 34, 91
 Dunkin, Robert 252, 253
 Duquesnoy, François 13, 16, 18, 20–22, 76, 77, 79, 134–138, 147, 205, 261, 312, 313
 Duveyrier, Honoré Nicolas Marie 103
 Dürer, Albrecht 143
 Durlacher Brothers 118

- Eastlake, Charles 165
 Effenberger, Arne 181
 Ehemann, Peter 134
 Eichhorn, Friedrich 275
 Eggers, Friedrich 87, 121, 131
 Eichens, Eduard 107
 Elisabeth von Bayern 54, 171
 Elsholtz, Johann Sigismund 13–15, 19
 Erdmannsdorff, Friedrich Wilhelm Baron von 39, 95
 Erhart, Michel 273
 Eulenburg, August Ludwig Traugott Graf zu 99
 Euripides 79
- Fabre, François-Xavier 47
 Falier, Familie 207, 209, 261
 Falieri, Marino 125
 Falk, Adalbert 310, 311
 Fantozzi, Federigo 226, 229, 237, 245, 287
 Farsetti, Filippo Vincenzo 130, 131
 Feilner, Tobias Christoph 85, 87
 Fedi, Pio 167
 Fernow, Carl L. 113
 Fesch, Kardinal 174
 Finelli, Giuliano 39
 Flötner, Peter 134
 Förster, Brix 154
 Förster, Ernst 152–154, 266
 Fontana, Annibale 125
 Fontane, Theodor 271
 Fra Angelico 61
 Fraccaroli, Innocenzo 150
 Francavilla, Pietro 137, 248
 Franzoni, Francesco Antonio 90
 Freppa, Giovanni 164, 165, 284, 286, 287, 289, 290, 303, 309
 Freygang (Freigang), Generalkonsul 176
 Friederike von Preußen 41, 117
 Friedländer, Julius 268, 287, 304
 Friedrich II. von Preußen 37–39, 129, 130, 160, 282
 Friedrich III., Kurfürst von Brandenburg (ab 1701 König Friedrich I.) 21, 137
 Friedrich Wilhelm von Brandenburg 13, 14, 19
 Friedrich Wilhelm I. von Preußen 13
 Friedrich Wilhelm II. von Preußen 39, 41, 56, 95
 Friedrich Wilhelm III. von Preußen 26, 36, 56, 59, 60, 77, 87, 99, 100, 106, 111, 113, 124, 127, 147, 155, 156, 171, 271
 Friedrich Wilhelm IV. von Preußen 9, 36, 37, 54, 101, 113, 154, 159, 166, 169, 171–174, 176, 257, 271, 276, 289, 301, 302, 305, 310, 317
 Friedrich Wilhelm und Victoria von Preußen 159
 Fries, Adriaen de 135
- Gaertner, Eduard 59
 Galilei, Galileo 156, 158, 159
 Galvani, Bibliothekar 215, 217, 218
 Gargiulo, Raffaele 83
 Garriod, Baron Hector de 237, 259
 Geismeier, Irene 280
 Gentili, Antonio 54, 252
 Gentilini, Giancarlo 190, 248
 Gerhard, Eduard 141, 259
 Gerhard, Hubert 266
 Gerini, Sammlung 47
 Geyer, Albert 13
 Gherardo di Rossi 48
 Giambologna 21, 32, 72–74, 77, 81, 83, 126, 127, 159, 248, 251, 272, 293, 294
- Giuliano de' Medici 241
 Ghiberti, Lorenzo 35, 196, 237, 266, 268, 277, 278
 Gigli, Ottavio 298
 Gigli, Sammlung 239
 Ginori, Carlo 168
 Giorgi, Andrea 53
 Giorgio Gabriele della Croce 81
 Giorgio da Sebenico 183
 Giorgione 172
 Giotto 220
 Giovanni d' Ambrogio, Pietro di 61
 Giovanni da Fiesole 64
 Giovanni da Udine 207
 Giovanni de Larigo 80, 81
 Giovanni de Pian 151
 Giovanni di Bologna, s. Giambologna
 Giulian, Familie 261
 Giusti, Conte Giorgio 150
 Giustiniani, Familie 207, 209
 Glume, Friedrich Christian 18
 Gobel, Conrad 84
 Goedicke, Christian 287
 Goethe, Johann Wolfgang 46, 51, 53, 144, 178, 248
 Goldschmidt, Fritz 224
 Goßler, Gustav von 34
 Gozzini, G. 160
 Granacci, Francesco 87
 Gregor XIII., Papst 186, 264
 Gregorio de Santis 125
 Grevembroch, Jan 181 186 257
 Grimm, Herman 280, 282, 298, 300
 Grimani, Familie 176, 199
 Grimani, Octavio 129, 200, 201, 210, 263
 Guidi, Domenico 225
- Hackert, Jacob Philipp 241
 Haeckel, Ernst 111
 Hähnel, Ernst Julius 300
 Hagemann, Carl Friedrich 59
 Hainauer, Sammlung 65
 Hardenberg, Karl August Fürst von 44, 45, 48, 91, 92, 96
 Harford, John S. 268
 Harlem, August Georg von 107, 111
 Hebler, Bernhard 252, 253
 Heilmeyer, Wolf-Dieter 115
 Heinrich, Prinz 116, 117
 Henry, Jean 23, 57, 59, 84, 149
 Henry, Louise 30
 Heikamp, Detlef 61, 67
 Heilbronner, Henry 63, 69, 71, 198, 296, 311
 Heinzelmann, Johann Friedrich von 105–108
 Hensel, Wilhelm 57, 82, 175
 Hirscher, Johan Baptist von 273
 Hirt, Aloys Ludwig 9, 25, 26, 28–30, 36, 37, 52, 53, 55, 58, 59, 61, 63, 65, 66, 68–70, 72, 78, 87, 93, 94, 101, 120, 124, 147, 301
 Hoffmann, Philipp 31, 127–129, 303
 Hopfgarten, Heinrich 97
 Hopfgarten, Wilhelm 37, 96, 97–99
 Hotho, Heinrich Gustav 300
 Humboldt, Alexander von 32, 99, 106, 119, 120, 122, 155, 265, 266
 Humboldt, Caroline von 55, 60, 97, 99–101, 103, 278
 Humboldt, Wilhelm von 9, 10, 29–31, 35, 53, 106, 111, 115, 121, 124, 128, 129, 132, 133, 263, 274, 303
 Hummel, Johann Erdmann 25

- Iffland, August Wilhelm 34
 Illaire, Ernst Emil 301
 Imhoff, Anna 261, 292, 293
 Imhoff, Wilibald 261, 292, 293
 Incontri, Marquis 164
 Ingenheim, Gustav Adolph Wilhelm Graf von 56, 57, 87, 89, 166, 305
 Innozenz III., Papst 239
 Ioli, Girolamo 212
 Isabella de' Medici 306
 Isopi, Antonio 90
 Itzig, Daniel 44
 Iwanowitsch, Feodor, gen. Kalmück 278
- Jacopo della Quercia 68, 187, 318
 Johann (Giovanni) von Udine 207
 Jollage, Benjamin Ludwig 96–99
 Jolly, Anna 247
 Jordaens, Jacob 125
 Joséphine de Beauharnais 103, 106
 Julian, Familie 207
 Julius II., Papst 35
 Justi, Ludwig 43, 45
 Jusupov, Nikolaj 103
- Kardinal Richelieu 39, 40
 Karl Albrecht von Brandenburg 84, 309
 Karl Emil von Brandenburg 13, 15
 Kauffmann, Angelika 23
 Kaulbach, Wilhelm von 291
 Kennedy, Clarence 233
 Kerényi, Karl 79
 Kiernan, Mr. M' 318
 Kinnaird, Lord 85, 87, 89
 Kleinmann, Herr 107
 Klenze, Leo von 34
 Klingemann, Karl 82
 Knebel, Karl Ludwig von 144
 Knesebeck, Karl Friedrich von dem 271
 Knuth, Michael 286, 287, 306
 Kokole, Stanko 183
 Kölle, Christoph Friedrich Karl 45, 46
 König von Sardinien 166
 Kohlrausch, Heinrich 101
 Kopernikus, Nikolaus 98
 Kratzenberg, Johann Carl Wilhelm 115
 Kreytenburg, Gert 154
 Krüger, Franz 172–174
 Kugler, Franz Theodor 24, 25, 66, 83, 84, 89, 125, 143, 149, 160, 255, 269–272
 Küster, Gottfried Georg 19
- Lairesse, Gerard de 133
 Lampi, Johann Baptist d. Ä. 103
 Landi, Gaspare 45
 Lanfranco, Giovanni 79
 Langhanke, Birgit 287
 Langhans, Carl Gotthard 73, 74, 117
 Larson, George 15
 Larson, Guillaume 17
 Lawrence, Sir Thomas 56
 Ledebur, Leopold von 87, 124, 134, 300
 Leinberger, Hans 272
 Lemoyne, Jean-Baptiste 37
 Leo X., Papst 237
 Leonardo da Vinci 56, 111, 154, 224, 286, 309
- Lenné, Peter Joseph 99, 266
 Lensi, Alfredo 247
 Lepsius, Karl Richard 300
 Leti, Gregorius 19
 Levezow, Konrad 48, 59, 101
 Lindheimer, Otto 278–280
 Lipona, Contessa von 109
 Liverati, Carlo Ernesto 159
 Livia Augusta 50
 Livizzani, Agostino 217, 218
 Loeser, Charles 247 209
 Lombardi, Familie 177–179, 186, 200, 207, 261
 Lombardi, Francesco 190, 305
 Lombardi, Pietro 196, 190
 Lombardi, Tullio 129, 176, 179, 183–185, 191, 255, 258, 259, 161, 263, 303, 315, 316
 Lorenzetto 33
 Lorenzi, Battista 276
 Lorenzo de Credi 167
 Lorenzo de' Medici 70, 156–164, 167, 249, 278, 304, 308
 Lorenzo di Credi 67
 Louis von Preußen 41
 Louise Henriette von Oranien 13
 Lucadou, Adjudant von 107
 Lucas, Richard Cockle 224, 309
 Lucius Varius 141, 212
 Ludovico III. Gonzaga 301
 Ludwig I. von Bayern 23, 32–34, 56, 95, 108, 113, 171
 Ludwig XIV. 119
 Ludwig XV. 130, 282
 Ludwig XVIII. 116
 Luini, Bernardino 255
 Luise von Preußen 41, 85, 95, 111, 241
- Machiavelli, Niccolò 156, 157–162, 164, 165, 167, 304
 Mackowsky, Hans 43
 Magliabecchi, Antonio 70
 Magnani, Anna Maria 55
 Magni, »Monsignor« 225
 Malatesta, Adeodato 215
 Malavasi, Bildhauer 215, 217, 218
 Maldura, Kunsthändler 118, 222, 224, 225
 Malipiero, Familie 205
 Maltzahn, Burchard Friedrich von 92, 95, 113, 120, 214
 Manfrin, Sammlung 176
 Mangiot, Otto 13
 Manin, »Conte« 108, 109
 Mann, Thomas 237
 Mantegna, Andrea 68, 176, 177, 184, 200, 204, 316, 317
 Maratta, Carlo 310
 Maratti, Francesco, gen. il Padovano 310
 Marc Aurel 212, 255
 Marchissi, Francesco 49
 Markus Satrius maior 212
 Marsden, Jonathan 135
 Martelli, Niccolò 61
 Masaccio, s. Tommaso di Ser Giovanni di Simone
 Mathilde von Tusciem 21
 Matteo da Siena 64
 Maximilian, Kronprinz von Bayern 152
 Mazza, Giuseppe Maria 217
 Mazzoni, Guido 217, 219
 Meister von Altichiero 149, 150, 315
 Meister von San Trovaso 152, 204

- Meit, Conrad 272, 273
Mellini, Pietro 166
Mendelssohn Bartholdy, Abraham 82
Mendelssohn Bartholdy, Felix 82, 156
Mendelssohn Bartholdy, Lea 82
Mendelssohn & Fraenckel, Bankhaus 79
Mengs, Anton Raphael 133, 220
Menzel, Adolph von 24, 74, 75, 130, 158, 160, 161, 275
Metastasio, Pietro 79
Metternich, Klemens Wenzel Lothar von 214
Meyer, Julius 310
Michelangelo 23–25, 28, 32–35, 54–58, 61, 62, 65, 72, 74, 76, 87, 89, 90, 97, 117, 118, 154, 158, 163, 171, 191, 217, 220, 222, 224, 241–243, 268, 269, 271, 277–280, 298, 301, 304, 307, 310
Michelozzo di Bartolommeo 247
Middeldorf Kosegarten, Antje 245
Migliarini, Michele 298
Mila, Wilhelm 29
Minardi, Tommaso 221
Minio, Tiziano 276
Mino da Fiesole 65, 81, 233, 236, 237, 252
Minutoli, Alexander von 272, 292–296, 303, 310
Mirandola, Pico della 249, 252, 318
Moderno s. Mondella
Moisè, Carlo (?) 87–90, 140, 272, 306, 309
Molin, Elisabetta 108
Mommsen, Theodor 287
Mondella, Galeazzo 84, 270
Monti, Vincenzo 91, 304
Montorsoli, Giovanni Angelo 55, 242
Moretto, Alessandro 172, 256
Moro, Giovanni 310
Moro, Lodovico 296
Moschino, Simone s. Mosca
Motz, Finanzminister 119
Müller, Carl Christian 226, 259
Murillo, Bartolomé Esteban 176
Mussini, Cesare 154–157, 159, 163–169, 226, 228, 259, 298, 303, 304, 308
Mussini, Luigi 155
Mussini, Natale 154
Mutinelli, Fabio 209
Myron 99
- Nagler, Carl Ferdinand Friedrich von 24, 126, 132, 141–145
Nani, Familie 176, 199
Napoleon 101, 114–116, 118, 127, 167, 311
Neri, Filippo 225
Nering, Johann Arnold 274
Nerly, Friedrich 276
Nicola da Pisa 69
Niebuhr, Barthold Georg 53, 54, 87
Nikolaus I., Zar 34
Nino von Pisa 69
- Oer, Prof. von 299
Oesterreich, Matthias 282
Olfers, Ignaz Maria von 9, 44, 150, 152, 156, 158, 159, 164–169, 171, 174–176, 199, 205, 209, 210, 212, 214, 215, 218–221, 224–227, 233, 243, 252, 253, 256–260, 265, 275, 276, 280, 282, 284, 285, 287–289, 291, 297, 299, 303, 309, 318
Olsen, Ole 69, 71, 296
Orcagna 314
Orlandini del Beccuto, Marchese 226, 228–231, 233, 241, 245, 246, 258, 309
Orloff, Olga 276
- Orsini, Fulvio 48
Osten-Sacken, Christiane Charlotte Sophie Fürstin von der 51
Overbeck, Friedrich 44–46
- Pacetti, Vincenzo 220–222, 255, 256
Padovano, Francesco s. Maratti
Pajaro, Francesco 176, 177, 179, 187, 191, 194, 196, 197, 199, 200, 203, 206, 220, 252, 254, 257, 261, 292, 309, 310, 315, 316
Palagio, Carlo di Cesare del 266
Paleotti, Familie 206
Palma il Giovane, Jacopo 210
Palladio, Andrea 154
Palozzi, Luca 154
Panofka, Theodor 81, 82, 141
Paoletti, Pietro 151
Parthey, Gustav 101
Paruta, Familie 178, 263
Paul II., Papst 283
Paul III., Papst 224
Pereira-Arnstein, Henriette von 45, 47, 52, 53, 58, 60, 92, 95, 303
Permoser, Balthasar 40, 41, 137
Persius, Ludwig 252
Perugino, Pietro 167
Peruzzi, Balthasar 137, 154
Pesaro, Familie 39
Peselli, Pesello 65
Pfeifer, Carl Hermann 45
Philibert le Beau 272
Piamontini, Giuseppe 75
Piccolomini 259
Pierino da Vinci 65, 88, 265
Piero di Cosimo 87
Pigalle, Jean-Baptiste 37, 40, 280–282
Pisanello 187, 188, 221, 222
Pisani, Sammlung 176
Pisano, Andrea 154
Pisano, Giovanni 244, 278
Pisano, Nicola 35, 152–154, 244
Pisano, Nino 152–154
Pius VII., Papst 57
Polidoro da Caravaggio 127, 225
Polignac, Melchior de 39, 115, 129–131
Pollaiuolo (Pollajuolo), Antonio 160, 162, 163, 239, 318
Poltz, Graf 214
Pope-Hennessy, John 247
Porta, Guglielmo della 54, 61, 118, 222, 224, 252, 265, 272
Powers, Hiram 229
Pranda, Äbtissin 220
Praun, Paulus 293, 300
Puget, Pierre 313
- Quellinus d. Ä., Artus 282, 283
Querini, Angelo 149, 207, 209
Quirico, Herr 206, 207
- Radcliffe, Anthony 162
Raffael (Raphael) 33, 56, 57, 60, 154, 169, 174, 220, 237, 280, 283
Raschdorff, Julius Carl von 144
Rauch, Agnes 33
Rauch, Christian Daniel 9, 29–31, 33–38, 44, 55, 58, 59, 61, 63, 65, 66, 68–70, 72, 78, 81, 87, 90, 93–95, 97, 100, 106–108, 111, 117–120, 122, 130, 131, 133, 134, 143, 147, 155, 157, 158, 172, 214, 230, 267, 268, 274–276, 278, 282, 301, 303, 304
Raumer, Friedrich von 44

- Remarque, Erich Maria 236
 Reni, Guido 79
 Reumont, Alfred von 157, 158, 164, 171, 228, 276, 278, 289, 308
 Ridolfi, Carlo 210
 Riemenschneider, Tilmann 272
 Rietschel, Ernst 282, 301
 Righi, Luigi 218
 Rizzo, Antonio 131, 151
 Robbia, Andrea della 64, 66–68, 85, 86, 140, 141, 147, 165, 167, 168, 240, 250, 263
 Robbia, della, Familie 57, 63, 66–68, 70, 125, 143–145, 147, 166, 226, 259, 260, 263, 269, 288–291, 295
 Robbia, Giovanni della 70, 165, 284, 285, 287, 288, 290
 Robbia, Luca della 9, 60, 66, 68, 69, 75, 87, 125, 126, 140, 145, 164, 165, 168, 217, 226, 239, 240, 250, 256, 266, 268, 287, 294, 303
 Robbia, Marco della 287, 288
 Robinson, Charles 50, 165, 168
 Roesel, Johann Gottlieb 99
 Romano, Giulio 76, 225
 Rosa, Salvator 167
 Ross, James 253
 Rosselli, Domenico 66, 187, 188
 Rossellino, Antonio 65, 147, 196, 237, 286, 287
 Rossellino, Bernadino 248
 Rossi, Gherardo de 48
 Rovere, Familie 205
 Rowley, Neville 247, 286
 Rubens, Peter Paul 135, 282
 Rucellai, Familie 71, 164, 310
 Rumohr, Carl Friedrich von 66, 122–125, 266, 270, 303, 304, 310
 Ruscheweyh, Ferdinand 91
 Ruspi, Carlo 81

 Sandford, Rev. John 159
 Sandrart, Joachim von 77, 136
 Sangallo, Francesco da 61, 62, 147, 167
 Sanquirico, Antonio 123, 125, 224
 Sansovino, Andrea 79, 81, 111
 Sansovino, Jacopo s. Tatti
 Santi Buglioni 68
 Sarachi 123
 Sarti, Giuliana 155
 Sarto, Andrea del 284
 Savonarola 70, 269
 Schadow, Albert Dietrich 51
 Schadow, Felix 44, 87
 Schadow, Johann Gottfried 9, 24, 29, 34, 35, 37, 41–44, 73–75, 79, 85, 87, 91, 92, 95, 98–100, 107, 111, 113–115, 117, 119, 154, 155, 159, 169, 232, 241, 274, 275, 277, 304, 306
 Schadow, Ridolfo 34, 36, 37, 43, 87, 91–93, 95, 101, 102, 111
 Schadow, Friedrich Wilhelm 45, 46, 101, 102
 Schaetzler, Freiherr von 265, 266
 Schaffgotsch, Graf 159, 228, 233
 Schardt, Johann Gregor van der 261, 292, 293, 299, 300
 Schasler 49, 127
 Scheibler, Carl 114
 Schick, Gottlieb 100
 Schickler-Pourtalès, Sammlung 162
 Schielin, Bankier 199, 210
 Schiemann, Edith 63, 263
 Schinkel, Karl Friedrich 9, 10, 12, 13, 19, 26–31, 43, 51, 52, 58, 59, 87, 95, 100, 101, 111, 115, 120, 122, 132–134, 141, 142, 148, 172, 177, 203, 264, 267, 268, 274, 280, 303, 304
 Schlegel, Ursula 217, 236, 248, 265

 Schlesinger, Jakob 31, 115, 143, 227
 Schlott, J. 241
 Schlüter, Andreas 19–21, 77, 135
 Schmitz, Carl 71
 Schneider, Louis 19
 Schönborn, Franz Erwein Graf von 37, 97, 120
 Schorn, Ludwig von 66, 153, 266, 291
 Schottmüller, Frida 147, 151, 190, 197, 204, 232, 237, 240, 246, 250, 287, 295
 Schubring, Paul 197, 297
 Schwarz, Christoph 76
 Sebastiano del Piombo 255
 Sebastiano di Jacopo 182, 187
 Segala, Francesco 39, 41, 183
 Seidler, Louise 53
 Selck, J.N.C. 317
 Sello, Hermann 305
 Selvi, Gianantonio 103
 Seume, Johann Gottfried 105, 113
 Sforza, Francesco 295, 306
 Sforza, Galeazzo und Bona 295, 306
 Shelley, Mary 198
 Simon, James 9, 64, 270
 Sixtus IV., Papst 81
 Sixtus V., Papst 39, 40
 Soderini, Piero 164, 308
 Solly, Edward 58, 124
 Spauer, Karl von 214
 Spener, Georg 114
 Spiero, Sabine 129
 Spiker, Samuel Heinrich 233, 260, 261
 Spinelli, Nicolò di Forzore 28
 Spitzer, Frédéric 301
 Springer, Robert 280
 Squarcione, Francesco 177
 Stiglmaier, Johann Baptist 33
 Stiozzi Ridolfi, Giuseppe 161
 Stockhausen, Tilmann von 32, 172, 227, 256
 Stradanus s. Straet
 Straet, Jan van der 76
 Strenght, Pieter 15, 17
 Stridbeck, Johann 18
 Ströhling, Peter Eduard 111
 Strozzi, Familie 167, 310
 Strozzi, Alfonso 62
 Strozzi, Marietta 28, 233, 234, 236, 258, 261, 263
 Strozzi, Niccolò 161
 Strozzi-Barbigia, Nonnina 28
 Stüler, August 9, 263–265, 273, 276, 279, 303
 Suetonius 54
 Suhrlandt, Rudolph Friedrich Carl 34
 Susini, Gian Francesco 76

 Tacca, Ferdinando 21
 Tacca, Pietro 276
 Tadda, Francesco del 248, 249
 Talantralta, Direktor 215
 Tassaert, Jean Pierre Antoine 38, 39, 116, 117
 Tasso, Torquato 198
 Tasso, Leonardo del 167
 Tatti, Jacopo 176, 189, 191, 192, 209, 224, 226, 252, 255, 258, 261, 264, 276, 304
 Tenerani, Pietro 36, 37, 92, 244
 Thiersch, Friedrich W. 105, 106
 Thiele, Just Mathias 100

- Thorvaldsen, Bertel 10, 34, 35, 45, 55, 60, 81, 87, 90–92, 95–103, 106, 156, 171, 215, 266, 268, 276, 277, 289
 Tiarini, Alessandro 271
 Tiberius 52
 Tichy, Anton 106, 108–111
 Tieck, Friedrich 9, 26, 30, 31, 35, 37, 46, 60, 66, 68, 69, 81, 85, 88, 115, 125, 131–134, 138, 140, 141, 143–145, 148, 157, 169, 189, 233, 241, 271, 303, 304, 306
 Tiepolo, Familie 304
 Tintoretto, Jacopo 172
 Tizian 172, 174–176, 212
 Tommaso di Ser Giovanni di Simone 35, 237, 277
 Toscani, Giovanni 247
 Toelken, Ernst Heinrich 48
 Tomba, Giulio 218
 Tommaso dei Cavalieri 118
 Torlonia, Giovanni 221
 Toscani, Giovanni 247
 Treves de Bonfilii, Jacopo 110
 Trevisani, Familie 137, 178, 264
 Tribolo, Niccolò 294
 Trivulzi, Familie 251
 Trivulzio, Francesco 212
 Tromp, Cornelius 34
 Turner, William 59

 Uffels, Lucas van 136
 Uhden, Wilhelm 24, 55, 79, 114
 Urban VIII., Papst 225
 Urbino, Herzöge von 205
 Usedom, Guido von 284

 Valadier, Giuseppe 221
 Valdrighi 218
 Valentiner, Wilhelm 83
 Varnhagen, Karl August 174, 291
 Vasari, Giorgio 68, 153, 224, 232, 239, 269
 Vassé, Louis-Claude 37, 116, 117
 Vecchiotti, Bernardo 159
 Veit, Philipp 45, 46
 Venturi, Adolfo 72, 236
 Veronese, Paolo 172, 174, 176
 Verrocchio, Andrea del 63, 67, 68, 70, 83, 163, 230–233, 237, 249, 250, 252, 261, 269, 286, 288
 Vescovali, Ignazio 118
 Viardot, Louis 118
 Vicentino, Valerio, gen. Belli 124, 125, 140, 149, 251, 270, 271, 304, 310
 Victoria Kaiserin Friedrich 306
 Vignerol, Jacob s. Voulleaumé

 Vincenzo de' Rossi 72, 73
 Vischer (Fischer) d. Ä., Peter 143, 144, 278
 Vischer d. J., Peter 144
 Vittoria, Alessandro 129, 176, 192–194, 200, 201, 209, 210, 255, 258, 261, 264, 292, 316
 Vivarini, Alvise 183, 263
 Viviani, Marquis 288
 Vogel von Vogelstein, Carl Christian 32, 123, 153
 Volbach, Fritz 25
 Voulleaumé, Jacob, gen. Vignerol 17

 Waagen, Gustav Friedrich 9–11, 31, 36, 68, 85, 88, 114, 115, 118, 122, 124, 127, 130, 132, 133, 138, 140, 142, 154, 159, 160, 161, 167–169, 171, 172, 174–177, 179–181, 189, 193, 194, 196–199, 203–205, 207, 209–213, 215, 217–221, 224, 225–231, 233, 239–243, 245, 249–255, 257, 258, 260, 261, 264, 265–269, 272, 278, 280, 290, 291, 303, 304, 306, 308, 309, 311, 315, 318
 Wagner, Carl 28
 Wach, Karl Wilhelm 31, 115, 143
 Waetzoldt, Wilhelm 268
 Wagner, Johann Martin 32, 33, 44, 56, 108
 Waldburg-Truchsess, Graf von 158
 Wallmoden, Graf von 77
 Watteau, Antoine 133
 Welcker, Friedrich Gottlieb 30
 Weizsäcker, Heinrich 11
 Werther, Freiherr von 158
 West, Joseph 161
 Wicar, Jean-Baptiste-Joseph 33, 47, 49, 54, 56, 58, 88, 89
 Wichmann, Herman 87
 Wichmann, Ludwig Wilhelm 87, 119
 Wilhelm I. von Preußen 269, 301, 310
 Wilhelm II. von Preußen 77, 78, 99, 256, 272
 Wilhelm Heinrich, Kurprinz von Brandenburg 13, 15
 Williams, David 317
 Winckelmann, Johann Joachim 221
 Wittgenstein, Fürst 124
 Wittmann, Ernö 63
 Wolff, Emil 9, 28, 29, 58, 59, 60, 87, 91, 98, 101, 117, 118, 222, 224, 258, 276, 304, 305, 309
 Woodburn, Samuel 56
 Wolters, Wolfgang 196
 Woltmann, Alfred 26, 257
 Wredow, August 149, 315

 Zanotto, Francesco 123
 Zeno, Girolamo 292
 Zeno, Pietro 292
 Zimmer, Carl Anton 23

