

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.

 **arthistoricum.net**
FACHINFORMATIONSDIENST KUNST · FOTOGRAFIE · DESIGN

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 beitragen« 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 Cecone« 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 Moisé« 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 Lese-pult 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 »Sacristeybrunnen« 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 · »Verzierungsskulpturen« 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 Kunstschrank 226 · Kommunikationsprobleme 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 »Rauchzimmer 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 Kunstammer 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 »Michelangelo« 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 Hrn. 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 Deseyve, James David Draper, Sophie Dutheillet de Lamothé, 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 Jahresheften 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 *Auferstehungsalter* 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 Hauptstrategien 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 Museumsmannt 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 europäischen 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 Kunstammer 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 Kunstammer.

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.«⁶ 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* beigefügte 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 atmen.«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 Lucrezia, 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 Blumengartens 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-

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 Biblioteca Hertziana, 40, 2010/11, S. 51ff.

17 Fischbacher/Fink 2010, S. 183.

18 Scholten 2004–2005, S. 55ff.



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