

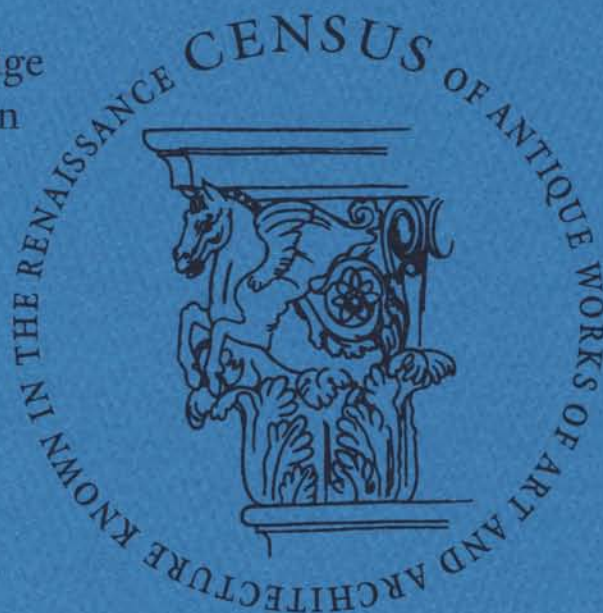
Pegasus

6. Jg. 2004

2004

PEGASUS

Berliner Beiträge
zum Nachleben
der Antike



Heft 6 · 2004

Census of Antique Works of Art
and Architecture Known in the Renaissance
Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften
Humboldt-Universität zu Berlin

Mitglieder des Beirats:

Humboldt-Universität zu Berlin, Berlin

Berlin-Brandenburgische Akademie
der Wissenschaften, Berlin

Warburg Institute, London

Bibliotheca Hertziana (Max-Planck-Institut
für Kunstgeschichte), Rom

J. Paul Getty Trust, Getty Research Institute, Santa Monica

Warburg Archiv im Warburg-Haus, Hamburg

Herausgegeben von

Horst Bredekamp und

Arnold Nesselrath

PEGASUS

Berliner Beiträge
zum Nachleben der Antike
Heft 6 · 2004

Census of Antique Works of Art
and Architecture Known in the Renaissance
Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften
Humboldt-Universität zu Berlin

www.census.de/pegasus.htm

Census of Antique Works of Art
and Architecture Known in the Renaissance
Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften
Humboldt-Universität zu Berlin

Herausgeber: Horst Bredekamp, Arnold Nesselrath
Redaktion: Charlotte Schreier, Timo Strauch
Mitarbeit: Anna von Bodungen, Christina Oberstebrink

Kunstgeschichtliches Seminar
Unter den Linden 6
10099 Berlin

© 2004 Census of Antique Works of Art
and Architecture Known in the Renaissance

Layout und Satz: Arne Rein, reinsign Gestaltung, Berlin
Druck: Druckerei H. Heenemann GmbH, Berlin

ISSN 1436-3461

INHALT

Vorwort <i>Arnold Nessehrath / Horst Bredekamp</i>	5
Die Not des Sterbens als ästhetisches Phänomen. Zur Mitleidlosigkeit des antiken Betrachters <i>Luca Giuliani</i>	9
Some drawings from the ›Paper Museum‹ of Cassiano dal Pozzo and the Berlin Codex Destailleur ›D‹ <i>Ian Campbell</i>	23
Antikenrezeption in Architektur und Plastik des Berliner Schlosses zur Zeit Friedrichs III./I. <i>Sepp-Gustav Gröschel</i>	47
»Ich habe mir daher Mühe gegeben etwas gutes und schickliches auszusuchen.« Carl Gotthard Langhans' Bestellungen von Figurenöfen aus Lauchhammer <i>Carola Aglaia Zimmermann</i>	81
De Chirico und die Traurigkeit der Statuen <i>Paul Zanker</i>	105
Von Didyma zur Reichskanzlei. Eine Ikone des Nationalsozialismus und ihr hellenistisches Vorbild <i>Andreas Grüner</i>	133
Rom 1940: Die Fußbodenmosaiken im Bahnhof Ostiense. Eine Montage aktualisierter Geschichte <i>Sylvia Diebner</i>	149

Waren die letzten beiden Hefte des *Pegasus* von der Absicht geleitet, die Arbeit des *Census* aus seiner Datenbank heraus (Heft 4) bzw. aus einem mit der Lehre verknüpften Projekt zur Antikenrezeption um 1800 (Heft 5) zu illustrieren, so soll mit dem vorliegenden Heft wieder zur thematisch freien Struktur zurückgekehrt werden, die den *Pegasus* von Beginn an charakterisierte. Die Intention, allen mit Antikenrezeption befassten Fächern und ihren Vertretern ein Forum anzubieten, hat diesmal – unbeabsichtigt – zu einem Schwerpunkt geführt, der im wesentlichen unter dem Schlagwort »der archäologische Blick« zusammengefasst werden könnte.

In den letzten Jahren hat die Archäologie verstärkt das Thema der Antikenrezeption wieder aufgegriffen, das sie mit so großen Forschern wie Carl Robert, Adolf Michaelis, Rodolfo Lanciani, Thomas Ashby oder Christian Hülsen begründet hatte. Nach dem Tod des letzteren 1935 brach diese Tradition im Fach selbst ab, und die spezifisch kunsthistorischen Fähigkeiten, nachantike Quellen für die archäologischen Untersuchungen kritisch auszuwerten, gingen immer mehr verloren, bis zu dem Punkt, dass in dem von Carl Robert begründeten Sarkophag-Corpus, das ursprünglich auf Nachzeichnungen basierte, keine durch Zeichnungen oder Stiche überlieferten Informationen über frühere Zustände oder gar verlorene Objekte mehr berücksichtigt werden, da die Antikennachzeichnungen nicht mehr als historische Dokumente herangezogen werden. Im Zuge des neuerlichen Dialogs zwischen Archäologie und Kunstgeschichte hat Salvatore Settis in seinem Beitrag in der vierten Nummer des *Pegasus* sogar darauf hingewiesen, dass die Trennung der beiden Disziplinen künstlich und keineswegs mit der Methode zu begründen ist, sondern auf der unterschiedlichen Entstehungszeit des Forschungsgegenstandes beruht. Beide Fächer verfügen parallel über eine ganz entsprechende methodische Vielfalt. Es ist wichtig, dass die Phänomene der Antikenrezeption aller Epochen von den unterschiedlichen Standpunkten aus in den Blick genommen werden und die verschiedenen Interpretationen sowohl zur Zeit der Entstehung eines Monumentes als auch zum Zeitpunkt einer jeden Beschäftigung damit oder eines jeden Studiums eines solchen in ihrer jeweils eigenen Sicht ernst genommen und daraus schlüssige Analysen historischer, politischer oder ästhetischer Bedingungen entwickelt werden.

Wenn in diesem Heft gemäß dem Programm des *Pegasus* der chronologische Rahmen der Renaissance wieder überschritten und bis in die Mussolini-Ära und die Zeit des Dritten Reiches ausgedehnt wird, zeigt dies, wie stark das Bedürfnis ist, die teils bewussten, teils unbewussten Bezüge zu antiken Monumenten herauszuarbeiten, die letztendlich noch in der modernen Lebensumwelt in ihren verschiedensten Brechungen vorhanden sind, sich ohne stichhaltige Analysen aber meist nicht mehr »lesen« lassen. An dieser Stelle kann auf den Artikel von Bertram Faensen in Heft 2 des *Pegasus* ebenso verwiesen werden wie auf Salvatore Settis' Publikation »Futuro del Classico«, Turin 2004. Dass hierbei die Rezeption der Antike nicht vorrangig im unmittelbaren Bezug zu konkreten Vorbildern, sondern auch zu ihrer epochenbedingten Aufarbeitung erfolgt, verweist auf die Vereinnahmung der Altertumswissenschaften durch totalitäre Regimes; diese erfordert, die Geschichte der eigenen Wissenschaft immer wieder kritisch zu reflektieren. In diesem Zusammenhang sind es vor allem die Artikel über die Fußbodenmosaiken der Stazione Ostiense in Rom von Sylvia Diebner und die Berliner Reichskanzlei von Andreas Grüner, die aus der sachlichen Analyse heraus aufzeigen, wie stark die archäologischen Publikationen der Zeit unmittelbar in die eigenen architektonischen und künstlerischen Konzeptionen einfließen, um den Ansprüchen der beiden Diktaturen auf monumentale Repräsentation entsprechen zu können.

Gerade Epochen, die in der Referenz auf die Antike nicht in erster Linie deren Vorbildhaftigkeit im künstlerischen Kontext thematisieren, nutzen die tatsächlich vorhandenen oder zugewiesenen inhaltlichen Assoziationen stringent zur eigenen Rechtfertigung und Inszenierung. Sepp-Gustav Gröschels minutiöse Analyse der verschiedenen »antikischen« Bedeutungsträger am Berliner Schloss zeigt in exemplarischer Weise, wie die Referenz auf mythische Vorfahren in das dichte Geflecht der Herrscher-Panegyrik des ersten »Königs in Preußen« mündet.

Dem gegenüber zeigt ein zweiter Artikel, der sich demselben regionalen Kontext widmet, von Carola Aglaia Zimmermann, wie vergleichsweise unbekümmert etwa 100 Jahre später bei der Auswahl von Antikennachbildungen vorgegangen wurde und dennoch ein stimmiges »Antikenprogramm« etwa für die Orangerie des Neuen Gartens in Potsdam durch den Architekten Langhans zusammengestellt wurde.

Im Gegensatz zur Antikenrezeption im Dienste staatlicher bzw. dynastischer Repräsentation steht die eher private Affinität des Malers Giorgio de Chirico zu den Überresten antiker Skulptur und das prägende Element der frühen Er-

fahrung mit antiker Plastik, ein Thema, dem sich Paul Zanker widmet. Selbst noch nach zweifacher Mediatisierung als Gipsabguss und als gemalte Staffage tragen die bedeutungsgeladenen archäologischen Ikonen zur Verrätselung der »metaphysischen« Kompositionen de Chiricos bei.

Weniger im Kontext späterer Rezeption als vielmehr in ihrem ursprünglichen Zusammenhang sieht Luca Giuliani die antiken Darstellungen Geschundener und Besiegter und widerlegt die Erwartungen des neuzeitlichen Lesers hinsichtlich der emotionalen Reaktion des zeitgenössischen Publikums auf die präzise, wirklichkeitsnahe Wiedergabe von Schmerz und Tod.

Der Beitrag von Ian Campbell schließlich führt wieder ins Zentrum der Arbeit des *Census* zurück. Selbst langjähriger Mitarbeiter des Projekts, stellt er neue Überlegungen zur wechselseitigen Abhängigkeit von zeichnerischen Dokumentationen antiker Überreste in Rom aus der Mitte des 16. Jahrhunderts vor, die heute durch ihre Überlieferung geographisch weit verstreut sind, und belegt damit einmal mehr, wie fruchtbar das Instrument der vernetzten Datenbank für solcherart rekonstruierende Untersuchungen ist.

Die Herausgeber

DIE NOT DES STERBENS ALS ÄSTHETISCHES PHÄNOMEN.
ZUR MITLEIDLOSIGKEIT DES ANTIKEN BETRACHTERS.¹

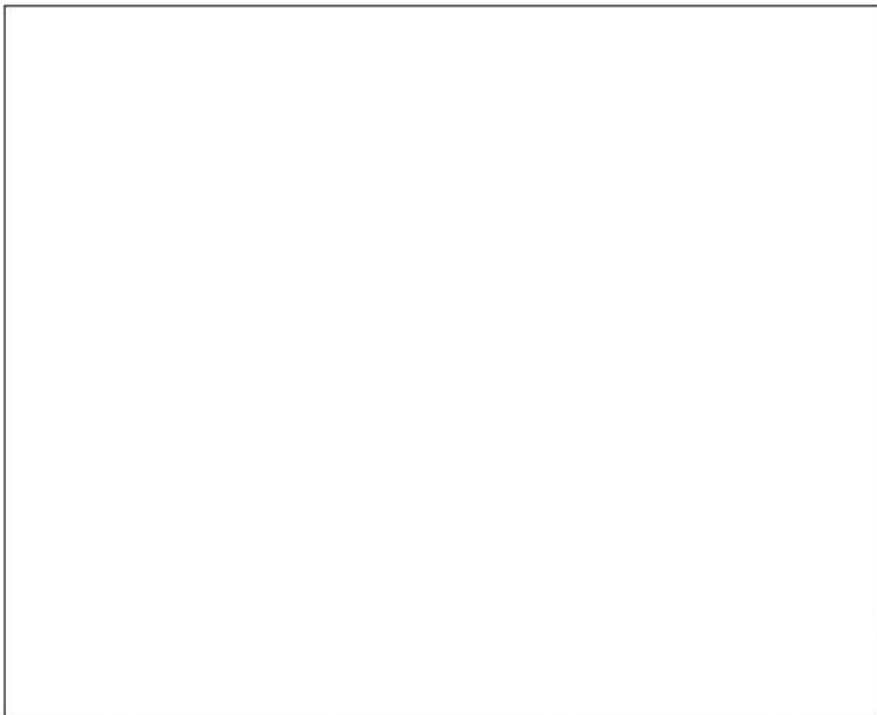
LUCA GIULIANI

Darstellungen von Gewalt polarisieren. Nahezu unvermeidlicherweise fordern sie dazu auf, Anteil zu nehmen und Partei zu ergreifen. Der Betrachter, dem ein eklatantes Ungleichgewicht von Zufügen und Erleiden vor Augen geführt wird, wird sich kaum neutral verhalten können: Er wird entweder mit dem Täter triumphieren oder mit dem Opfer leiden, entweder sich mit dem Mächtigen identifizieren und dessen Macht genießen, oder aber dem Ohnmächtigen zur Seite stehen und sich dessen Schmerzen zu eigen machen. Die Frage ist nur: Durch welche Faktoren wird die Richtung der Identifikation bestimmt? Liegt die Wahl im Belieben des Betrachters? Hängt sie von seiner inneren Disposition ab oder wird sie von außen gesteuert? Reagieren Betrachter zu allen Zeiten gleich oder lassen sich – zum Beispiel zwischen Antike und Neuzeit – epochenspezifische Differenzen feststellen? Und was ergibt sich daraus für die Darstellungen selbst? Vor welchem Hintergrund, nach welchen Regeln und zu welchem Ende werden das Ausüben und Erleiden von Gewalt zum Thema eines ästhetischen Schauspiels gemacht?

Ein geeigneter Ausgangspunkt für solche Fragen ist die bekannte Gruppe der Bestrafung des Satyrn Marsyas aus dem späten 3. oder frühen 2. Jahrhundert v. Chr.² Marsyas, ein virtuoser Spieler der Doppelflöte, hatte keinen Geringeren als den Gott Apollon zu einem musikalischen Wettbewerb herausgefordert. Er unterlag natürlich, und zur Strafe ließ der Gott ihm bei lebendigem Leib die Haut abziehen. Die hellenistische Gruppe besteht aus zwei Figuren, die beide nur in römischen Kopien überliefert sind: der Henker, der hockend sein Messer wetzt (Abb. 1), und der gefesselte, aufgehängte Marsyas, der auf seine Hinrichtung wartet (Abb. 2a-b). Das Motiv eines hängenden, wehrlosen Körpers, das in der neuzeitlichen, christlichen Kunst eine solche Konjunktur erfahren sollte, hatte es in der Antike bis dahin nicht gegeben: Es begegnet hier zum ersten Mal.

Die Stellung der Figuren zueinander ist durch deren Blickrichtung festgelegt. Marsyas blickt entsetzt nach unten: Der Gegenstand seiner Aufmerksamkeit kann nur das Messer in der Hand des Henkers sein. Der Henker seinerseits schaut von seiner Arbeit auf, scheint mit dem Schleifen also gerade

fertig geworden zu sein. Bezeichnenderweise gehen die Blicke beider Figuren aneinander vorbei, ohne einander zu treffen. Marsyas sieht von der Welt nichts anderes mehr als nur noch das Messer. Umgekehrt blickt auch der Henker seinem Opfer nicht ins Gesicht: Er mustert mit stumpfem Blick den aufgehängten Körper, wie um Maß zu nehmen für seine Arbeit. Er sieht sein Opfer als reines Objekt, ohne dessen Angst wahrzunehmen. Es ist der typische Blick des Folterers. Diesem ist der Schmerz, den er seinem Opfer zufügt, notwendigerweise fremd: »Ihm mangelt es so sehr an einer Anerkennung dieses Schmerzens oder gar an einer Identifikation damit, dass er nicht nur fähig ist, dessen Gegenwart zu ertragen, sondern mehr noch willens, ihn unablässig hervorzurufen, ihn zuzufügen und zu schüren.«³ Der stumpfe Blick des Schleifers enthält als negatives Beispiel aber auch eine implizite Anweisung an den Betrachter: Von diesem wird ein wacher und empfindlicher Blick erwartet, der die Nuancen der Angst und des Entsetzens im Ausdruck des Marsyas wahrzunehmen vermag. Für diesen Ausdruck maßgebend ist – abgesehen von der Mimik – vor allem die



1 Schleifer, Florenz, Galleria degli Uffizi Inv. 230, Abguss München, Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke

Haltung der Arme. Obwohl von den Armen bei keiner Kopie mehr als die Ansätze erhalten sind, lässt sich die Haltung eindeutig rekonstruieren. Die Oberarme verlaufen nicht senkrecht nach oben, wie man es bei einer an den Händen aufgehängten Figur eigentlich erwarten würde, sondern schräg nach vorn: Da die Figur im Lot hängt, die Hände also in der vertikalen Achse des Kopfes zu postulieren sind, müssen die Arme im Ellbogen angewinkelt gewesen sein.⁴ Dazu passt, dass die Muskeln (Deltoideus und Bizeps) stark angespannt sind.



*2a Marsyas, Istanbul, Archäologisches Museum
Inv. 534, Abguss München, Museum für Abgüsse
Klassischer Bildwerke*



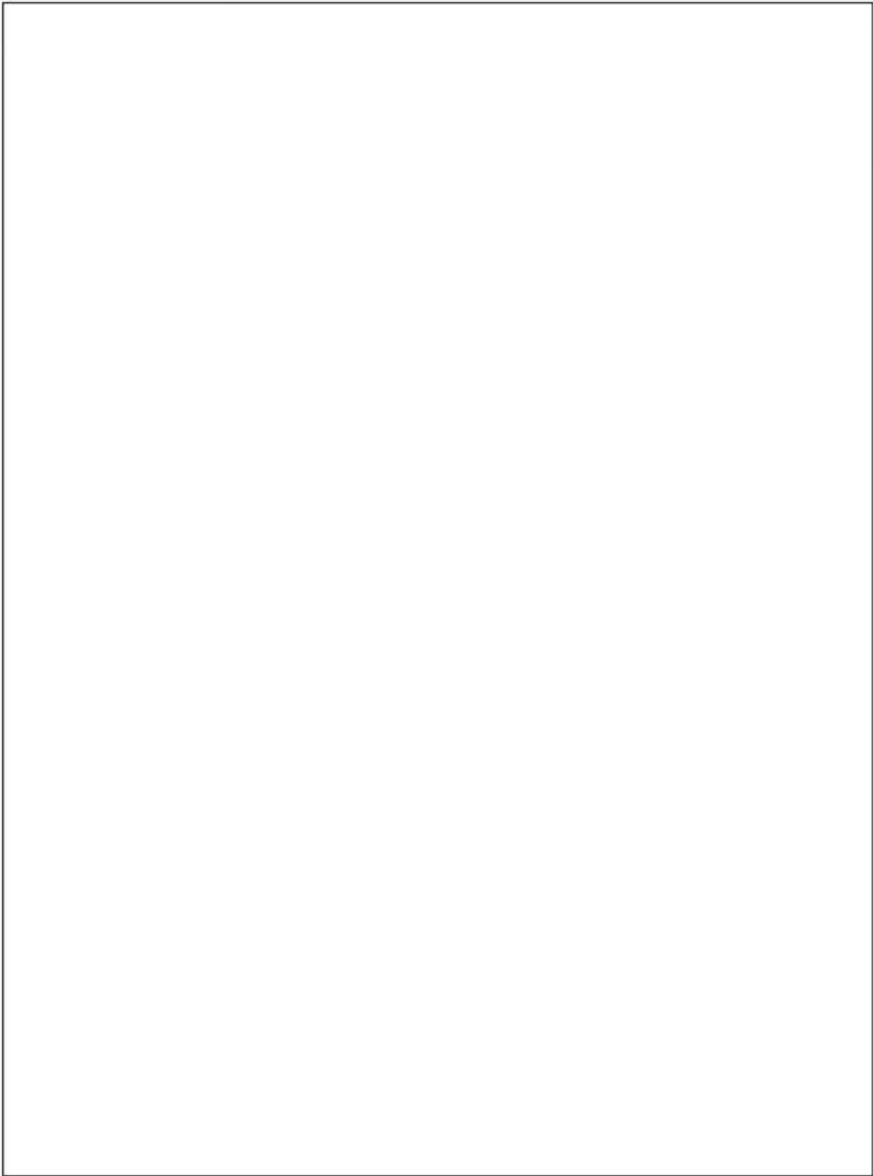
*2b Marsyas, Istanbul, Archäologisches Museum
Inv. 534, Abguss München, Museum für Abgüsse
Klassischer Bildwerke*

Mit einem verzweifelten Klimmzug nutzt Marsyas die einzige ihm verbliebene Bewegungsmöglichkeit für den Versuch, den Abstand zwischen sich und dem Messer zu vergrößern: dem Messer, das magnetisch seinen Blick anzieht. So bringt die ganze Körperhaltung des Marsyas dessen panische Angst vor der bevorstehenden Folter zum Ausdruck.

Mit der Schindung des Marsyas thematisch unmittelbar zu vergleichen ist das Martyrium des heiligen Bartholomäus. In einer 1624 entstandenen Radierung (Abb. 3)⁵ hat Ribera die Grausamkeit der Handlung noch einen Grad weiter geschraubt: Er zeigt nicht die Vorbereitung, sondern die Schindung selbst. Der Scherge hat die Haut am linken Arm des Bartholomäus zunächst mit einem Messerchen angeritzt, das scharfe Werkzeug dann zwischen die Lippen genommen, um beide Hände frei zu haben und die Haut besser abziehen zu können. In auffälligem Kontrast zur grausigen Handlung steht der Gesichtsausdruck des Bartholomäus, der im Verhältnis zum Pathos im Antlitz des Marsyas eher gedämpft erscheint. Wo Marsyas von nichts anderem mehr erfüllt ist als von der Vorstellung seiner bevorstehenden Schindung, scheint Bartholomäus von dem, was seinem Körper angetan wird, kaum noch betroffen zu sein: Seine Augen sind, zukünftige Seligkeit vorwegnehmend, bereits zum Himmel erhoben.

Die Aufmerksamkeit des antiken ebenso wie des neuzeitlichen Künstlers erscheint bei allem Interesse für das Schleifen bzw. für die Schindung als konkrete handwerkliche Vorgänge doch primär nicht auf den Täter, sondern selbstverständlich auf das Opfer fokussiert. Das ist kein Zufall. Vielmehr lässt sich für Darstellungen von Gewalt eine einfache Faustregel aufstellen: Demnach sind Opfer und Täter in ästhetischer Hinsicht von höchst unterschiedlicher Ergiebigkeit. Die Täter gehen ihrem Geschäft in aller Regel mit effizienter Unempfindlichkeit und handwerklicher Routine nach: Gerade dadurch aber tendieren sie zur ästhetischen Unauffälligkeit. Ganz anders die Opfer, die in den ungewöhnlichsten Haltungen und Gebärden vorgeführt werden können und dadurch nahezu unbegrenzte Möglichkeiten der Pathossteigerung erlauben. Aus ästhetischer Perspektive wird derjenige, der Gewalt erleidet, immer und unvermeidlicherweise sehr viel interessanter sein als derjenige, der sie ausübt.⁶ Aber ist mit dem ästhetischen Interesse auch eine ethische Parteinahme gegeben?

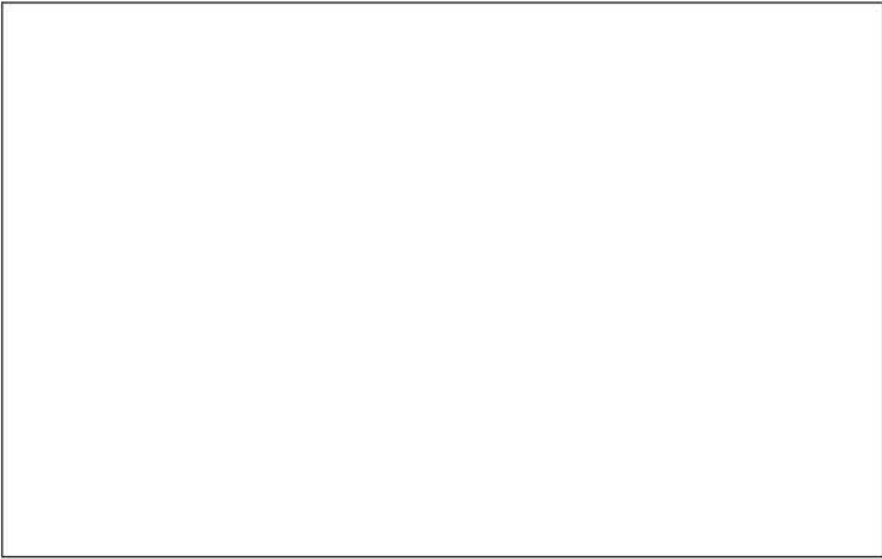
Beim Martyrium des Bartholomäus beantwortet sich die Frage nach der Parteinahme von alleine. Indem der Heilige sich zu Tode martern lässt, tritt er in äußerst glaubwürdiger Form die Nachfolge Christi an. Dem frommen



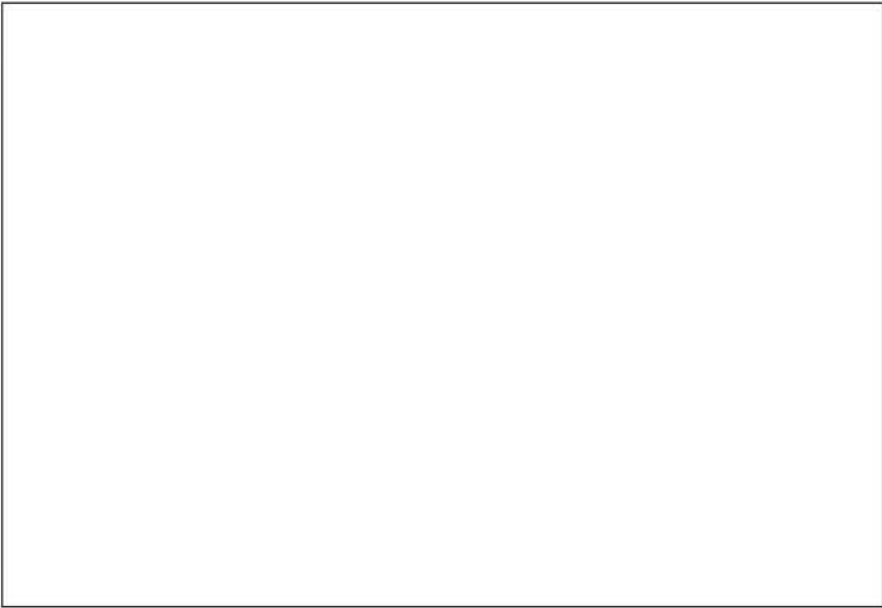
3 *José Ribera, Martyrium des Bartholomäus, Radierung, 1624*

Betrachter bietet er sich als ein übermenschlich strahlendes Vorbild an, wohingegen seine Peiniger das Böse in der Welt verkörpern und als Gottes Widersacher auftreten. Bei Marsyas verhält es sich von der Erzählung her genau umgekehrt: Hier findet die Schindung auf ausdrücklichen Befehl eines Gottes statt. Ribera selbst verweist darauf mit einem diskreten Wink: In der unteren linken Ecke des Bildes liegt der abgetrennte Kopf einer jugendlichen Statue, in der man keine Mühe haben wird, ein Standbild Apollon zu erkennen:⁷ Der Gott, der sich solche Grausamkeit hat zuschulden kommen lassen, ist mittlerweile vom Sockel gestürzt; ein neuer und milder Gott wird – allen Schindern zum Trotz – die Herrschaft über die Welt antreten. Ästhetische Fokussierung auf das Opfer und ethische Parteinahme für den Märtyrer sind in Riberas Radierung vollkommen kongruent. Man wäre versucht, eine solche Kongruenz für selbstverständlich zu halten, aber die Marsyas-Gruppe belehrt einen sofort eines Besseren. Deren Original kann nur als Weihgeschenk in einem Apollon-Heiligtum aufgestellt gewesen sein, und dieser Aufstellungskontext legt die Parteinahme für den Gott und gegen Marsyas fest. Marsyas hat sich in frevelhaftem Übermut dazu aufgeschwungen, dem Gott die Stirn zu bieten, und findet nun seine gerechte Strafe. Die akribische Aufmerksamkeit, mit der das Leiden des Opfers geschildert wird, impliziert keinerlei Parteinahme gegen den Täter.

Das ist kein Einzelfall. Unmittelbar zu vergleichen ist ein berühmtes, ebenfalls hochhellenistisches Denkmal, das im späten 3. Jahrhundert v. Chr. im Athena-Heiligtum von Pergamon gestiftet wurde. Es handelt sich um ein Weihgeschenk, das König Attalos I. nach seinen Siegen über Kelten und Seleukiden errichten ließ. Auf einer etwa 20 m langen Basis aufgestellt waren verschiedene Figuren verwundeter, sterbender oder sonstwie in einer hoffnungslosen Situation sich befindender keltischer oder seleukidischer Krieger: Nicht dargestellt waren hingegen die pergamenischen Sieger.⁸ Attalos selbst wird zwar in der Weihinschrift als der Stifter genannt, tritt aber darüber hinaus nicht in Erscheinung. Das ganze Denkmal erscheint auf das Leiden der Besiegten fokussiert, das in eindringlicher und variationsreicher Form vorgeführt wird. Zu dieser Serie von Besiegten hat auch der verwundete Kelt gehört (Abb. 4a-b). Der an der rechten Brust Getroffene stützt sich auf den rechten Arm und scheint, wenn man ihn von vorne sieht, einfach am Boden zu sitzen.⁹ Wenn man indessen um die Figur herumgeht, erkennt man, dass vielmehr eine komplexe und transitorische Bewegung dargestellt ist, deren Ergebnis leicht vorauszusehen ist. Der Verwundete hat sein linkes Hinterteil durch eine Dre-



4a Sterbender Kelte, Rom, Museo Capitolino, Inv. 747



4b Sterbender Kelte, Rom, Museo Capitolino, Inv. 747

hung des Beckens vom Boden gelöst; er versucht, das Körpergewicht auf die linke Seite zu verlagern, um die verwundete Flanke zu entlasten, das linke Knie auf den Boden zu setzen und sich aus einer kauernenden Position dann vielleicht sogar wieder aufzurichten. Aber der Versuch ist zum Scheitern verurteilt. Im nächsten Augenblick müsste sich der rechte Oberschenkel vom Boden lösen und der linke Arm das verlagerte Gewicht übernehmen; stattdessen ruht die linke Hand wie gelähmt auf dem rechten Oberschenkel und hält diesen am Boden fest; der linke Arm ist offenkundig nicht mehr einsatzfähig; auch der Kopf ist bereits kraftlos herunter gesackt.

Das pergamenische Siegesmonument des Attalos ist aus mehreren Gründen ein erstaunliches Monument. Es wäre für ein neuzeitliches Siegesdenkmal völlig undenkbar, die todgeweihten Feinde in den Vordergrund zu rücken und ausgerechnet den Sieger nicht darzustellen.¹⁰ Vergleichbar wären allenfalls Gefallenendenkmäler, wie sie seit der Französischen Revolution üblich werden und im Lauf des 19. Jahrhunderts die traditionellen Siegesmonumente allmählich verdrängen.¹¹ Dargestellt und gepriesen werden hier aber natürlich immer und ohne Ausnahme die eigenen Gefallenen, und nicht die des Feindes. Außerdem werden diese Gefallenen als Helden vor Augen geführt: Sofern in solchen Denkmälern Verwundung und Tod überhaupt zum Thema gemacht werden, bleibt die konkrete Qual des Sterbens in aller Regel doch ausgeklammert; sie verschwindet hinter dem Schleier einer idealisierenden Heldenrhetorik. Von einer solchen Rhetorik findet sich beim sterbenden Kelten keine Spur: Hier wird mit verblüffender Nüchternheit, eindringlich und präzise die Not des Sterbens vor Augen geführt. Vorausgesetzt wird hier ein Betrachter, der ein gesteigertes Interesse an der konkreten Erscheinungsform der Qual mitbringt, ohne sich dadurch aber zur einführenden Identifizierung mit dem Leidenden verleiten zu lassen – ein Betrachter, dessen Parteinahme für den Sieger zwar vollkommen selbstverständlich ist, der aber dennoch seinen Blick mit wacher, nahsichtiger Aufmerksamkeit auf die Not der unterlegenen Feinde richtet. Was ist das aber nun für ein Blick, der eine wache ästhetische Empfindlichkeit mit einem eklatanten Mangel an Mitleid verbindet? Kennt der hellenistische Betrachter eigentlich so etwas wie Mitleid, oder ist ihm die Einfühlung in fremdes Leid unbekannt? Gehört Mitleid überhaupt zum damaligen Gefühls-haushalt, oder findet es darin keinerlei Entsprechung?

Um diese Frage zu klären scheint es notwendig, sich kurz mit der antiken Vorstellung von Mitleid zu befassen.¹² Sinnvoller Ausgangspunkt ist die aristotelische Rhetorik, nicht zuletzt deswegen, weil es sich nicht um einen norma-

tiven, sondern um einen deskriptiven Text handelt. Um Erfolg zu haben, sollte der Redner die Erwartungen und Reaktionen seiner Zuhörer kennen: Genau dies ist der Grund, weshalb Aristoteles ausführlich die Befindlichkeit des zeitgenössischen Publikums beschreibt. Diesem Publikum nun scheint Mitleid keineswegs fremd zu sein, ganz im Gegenteil: »Freunde nämlich haben Mitleid (>synalgousin<) und alle empfinden Schmerz (>algousin<), wenn ihnen Nahestehende von einem Übel betroffen sind (>ta oikeia phaula<).«¹³

Aristoteles verwendet hier das Verb >synalgein<, das ein gemeinsames Empfinden von Schmerzen bezeichnet; der entsprechende seelische Affekt heißt >eleos<, und er widmet ihm einen längeren Abschnitt.¹⁴ Ausgangspunkt ist eine Bestimmung dessen, was nach landläufiger Meinung unter >eleos< (Mitleid) zu verstehen sei: »Mitleid sei nach landläufiger Definition ein gewisses Schmerzgefühl über ein offensichtliches Übel, das mit Vernichtung und Leid jemanden bedroht, der es nicht verdient, von dem man erwarten muß, dass es einen selbst oder einen der Seinen treffen kann, und das gegenwärtig erscheint.«¹⁵

Von dieser Grundlage ausgehend sucht Aristoteles vor allem drei Fragen zu beantworten: Wer ist für Mitleid anfällig? Mit wem hat man Mitleid? Wodurch wird Mitleid hervorgerufen?

Für >eleos< besonders anfällig sind Menschen, die Schmerz und Leid aus eigener Erfahrung kennen oder Angehörige haben, die schwach und infolgedessen besonders gefährdet sind: Man denke an greise Eltern, Frauen oder kleine Kinder. Von Mitleid frei ist hingegen derjenige, der sich selbst im Besitz aller Güter und über jedes mögliche Übel erhaben fühlt; frei von Mitleid ist aber am entgegengesetzten Ende des Spektrums auch derjenige, der gerade selber in Unglück verstrickt oder einem starken Affekt ausgesetzt ist, denn er ist nicht in der Lage zu bedenken, was noch kommen könnte. Damit eng verknüpft ist die Antwort auf die zweite Frage: Mitleid empfinden wir für diejenigen, die ihr Leiden nicht verdient haben (wer niemanden für tugendhaft hält, sagt Aristoteles, wird jeden seines Unglücks wert halten); ausgelöst wird unser Mitleid durch das Leiden derjenigen, die uns ähnlich sind in bezug auf Alter, Charakter, seelische Verfassung, Ansehen oder Herkunft; unser Mitleid gilt demnach Unseresgleichen (aber sie dürfen uns auch nicht allzu nahe stehen, denn wenn unsere nächsten Verwandten von einem Übel befallen sind, so empfinden wir, ähnlich wie bei uns selbst, kein Mitleid mehr, sondern einfach Entsetzen). Aufschlussreich ist in unserem Zusammenhang schließlich auch Aristoteles' Antwort auf die dritte Frage: Das Leiden, für das wir Mitleid empfinden, muß gegenwärtig erscheinen; was vor zehntausend Jahren geschehen

ist oder in zehntausend Jahren geschehen wird, erregt kein Mitleid. Für den Redner ergibt sich daraus, dass er – wenn er Mitleid erwecken will – durch den Einsatz von Stimme und Mimik, durch seine ganze Kunst der Darstellung ein bestimmtes Übel vergegenwärtigen und sinnfällig machen muss. In diesen letzten Zusammenhang gehört übrigens auch die zentrale Rolle, die ›eleos‹ in der aristotelischen Poetik spielt. Dort wird die Tragödie bekanntlich in erster Linie durch ihre Wirkung definiert: Gerade dadurch, dass die tragische Aufführung ein konkretes Übel unmittelbar vor Augen führt, ruft sie im Publikum ›phobos‹ und ›eleos‹, Schreck und Mitleid hervor.

Dieser knappe Abriss der aristotelischen Mitleidstheorie genügt bereits, um stichwortartig einige Unterschiede zwischen antikem und neuzeitlichem Mitleid zu skizzieren.¹⁶ Erstens: Das neuzeitliche, christlich geprägte Mitleid hat von Anfang an starke theologische Implikationen: Gott hat den Menschen aus Mitleid (›eleos‹, lat. ›misericordia‹) seinen Sohn als Heiland geschickt und sie, die in der eigenen Sündhaftigkeit befangen und in diesem Sinn tot waren, damit wieder zum Leben erweckt.¹⁷ Theologische Implikationen sind dem antiken Mitleidsbegriff hingegen völlig fremd: Über göttliches Mitleid ist bei Aristoteles nichts zu erfahren; wenn Götter tatsächlich über jedes menschliche Übel erhaben sind, müsste man aufgrund der aristotelischen Theorie sogar postulieren, dass ihnen auch jegliches Mitleid fremd sein sollte.¹⁸ Zweitens: Mitleid ist im Christentum nicht nur eine göttliche Tugend, sondern es werden durch Jesus auch alle Menschen zum ›eleos‹ aufgefordert: »›eleos‹ will ich, nicht Opfer; denn ich bin gekommen, um die Sünder zu rufen, nicht die Gerechten.«¹⁹ Dadurch avanciert Mitleid zur allgemeinmenschlichen Tugend, welche die Menschen untereinander verbindet, sie zu Mit-Menschen macht. Indem das christliche Mitleid auf jeden Menschen bzw. – über die Menschheit hinaus – sogar auf jede Kreatur Gottes zielt, ist es potentiell allumfassend und unbegrenzt. Antikes Mitleid ist demgegenüber streng begrenzt und hochgradig selektiv: Mein Mitleid bleibt auf die Angehörigen meiner Gruppe bzw. auf Meinesgleichen beschränkt. Drittens: Das christliche, allgemeinmenschliche Mitleid hat eine aktive Komponente, denn es impliziert immer schon eine Aufforderung zum Handeln (›eleos‹ führt mit einer gewissen Zwangsläufigkeit zur ›eleemosyne‹; ›misericordia‹ und Barmherzigkeit sind von Anfang an auf eine entsprechende Praxis ausgerichtet und von dieser nicht zu trennen). Im Gegensatz dazu handelt es sich beim antiken Mitleid um einen rein seelischen, passiven Affekt: um eine Form von Rührung, die von sich aus keineswegs zu einer Handlung drängt. Neuzeitliches Mitleid ist altruistisch und transitiv, antikes Mitleid hingegen

egoistisch und reflexiv: Es bleibt immer auf das eigene, vergangene oder zukünftige (potentielle) Leiden bezogen; wo die Möglichkeit eigenen Leidens entfällt, gibt es auch kein Mit-Leiden. Viertens: Bei Aristoteles ist ›eleos‹ eine schmerzliche Anwandlung, die der Mensch nicht sucht, sondern flieht, und von der er sich dadurch reinigen kann, dass er sie zu ihrem Gipfel treibt; genau in dieser Reinigung, die der Seele wieder zu ihrem Gleichgewicht verhilft, besteht der aristotelischen Poetik zufolge die Lust an tragischen Gegenständen. Diesem Ansatz diametral entgegengesetzt ist die Ansicht Lessings, wenn er dem tragischen Theater nicht mehr eine psychohygienisch-therapeutische, sondern eine positive Funktion zur Erziehung des Menschengeschlechts zuschreibt. »Die Bestimmung der Tragödie ist diese:« – so schreibt er 1756 in einem Brief an Nicolai – »sie soll unsere Fähigkeit, Mitleid zu fühlen, erweitern. [...] Sie soll uns so weit fühlbar machen, dass uns der Unglückliche zu allen Zeiten, und unter allen Gestalten rühren und für sich einnehmen muss«; eben dadurch aber wird uns die Tragödie auch zu besseren Menschen machen, denn »der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch«.²⁰ Die Tragödie als Schule des Mitleids ist die höchste Form eines Theaters, das sich selbst als moralische Anstalt versteht.

Diese spezifisch neuzeitliche Form des Mitleids dürfte den meisten von uns (ob wir uns nun als gläubige Christen bezeichnen mögen oder nicht) mehr oder weniger selbstverständlich sein, sie ist längst zur zweiten Natur geworden. Man muss sich ihrer bewusst werden, um sie – zumindest auf einer theoretischen Ebene – vorübergehend außer Kraft setzen zu können: Denn solange wir in ihr befangen sind, bleiben uns der hängende Marsyas und der sterbende Kelte vollkommen unverständlich. Der ästhetische Reiz beider Gestalten liegt nicht zuletzt in der Zuspitzung von Pathos und in der differenzierten, genauen Schilderung eines Leidens, das (in Aristoteles' Worten) als ein gegenwärtiges vor Augen gestellt wird. Diese Gegenwärtigkeit ist eine notwendige, aber keineswegs ausreichende Bedingung dafür, dass der Betrachter affektiv-mitfühlend reagiert, indem er an dem so glaubwürdig geschilderten Leiden partizipiert. Der antike Betrachter wird (anders als der neuzeitliche) für Marsyas und den Kelten kaum ›eleos‹ empfunden haben: Weder Marsyas noch der Kelte waren Seinesgleichen und beide hatten ihr Leiden verdient. Man kann sogar einen Schritt weiter gehen. Das ästhetische Interesse an den vielfältigen Erscheinungsformen des Leidens und den nahezu unbeschränkten Steigerungsmöglichkeiten von Pathos konnte sich in der antiken Kunst umso ungehemmter entfalten, als es eben keine Gefahr lief, den (subjektiv unangenehmen und obendrein politisch unerwünschten) Nebeneffekt des ›eleos‹ zu erwecken.

Nicht jede Darstellung von Gewalt appelliert somit an das Mitleid des Betrachters. Gerade in der Antike haben wir vielfach mit einem neugierigen aber kühlen, genießenden Blick zu rechnen, dem die möglichst präzise und konkrete Schilderung von Gewalt in erster Linie Anlass zu ästhetischem Vergnügen gewesen zu sein scheint. Im neuzeitlichen Horizont einer christlich geprägten Mitleidsethik erhebt jede leidende Kreatur, vor allem aber jeder leidende Mitmensch Anspruch auf Mitleid. Das hat weit reichende Konsequenzen, unter anderem aber auch diese: Überall dort, wo das Aufkommen von Mitleid unerwünscht ist, wird man die Darstellung von Leiden eher unterbinden, die Not nicht zum ästhetischen Thema machen und den Blick von ihr abwenden. Dieses Verdrängungsproblem hat in der Antike nicht bestanden. Gerade weil Leiden nicht immer und notwendigerweise den bedingten Mitleidsreflex auslöste, konnte es mit klinischer Akribie dargestellt und in seinem Pathosgehalt auf die Spitze getrieben werden.

ANMERKUNGEN

¹ Der Text geht zurück auf einen Vortrag, den ich 2002 im Rahmen einer Tagung im Internationalen Zentrum für Kulturforschung in Wien gehalten habe. Für eine kritische Lektüre des Manuskripts danke ich Susanne Muth.

² Vom schleifenden Henker ist nur eine einzige Kopie erhalten. Reicher, aber auch komplizierter ist die Überlieferung des Marsyas, bei dem sich zwei Typen unterscheiden lassen, die konventionell als der weiße und der rote bezeichnet werden. Grundlegend ist nach wie vor Walther Amelung: *Führer durch die Antiken in Florenz*, München 1897, S. 61-64 zu Nr. 86 f. Über die absolute und relative Zeitstellung der beiden Marsyas-Typen ist viel gestritten worden: vgl. etwa Adolf H. Borbein: *Die Statue des hängenden Marsyas*, in: *Marburger Winckelmann-Programm 1973*, S. 37-52; Hugo Meyer: *Der weiße und der rote Marsyas*, München 1987, dazu die Rezension von Mathias Hofter, in: *Gnomon* 62 (1990), S. 445-450; Anne Weis: *The hanging Marsyas and its copies*, Rom 1992; Raimund Wünsche: *Marsyas in der antiken Kunst*, in: *Apoll schindet Marsyas: Über das Schreckliche in der Kunst*, Ausstellungskatalog Bayerisches Nationalmuseum, hg. von Reinhold Baumstark, München 1995, S. 29-47; Caterina Maderna-Lauter: *Überlegungen zum roten und zum weißen Marsyas*, in: *Hellenistische Gruppen. Gedenkschrift für Andreas Linfert*, Mainz 1999, S. 115-140. Die Marsyas-Kopie in Istanbul (Abb. 2) gehört zum weißen Typus: nur auf diesen beziehe ich mich im Folgenden.

³ Elaine Scarry: *Der Körper im Schmerz: Die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur*, Frankfurt am Main 1992, S. 56; vgl. auch ebd. S. 86: »Wenn er zuließe, daß die Qualen des anderen ihm zu Bewußtsein kommen, würde ihn dies veranlassen, der Folter ein Ende zu setzen.«

⁴ Dabei sind die Arme nur beim weißen Marsyas angewinkelt. Der rote hingegen hängt mit durchgestreckten Armen, der Schwerkraft völlig ausgeliefert; er bringt das Pathos der Situation nicht mehr durch eine aktive Bewegung, sondern nur noch (aber umso deutlicher) durch seine Mimik zum Ausdruck. Dieser motivische Unterschied zwischen den beiden Marsyas-Typen ist in der wissenschaftlichen Diskussion, die sich im wesentlichen um die Datierung dreht, seltsamer-

weise nie bemerkt worden; dabei ist er unter anderem auch für die Datierungsfrage entscheidend: Die angespannten Muskeln an Brust und Bauch des weißen Marsyas sind keineswegs Indiz für einen polykletisierenden Klassizismus (als das sie häufig interpretiert worden sind), sondern hängen unmittelbar mit dem Klimmzugmotiv zusammen.

⁵ Baumstark 1995 (Anm. 2), S. 182 f., Kat. 22; Jonathan Brown: Jusepe de Ribera, Prints and Drawings Ausstellungskatalog The Art Museum, Princeton University, Princeton 1973, S. 18; 73 f., Nr. 12, Taf. 15.

⁶ Genau das Gegenteil gilt natürlich für moderne Trivialdarstellungen von Gewalt, wie sie in Kino und Fernsehen immer wieder zu sehen sind. Hier konzentriert sich die Aufmerksamkeit ganz und gar auf die Akteure der Gewalt; deren Konsequenzen beim Opfer (Schmerz, Blut, Wunden usw.) werden entweder gar nicht oder in extrem reduzierter Form vor Augen geführt. Die Bereitschaft zur ungebrochenen Identifikation mit dem Helden als Täter wird durch einen Verzicht auf ästhetische Ausdifferenzierung der Opfer – und das heißt: auf ästhetische Qualität >tout court< – bezahlt. Vgl. dazu Michael Kunzlik: Gewalt und Medien, 2. Auflage, Köln 1994, S. 40–43.

⁷ Auf Riberas späteren Ölgemälden der Bartholomäus-Schindung ist der Kopf eindeutig als der des Apollon vom Belvedere gekennzeichnet; vgl. etwa die Version in Florenz, Palazzo Pitti (1628–30) oder in Barcelona (um 1644): Alfonso E. Pérez Sánchez, Nicola Spinosa: Ribera, Ausstellungskatalog Museo del Prado, Madrid 1992, S. 212 f., Nr. 24; S. 216–218, Nr. 26.

⁸ Ernst Künzl: Die Kelten des Epigonos von Pergamon, Würzburg 1971 (Beiträge zur Archäologie; 4), S. 14 ff.; Tonio Hölscher: Die Geschlagenen und Ausgelieferten in der Kunst des Hellenismus, in: Antike Kunst 28 (1985), S. 120–136; Hans-Joachim Schalles: Untersuchungen zur Kulturpolitik der pergamenischen Herrscher im dritten Jh. v. Chr., Tübingen 1985 (Istanbuler Forschungen; 36), S. 51 ff.; Eugenio Polito: I Galati vinti, Milano 1999; Christian Kunze: Zum Greifen nah. Stilphänomene in der hellenistischen Skulptur und ihre inhaltliche Interpretation, München 2002, S. 47–51. Im gleichen Heiligtum stand ein weiteres, von den pergamenischen Feldherrn gestiftetes Denkmal, das Attalos selbst (wahrscheinlich zu Pferd) mit einem unterlegenen Gegner darstellte (Künzl a.O. S. 13 f.): Auf der Langbasis hingegen waren nur die besieigten Feinde zu sehen.

⁹ Auch die Beschreibung bei Kunze (Anm. 8), S. 224, ist in diesem Punkt (ausnahmsweise! die Eindringlichkeit, mit der Kunze plastische Bildwerke beschreibt und interpretiert, ist in aller Regel mustergültig) ungenau: »Der Gallier, durch eine klaffende Wunde am rechten Brustkorb tödlich verletzt, sitzt mit leicht vorgeneigtem, schräg aus der Achse gerückten Oberkörper am Boden.« Dabei kommt die Dynamik der Figur eindeutig zu kurz. Lehrreich ist der Vergleich mit dem motivisch entsprechenden Sterbenden in Neapel aus der Gruppe der Kleinen Gallier (ebd. Abb. 102): Jener sitzt tatsächlich am Boden, ohne jedes Anzeichen einer weiterführenden Dynamik.

¹⁰ Klassisches Beispiel ist die Anbringung von Figuren gefesselter (im übrigen aber unversehrter!) Feinde am Sockel von Herrscherstatuen. Das Motiv kommt im frühen 17. Jahrhundert auf; vgl. die Denkmäler für Henri IV. in Paris und Ferdinand I. in Livorno: Hermann Voss: Andreas Schlüters Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten und die Beziehungen des Meisters zur italienischen und französischen Kunst, in: Jahrbuch der Königlichen Preussischen Kunstsammlungen 29 (1908), S. 137–164, hier vor allem S. 148–152; John Pope Hennessy: An Introduction to Italian Sculpture, Vol. 3: Italian High Renaissance and Baroque Sculpture, 2. Auflage, Oxford 1970, S. 392–394; Miles L. Chappell: Disegni di Lodovico Cigoli (1559–1613), Ausstellungskatalog Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze 1992, S. 158–162, Nr. 96.

¹¹ Der politische Totenkult. Kriegerdenkmäler in der Moderne, hg. von Reinhart Koselleck, Michael Jeismann, München 1994; Reinhart Koselleck: Zur politischen Ikonologie des gewaltsamen Todes, Basel 1998.

¹² Dazu neuerdings David Konstan: Pity Transformed, London 2001.

¹³ Aristot. rhet. 2,2 = 1379 b 22.

¹⁴ Aristot. rhet. 2,8 = 1385 b 11-1386 b 7. Die Übersetzung von »eleos« ist ein klassisches Problem; die Vorschläge reichen von »Mitleid« (kommt als substantivischer Begriff im 17. Jh. auf und setzt sich als Übersetzung für »eleos« im 18. Jh. durch, vor allem bei Lessing; dabei handelt es sich um eine spezifisch deutsche Wortprägung, die in anderen Sprachen keine adäquate Entsprechung hat: vgl. »pity«, »pitié«) über »Rührung« und »Jammer« bis »Barmherzigkeit« (in theologischen Zusammenhängen). Das Problem ergibt sich natürlich daraus, dass der Begriff selbst eine changierende Bedeutungsgeschichte aufweist. In der Sache meint »eleos« bei Aristoteles eindeutig eine negative Beeinträchtigung des Gemütes durch das Leiden einer anderen Person: Dafür scheint mir »Mitleid« immer noch die adäquateste Bezeichnung zu sein (unter der Voraussetzung freilich, dass neuzeitliche und antike Vorstellungen dieses Affekts sorgfältig auseinandergehalten werden).

¹⁵ Aristot. rhet. 1385 b 13-15. Dazu Konstan (Anm. 12), v.a. S. 49 f.; S. 128-136.

¹⁶ Ebd., S. 19; S. 105-124. Nach wie vor grundlegend bleibt Max Kommerell: Lessing und Aristoteles, Frankfurt am Main 1940, S. 67; 86; 92-96; 102. Nützlich waren mir ferner vor allem die Artikel in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 5, Basel/Stuttgart 1980, Sp. 1410-1416, s.v. Mitleid (L. Samson); Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament, Bd. 2, Stuttgart 1935, S. 474-482 (Rudolf Bultmann); Bd. 5, Stuttgart 1954, S. 161-163 (Rudolf Bultmann).

¹⁷ Paulus, Ephes. 2,4 f.

¹⁸ Für eine erhellende Diskussion einschlägiger Zeugnisse vgl. Konstan (Anm. 12), S. 106-117; zwar können manchmal und ausnahmsweise auch Gottheiten Mitleid verspüren, generell aber gilt: »Divine pity is not a quality on which human beings can safely rely.« (S. 110); entsprechend selten wird der Versuch unternommen, an göttliches Mitleid zu appellieren.

¹⁹ Matth. 9,13 = 12,7, vgl. 18,33.

²⁰ Gotthold Ephraim Lessing: Werke und Briefe, hg. von Wilfried Barne, Frankfurt am Main 1985 ff., Bd. 11,1: Briefe von und an Lessing 1743-1770, hg. von Helmuth Kiesel, Frankfurt am Main 1987, Nr. 103, S. 116-122, zit. 120.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 2a, 2b: München, Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke, Aufnahme Heide Glöckler. – Abb. 3: The Illustrated Bartsch 44. Italian Masters of the Seventeenth Century, hg. von Paolo Bellini und Mark Carter Leach, New York 1983, S. 274. – Abb. 4a, 4b: Photothek des Museums für Abgüsse Klassischer Bildwerke, München.

SOME DRAWINGS FROM THE ›PAPER MUSEUM‹ OF CASSIANO DAL
POZZO AND THE BERLIN CODEX DESTAILLEUR ›D‹

IAN CAMPBELL

INTRODUCTION

What follows is a written-up version of a paper presented at a ›Studentag‹ at the Bibliotheca Hertziana in April 2004.¹ The paper was of a speculative nature rather than arguing a particular point. It therefore raises more questions than it answers but, I hope, may prove useful in juxtaposing drawings from different collections not usually seen as connected.

THE PAPER MUSEUM

The ›Paper Museum‹ is the name given by Cassiano dal Pozzo (1588–1657) to a vast collection of prints and drawings (over 7000 known and more still being identified) amassed by Cassiano himself and his brother Carlo Antonio (1606–1689) in their modest palazzo in Via Chiavari in Rome. The subject matter ranges from natural history to all aspects of human culture.² Around 1200 sheets of architectural drawings survive, the majority, including the Codex Coner, in Sir John Soane's Museum in London. They were bought by the English architect Soane (1753–1837) at the sale of the estate of the great Scottish architect, Robert Adam (1728–1792), instigated by his heirs in 1818. The Paper Museum had been sold by the dal Pozzo family in 1703 to Pope Clement XI. (reg. 1700–1721), who in turn sold it on to his nephew, Cardinal Alessandro Albani (1692–1779) in 1714. James Adam (1732–1794), Robert's brother, had negotiated the sale of the Albani collection of drawings and prints, into which the Paper Museum had been absorbed, to the British king George III. (reg. 1760–1820) in 1762. The second largest group of architectural drawings from the Paper Museum (about 300 sheets) is still preserved at the Royal Library at Windsor Castle. One sheet of drawings in a French sixteenth-century hand seems closely related to the Berlin Codex Destailleur ›D‹. Now in a modern portfolio, it was kept in an eighteenth-century portfolio known as ›Portfolio 5‹ or the ›Albani Elephant Portfolio‹ among a miscellaneous selection of mainly

sixteenth-century architectural drawings.³ The other drawings to be discussed here are 25 sheets, some dated 1568 and 1570, by the Anonymous Portuguese draughtsman. These are sufficiently similar in character to the Berlin codex that a possible connection is worth discussing. They are preserved in an album entitled ›Architectura Civile‹ which was bound while still in the ownership of the dal Pozzo family. It contains 150 numbered folios in which are mounted a miscellany of drawings from the late fifteenth to the mid-seventeenth centuries of both ancient and modern subjects, mostly in and around Rome.⁴

THE CODEx DESTAILLEUR ›D‹ AND THE ALBERTINA PARALLELS

The Codex Destailleur ›D‹ is the name given to a collection of drawings, originally in three volumes, which belonged to the French architect, Hippolyte Destailleur (1822–1893). They were acquired from him in 1879 by the Kunstgewerbemuseum in Berlin and are now in the Kunstbibliothek in the same city.⁵ One volume contained all sixteenth-century subjects from St. Peter's, the Vatican Palace and the Palazzo Farnese and the Tomb of Julius II. A second consists predominantly of drawings of ancient temples and arches in Rome, Tivoli, Ancona and Arles, but also includes some contemporary projects such as the Villa Lante on the Janiculum. A third volume was exclusively of antique buildings, namely the Colosseum, the Theatre of Marcellus and the Baths of Caracalla, Diocletian and Trajan.

The subjects are treated exhaustively with measured plans and elevations, accompanied by a wealth of enlarged details and written comments. These are mostly in Italian with a strong French accent. One French (or at least Franco-phone) draughtsman seems to be responsible for 90% of the drawings. Bernd Kulawik, author of the first comprehensive catalogue of the codex, makes a strong case for identifying him with one ›Guillermo francioso‹ (›French William‹) who was paid for work as both a carpenter and a mason for the ›Fabbrica‹ of St. Peter's between 1544 and 1547.⁶ This is near enough the dating of the ›third quarter of the sixteenth century‹ (1551–1575), which I assigned to the drawings of the antiquities from the Codex Destailleur ›D‹ when entering them into the *Census* between 1986 and 1988.⁷ Kulawik hesitates, however, from concluding definitively that the two are the same, and hence the traditional denomination of ›Anonymous Destailleur‹ is maintained here. The remaining drawings or annotations are by a variety of hands. I noted two cases

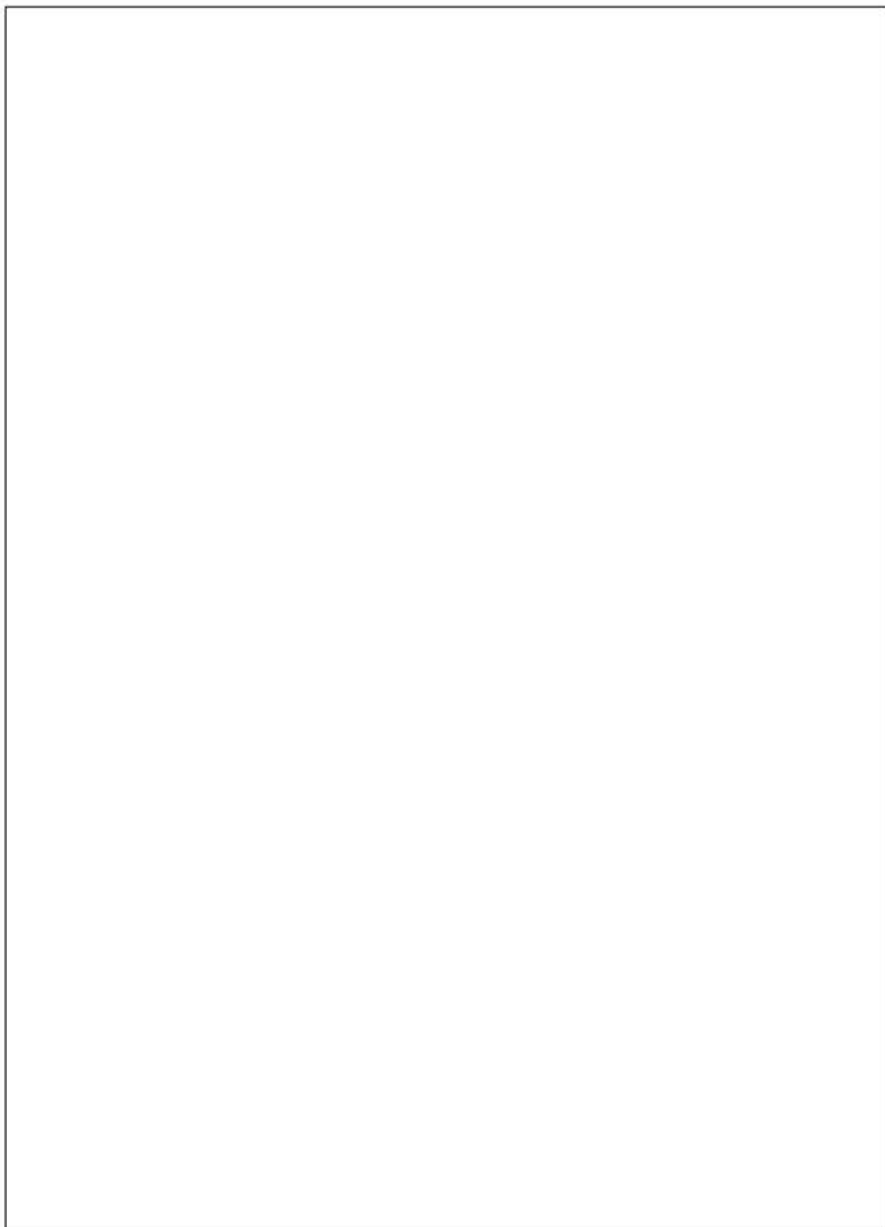
(fols. 3 and 66) in which the hand is that of the so-called ›Kopist des Anonymus Destailleur‹, and Kulawik has identified a third (fol. 12 v).⁸

The name ›Kopist des Anonymus Destailleur‹ was invented by Hermann Egger in his catalogue of the drawings of ancient buildings in the Albertina in Vienna, published in 1903.⁹ He used it to identify the hand of a draughtsman responsible for hundreds of drawings of both ancient and Renaissance subjects which parallel those in the Codex Destailleur ›D‹. However, it is utterly misleading, as not only do the ›Kopist's‹ drawings include monuments not found among the former (such as Trajan's Column and S. Stefano Rotondo), but also several which appear in both collections are drawn more fully in Vienna. Nor are the Vienna drawings entirely by one hand being, although one predominates, the product of several draughtsmen like those in Berlin.¹⁰ In my notes for the *Census* on the Codex Destailleur ›D‹ I suggested that the two sets of drawings either formed part of some joint project or depend on some common prototype, presumably available to both main draughtsmen at roughly the same time.¹¹

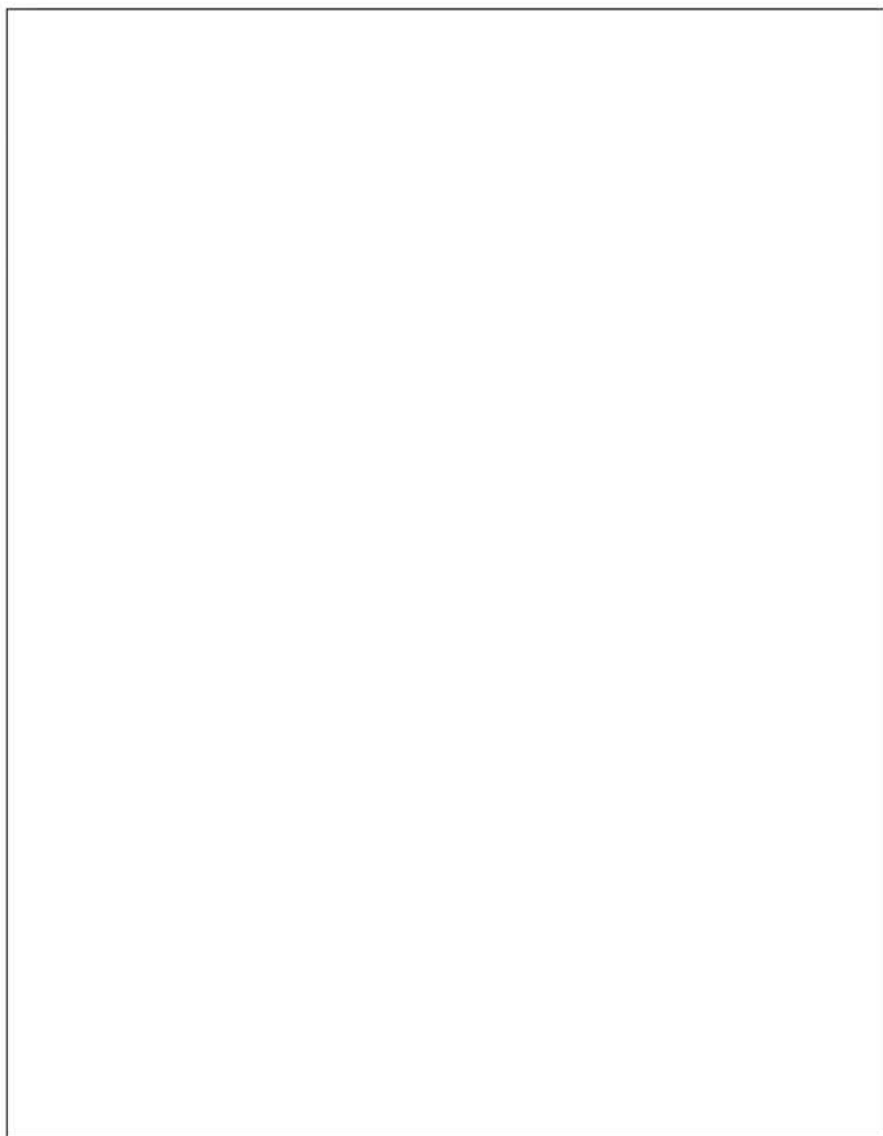
Kulawik has tentatively suggested the joint project might be linked to the programme of the ›Accademia della Virtù‹ or Vitruvian Academy, adumbrated in the famous letter of 1542 by Claudio Tolomei to Agostino de'Landi.¹² To accompany its proposed definitive edition of Vitruvius the academy intended a volume of reconstructions of Roman buildings, and Vasari reports that Vignola was employed ›to measure fully the antiquities of Rome‹, although no drawings by Vignola corroborate this statement.¹³

Though it is tempting to try to connect the Codex Destailleur ›D‹ with Vignola's commission, it is worth remembering that there are other possibilities where Francophone draughtsmen may have been involved. Philibert de l'Orme (1514–1570) describes in his ›L'Architecture‹ (fol. 131) his own collaboration with other craftsmen to measure and draw ancient remains. It was first published in 1567 and could refer to a project either during Philibert's definite first stay in Rome from 1533–1536 or to a putative second visit, variously dated between 1553 and 1560. The latter would, of course, fit better with the proposed dating of the Codex Destailleur ›D‹, although the drawings of St. Peter's relate specifically to the project around 1546.¹⁴

Another possibility is that the Codex Destailleur ›D‹ and the Albertina parallels are linked with the series of 27 prints of the Baths of Diocletian, etched and engraved by Jan or Lucas van Duetecum and published by Hieronymus Cock in 1558.¹⁵ The title on the overall plan of the baths refers to the



1 *Windsor, RL 19250*



2 *Berlin, Kunstbibliothek, inv. Hdz 4151, fol. 19*

project's patrons, the emperor Charles V, his son Philip II. of Spain and Cardinal Granvelle (1517–1586), who commissioned Sebastian van Noyen and other architects from the Spanish Netherlands and elsewhere to undertake the survey, which presumably took place during the earlier 1550s.¹⁶ The sheer quantity and comprehensiveness of the drawings of Roman baths, especially those of Diocletian, in the Codex Destailleur >D< and their Albertina parallels imply they were the work of a team. It has to be said that there is no obvious relation between the drawings and the prints at first sight. Nevertheless, it is surely worth exploring (although, unfortunately, not in this present article) possible connections of the Codex Destailleur >D< with this project, especially since the Spanish Netherlands contained a large French-speaking population, the Wallons, including Cardinal Granvelle, who was, until 1559, bishop of Arras in Picardy.

THE WINDSOR SEPTIZONIUM DRAWING

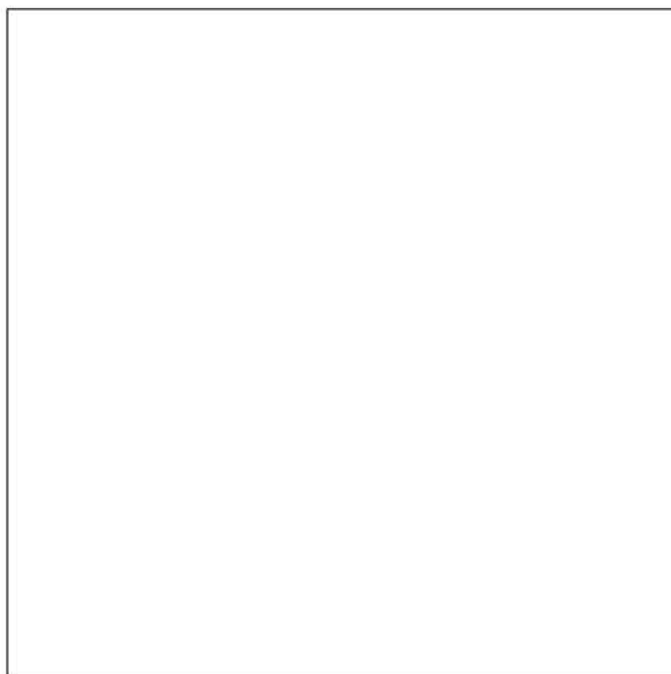
When regarding the Paper Museum the similarity in the character of the drawings of the Septizonium at Windsor (Fig. 1) with those in the Codex Destailleur >D<, such as the drawings of the Colosseum (Fig. 2), is striking.¹⁷ In both cases a carefully drawn perspectival elevation is accompanied by enlarged details, mostly drawn orthogonally and linked to the elevation by key letters. The Windsor drawing, which appears to be measured in >palmi< and >minuti<, is accompanied by an inscription in French on the right margin reading »Lescolle d[cut] Virgille a roma«. The ink of the inscription seems to be the same as that of the drawings, measurements and key letters, allowing us to assume that the draughtsman is also responsible for the inscription. The >School of Virgil< is a medieval name for the Septizonium and another Frenchman, Étienne Dupérac (1525–1604), still calls it so in his printed view of 1575.¹⁸ A peculiarity of the Windsor drawing is that the key letters on the elevation are not in a continuous sequence but skip alternate letters. Hence we have only A, C, E and G which correspond to four of the details: the entablatures of each of the three storeys and the cornice of the basement. A fifth detail, a profile of a composite base, has no key letter.¹⁹ While it is not uncommon for keyed details to be on the other side of a sheet from the main drawing or even on a separate sheet, a discontinuous sequence of letters on the principal drawing is most unusual. It presupposes the existence of another closely related main drawing, perhaps a section or a plan, which contained the missing letters B, D and F.

The verso of the Windsor sheet contains a drawing of an unidentified Renaissance ceiling (Fig. 3).²⁰ It comprises three concentric octagons, the two inner ones being linked by eight pairs of brackets drawn in awkward perspective. The space between the intermediate and the outermost octagon is divided into compartments: four circular and four trapezoidal with two straight sides and two concave. The mouldings separating the fields are shown in part decorated with egg-and-dart which was clearly intended to extend to them all. There is no indication if the ceiling was (or was intended to be) timber or stucco, and whether the central octagon is really raised up on brackets or is merely ›trompe l'oeil‹.

Again we find a correspondence of subject matter in the Codex Destailleur ›D‹ in a drawing of the compartmented vault of the ›Sala Regia‹ in the Vatican Palace, designed by Antonio da Sangallo the Younger. It comprised octagons, round-ended oblongs and Greek crosses with concave arms (Fig. 4).²¹

Thus the Windsor sheet resembles closely both in content and character the folios of the Codex Destailleur ›D‹, which raises the question of whether they are related.

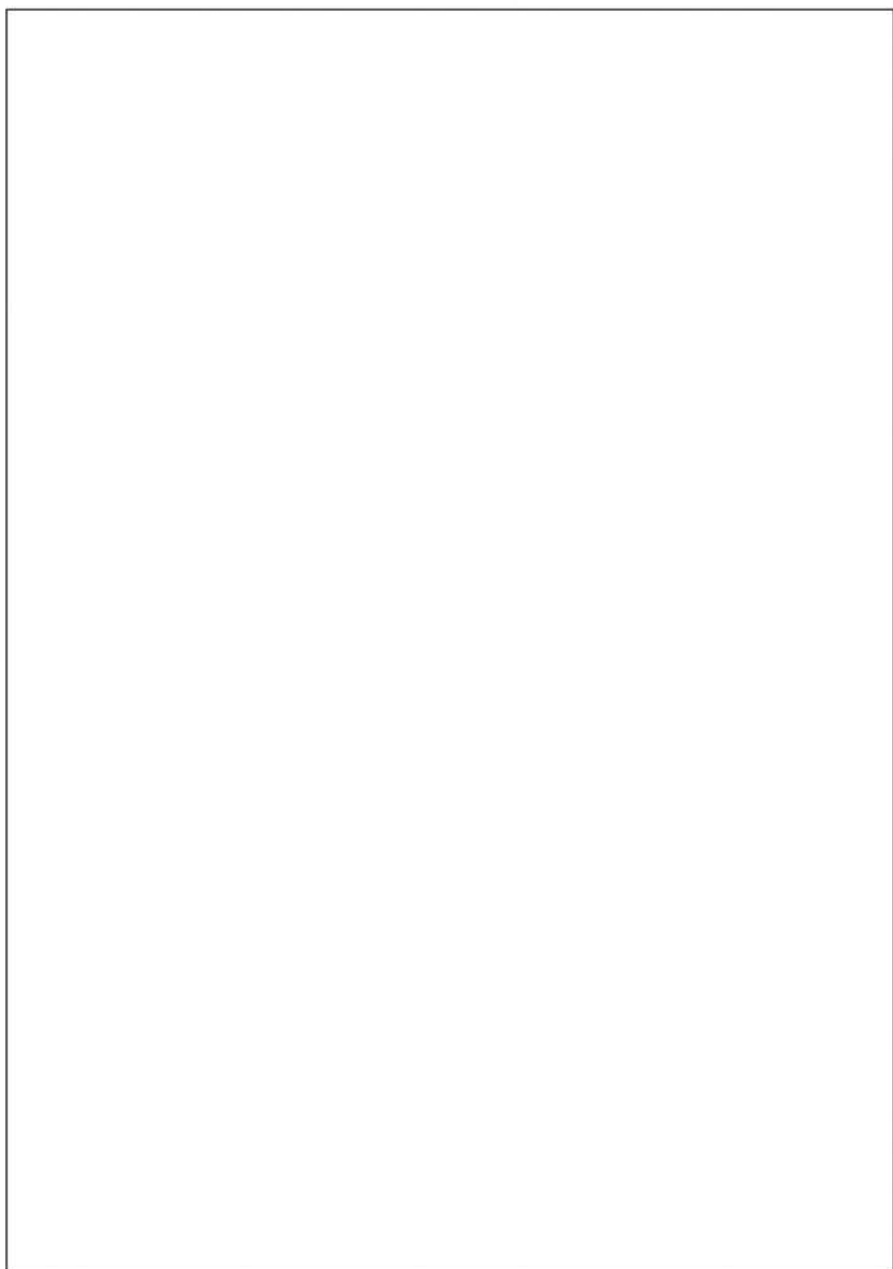
The first possibility to be considered is that the Windsor sheet is a stray folio from Codex Destailleur ›D‹. The Septizonium is only represented in the latter by two sketches: one a section of the back wall recording the numbers of the masonry courses, the other a schematic profile of the basement with measurements (Fig. 5).²² Given how comprehensively other monuments are treated it is likely that more were intended, and the so-called Kopist's Albertina parallels fill some of the gaps. One sheet has plans of the first and second storeys on the recto. The verso has a profile of the entablature of the middle storey, easily recognisable from its pulvinated frieze, and a plan and profile of a coffered ceiling, probably from the same storey.²³ A second sheet shows the section of the back wall as in the Codex Destailleur ›D‹ drawing. It extends it, however, to include the façade at the front (Fig. 6).²⁴ There are also three details. That at top left, a measured profile of an entablature, is the most significant as it matches the profile of the third storey entablature in our Windsor drawing. The majority of contemporary views omit the cornice of the top entablature, some showing only the architrave and others including the frieze.²⁵ These two drawings imply that some fragment of the cornice did survive because one would not expect measurements if they were a reconstruction.²⁶ At the top right are two profiles of cornices, one drawn summarily, the other below it, more carefully detailed and measured, which seems to repeat that of the entablature at top left.



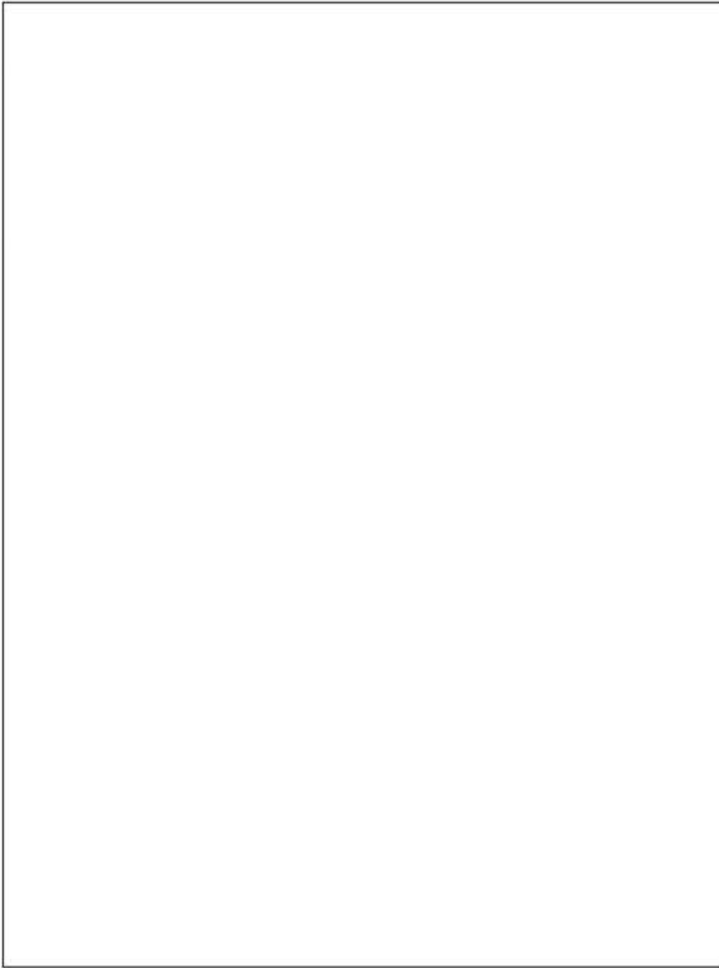
3 *Windsor*,
RL 19250v (detail)

Although the ›Kopist's‹ Septizonium drawings are more comprehensive they are not completely so, the most obvious omission being an elevation. This is, of course, precisely what we have in the Windsor drawing. The size of the Windsor sheet at 505 × 364 mm is smaller than those of the Codex Destailleur ›D‹ (typically about 575 × 430 mm). But, as we have seen, the inscription is cut, demonstrating that the sheet has been trimmed, and so it is possible that the original size was similar. There are, however, three further objections to the stray sheet hypothesis: one, the Windsor drawings are measured in palms and minutes (probably Roman) rather than the French feet and inches preferred by the Anonymous Destailleur and the Kopist; two, the letters and figures in the inscriptions and measurements resemble none of those of the draughtsmen of the Codex Destailleur ›D‹;²⁷ three, there is no obvious gap in the original numbering sequence of the drawings in the vicinity of the Septizonium drawings in the second volume of the Codex Destailleur ›D‹.²⁸

Thus the possibility that the Windsor sheet has strayed from the Codex Destailleur ›D‹ is extremely remote. Almost equally improbable is that the Windsor sheet could be a copy of an original which is missing both from the Codex Destailleur ›D‹ and from the Albertina parallels.



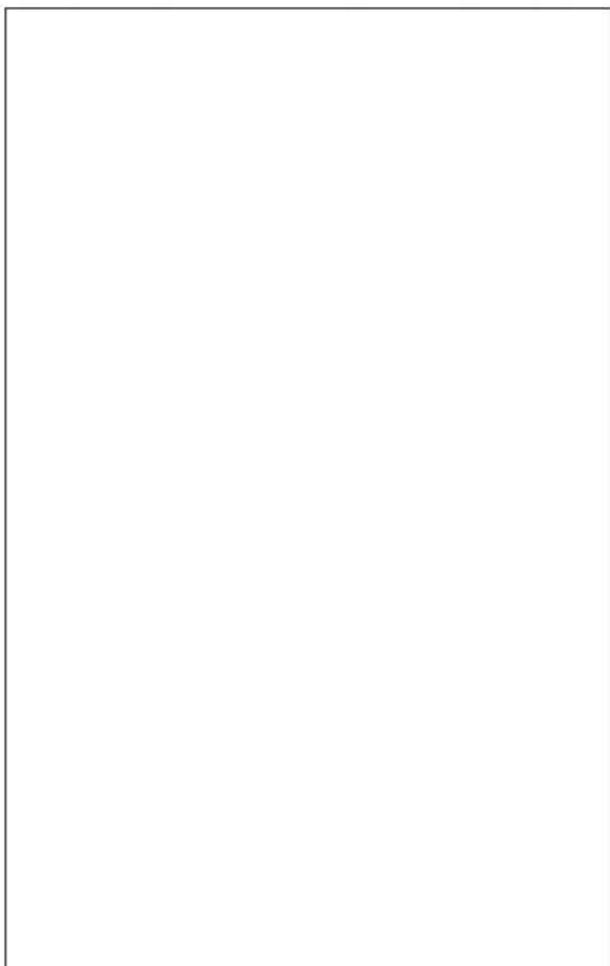
4 *Berlin, Kunstbibliothek, inv. Hdz 4151, fol. 109*



5 *Berlin, Kunstbibliothek, inv. Hdz 4151, fol. 3v (detail)*

The third possibility is that already mentioned, that the sheet was part of a source of which the rest is now lost and was available to both the draughtsmen of the Codex Destailleur >D< and the Albertina parallels. The potential objection about the use of different units of measurements does not apply in this case since it was not unusual for copyists to convert dimensions into their preferred unit, as did Palladio with his copies after Ligorio.²⁹

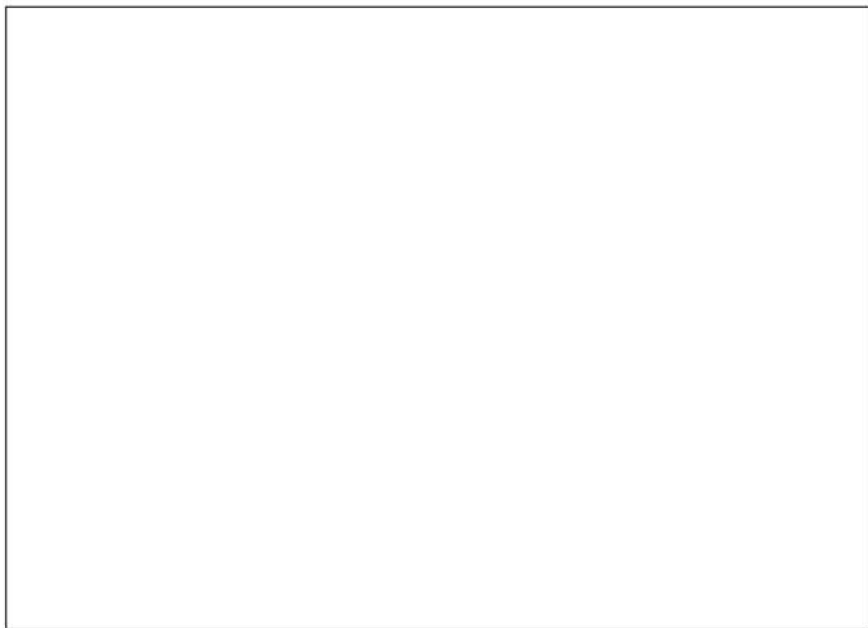
In the absence of further evidence, this appears to be as far as we can go with the Windsor sheet at present and so we will leave it now and move on to the drawings by the Anonymous Portuguese hand.



6 *Vienna, Albertina, AZ Egger 148*

THE ANONYMOUS PORTUGUESE DRAWINGS

As mentioned earlier the Anonymous Portuguese drawings are found on twenty-five folios bound in the album entitled ›Architectura Civile‹ at Windsor. Many of the sheets have been trimmed, the largest now being 450 × 327 mm, but the majority are half that size at around 330 × 225 mm.³⁰ All the drawings are taken from ancient Roman buildings, predominantly tombs, in the Campagna east and south east of Rome as far as Tivoli and Albano, apart from one sheet of details of the Pantheon (Fig. 7) and another of portable antiquities

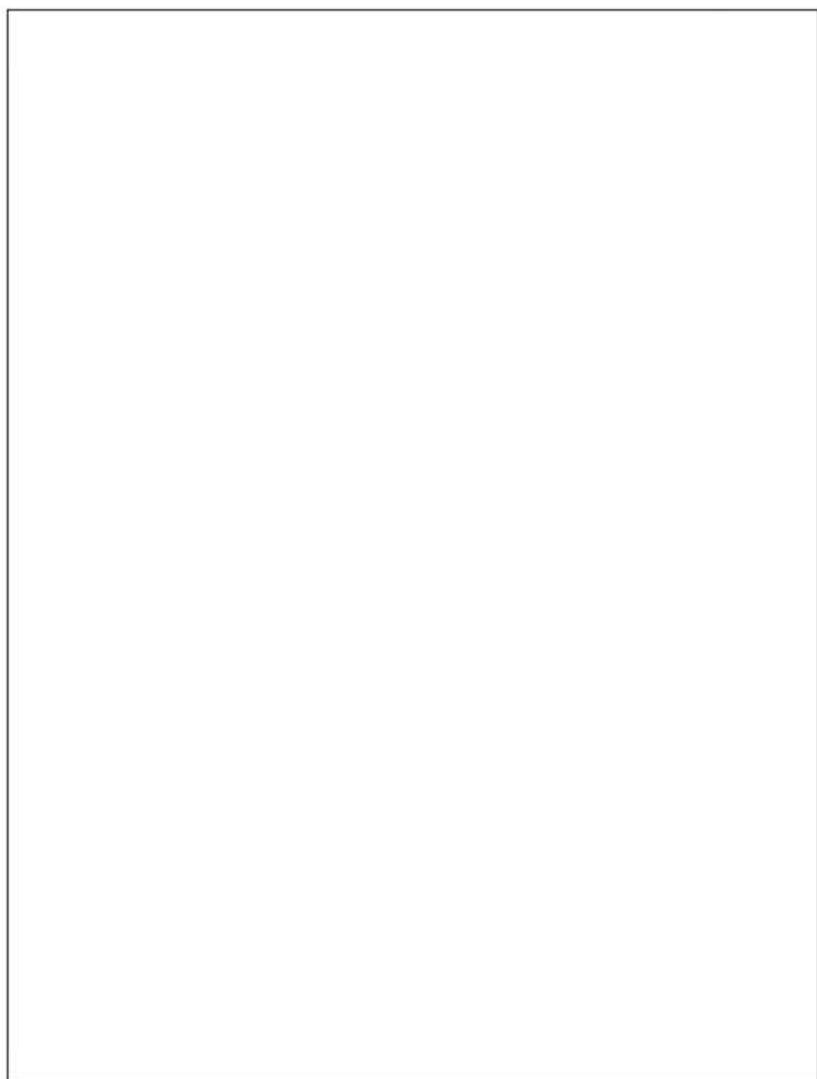


7 Windsor, RL 10376

from Tivoli.³¹ The drawings range from simple plans to immensely complex sheets made up of plans, elevations, perspectives, sections and details of a single building. Many are recorded in much more detail than in drawings of the same buildings by other draughtsmen and, where the original building survives, can be seen to be very accurate, suggesting that their testimony can be relied upon (with due caution) in cases where monuments or details are no longer extant.

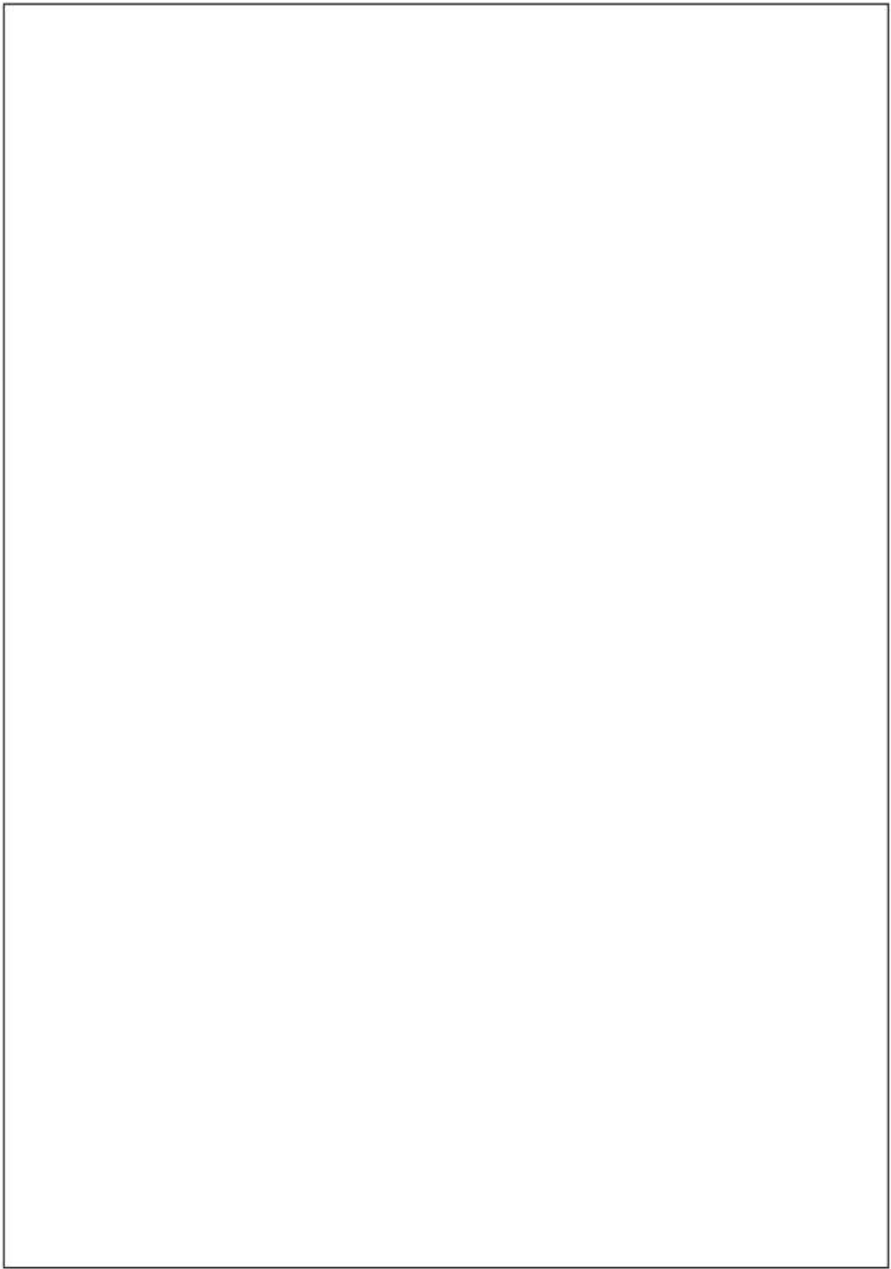
Three groups of drawings are keyed to form series. The first distinguishes monuments by a single letter, running from A to S, with a gap between H and L. This probably means at least one – I – is lost (K would not have been used in the sixteenth century and J is not usually distinguished from I).³² P occurs without a drawing on a cut down sheet. The drawing keyed G is dated 9 June 1570, but that keyed S is dated May 1568, which demonstrates that the order of the lettering does not signify the order of the drawings' execution.³³ Rather, it would appear to be topographical as the first five sheets show monuments found on or near the ancient via Latina. Three sheets show monuments on or near the ancient via Appia and two sheets are on the via Praenestina.

The second series uses a letter and a corresponding number, running continuously from A1 to P13.³⁴ Another sheet with drawings labelled EE27 and

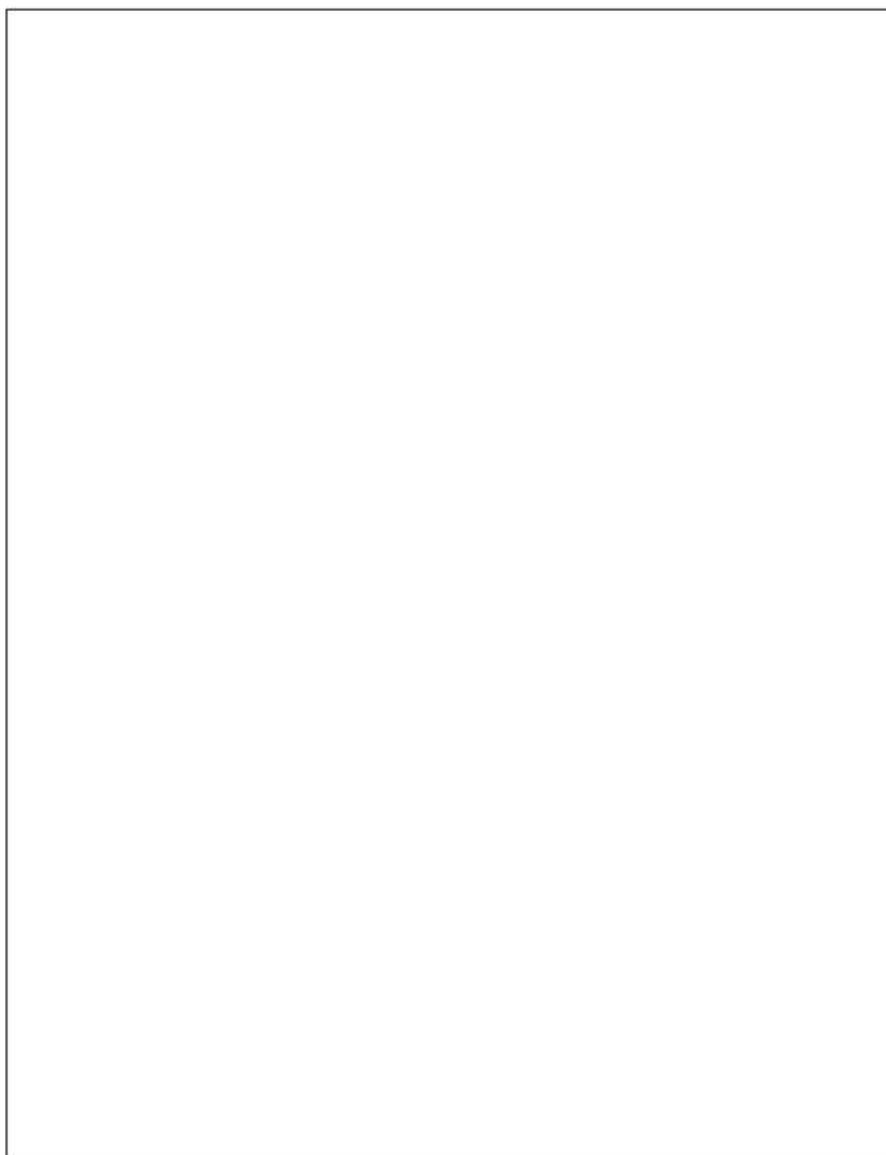


8 Windsor, RL 10368

FF28 probably belongs to the same series. Assuming that the letters U and V were treated as one and that W and Y were omitted, twelve subjects are missing. Two of the drawings are dated August and September 1570.³⁵ All the buildings are located on or near the ancient via Appia starting at Albano, 15 miles (25 km) out from Rome, and ending with the Mausoleum of Maxentius, just inside the third milestone (4 km).



9 *Berlin, Kunstbibliothek, inv. Hdz 4151, fol. 68*



10 *Windsor, RL 10367v*

The third series consists of only three sheets with letters running from A to E, all of subjects from the Tivoli area.³⁶ Most of the other drawings also bear key letters and/or numbers which often refer to drawings on the same sheet but perhaps sometimes belong to some other unrecognized ordering system. The drawings tend not to display standard perspective conventions but are very similar to the system employed by Pirro Ligorio, apparently in emulation of ancient Roman reliefs.³⁷

The annotations are in a mixture of conventional Italian with occasional anomalies, which Lanciani identified as Spanish. Salza Prina Ricotti believed the draughtsman to be a Spanish follower of Pirro Ligorio, and Mariette de Vos proposed Francisco del Castillo (fl. 1552–1577).³⁸ However, Arnold Nesselrath labelled him Portuguese, and this opinion has been confirmed by Sylvie Deswarte-Rosa and Fernando Marías.³⁹ Marías pointed out that one of the sheets dated 1568 has more Portuguese words than usual, suggesting it was one of the earlier drawings by the draughtsman before he became more proficient in Italian (Fig. 8). Also on the sheet of the Pantheon some details are measured with a foot which corresponds to the Portuguese *pe* (Fig. 7).⁴⁰

Marías also suggested as a possible candidate the architect Guillermo Ferran (fl. 1571–1598). Ferran is first encountered working at the Spanish church in Rome, S. Giacomo degli Spagnoli, and was its architect from 1573 until at least 1598.⁴¹

Not all the drawings are identical in character. In some cases they may actually have been begun on site – on one some remarks appear twice, once in black chalk and again in brown ink, and the text talks about peasants being frightened to sleep in the tomb because it was full of lizards.⁴² Others appear much more polished, and the use of the stylus may indicate that they are entirely executed in the studio from earlier sketches or even copied from another source, although in no case has any drawing been recognized as a copy.⁴³

The systematic recording of the monuments and the detailed annotations in the two labelled series of c. 1568–1570 suggest they were executed as part of a larger project and not solely for the draughtsman. Despite the similarity to Ligorio's drawing conventions there is no evidence to suggest that the Anonymous Portuguese was working for Ligorio, who left Rome for Ferrara in 1568. Dosio was compiling material for his treatise on architecture in the early 1570s, but his drawings are very different in character.⁴⁴ A more intriguing possibility is that the draughtsman was working on the great project described in a letter of 1569 by Dosio's friend and collaborator Guglielmo della Porta

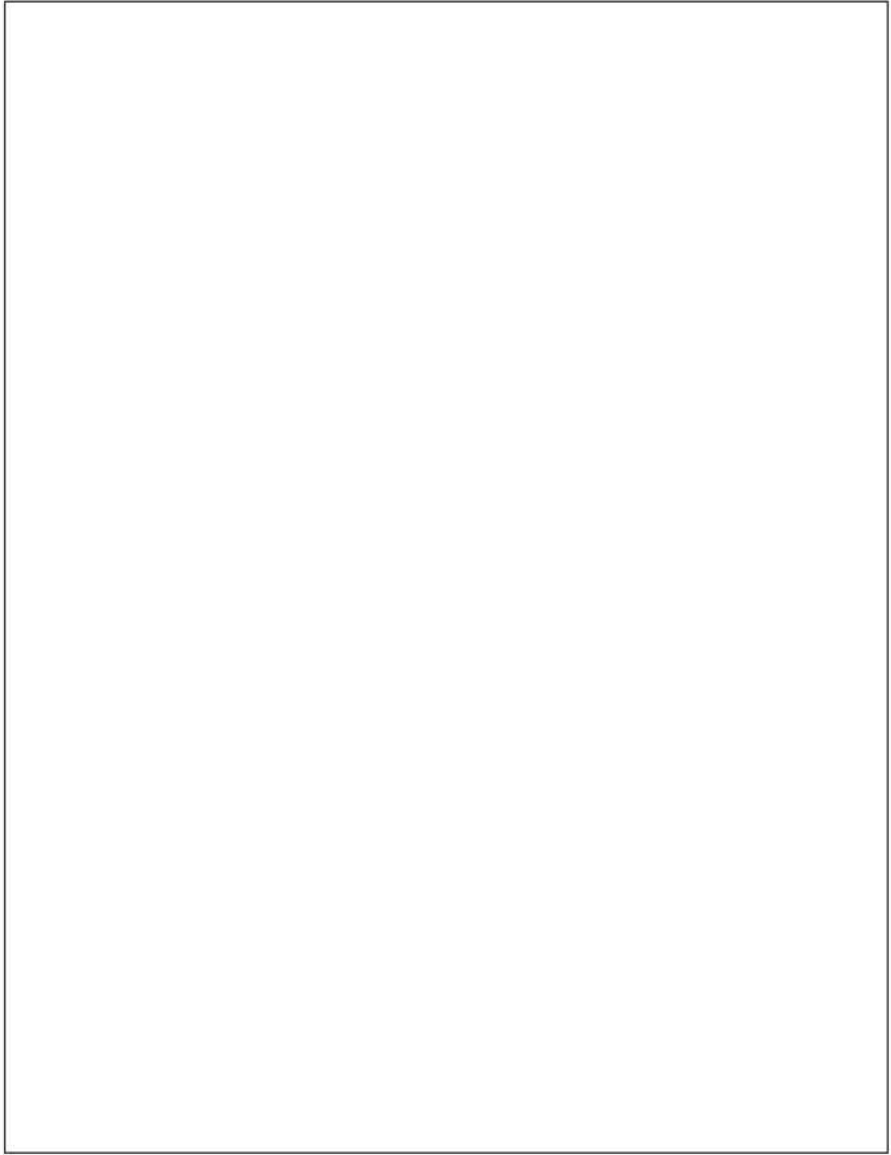
(fl. 1534–d. 1577) to record all the ancient buildings in Rome and its vicinity.⁴⁵ He specifically states that this will be a collaborative effort, with the work shared out among the many experts in Rome and that it would be finished in a short time.⁴⁶ Although we have no firm evidence that the project even began, it is tempting to link the Anonymous Portuguese's drawings with it as they were being executed just at the time Guglielmo wrote the letter.

One possible piece of evidence in favour of the della Porta connection is the provenance of the Anonymous Portuguese drawings. A few of the Paper Museum drawings including some by the Anonymous Portuguese have sketches in black chalk added by a later hand. Some of these sketches are paralleled among Giovanni Battista Montano's own drawings, and, in the Paper Museum catalogue, I've argued that these sketches make it likely that Montano (1534–1621) owned them and that Cassiano dal Pozzo acquired them along with 700 of Montano's autograph drawings soon after the latter's death.⁴⁷ The chalk sketches could be by Montano himself but Lynda Fairbairn has suggested Guglielmo della Porta, with whom Montano was closely associated when he first came to Rome, as a possible previous owner of the drawings. In that case he might be responsible for the sketches.⁴⁸

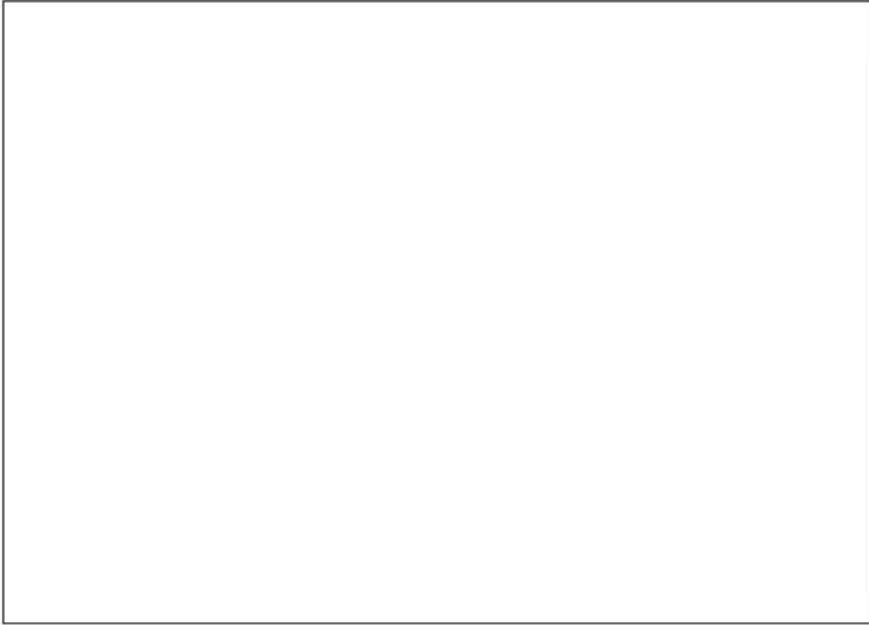
But what is striking is the similarity in character of the drawings to those of the Codex Destailleur >D<. If we look at one of the drawings of a tomb from the latter we see a very similar treatment to those of the Anonymous Portuguese with a principal drawing, details with key letters and inscriptions giving locations for any monument which wasn't well known (Figs. 9 and 10).

What is also notable is that there is hardly any overlap between the buildings represented in the two groups of drawings. In fact the only monument that appears in both is the Round Temple at Tivoli. Even though we know that several of the Anonymous Portuguese's sheets are missing, it still seems significant that we do not have drawings by him of the Tomb of Annia Regilla and S. Urbano alla Caffarella. They are two of the best known monuments on the via Appia Antica and they do appear in the Codex Destailleur >D<. It is as if the Portuguese draughtsman was commissioned to continue the latter project. This impression is strengthened by the fact that the only building within the walls of Rome represented within the Anonymous Portuguese group is the Pantheon which is correspondingly absent from the Codex Destailleur >D<.

Kulawik has suggested that the large group of drawings of the Pantheon on ten sheets of the Goldschmidt Scrapbook in New York, representing the most extensive survey of the monument in the sixteenth century, are connected in some way to



11 *New York, Metropolitan Museum of Art, Prints and Drawings, 68.769.1v*



12 Windsor, RL 10376v

the Codex Destailleur >D<.⁴⁹ The Goldschmidt Scrapbook is an album of sixteenth-century drawings of ancient monuments and antique architectural fragments which were mostly in Rome and are now in the Metropolitan Museum of Art. It is related to the Scholz Scrapbook in the same museum, an album of sixteenth-century drawings of contemporary Roman and Florentine buildings. Some of the same hands and watermarks appear in both albums suggesting that they once formed part of a single collection. They were probably assembled by the principal draughtsman, Hand A, possibly that of Étienne Dupérac who was active in Rome from about 1555 to 1578.⁵⁰ The Pantheon drawings are by three different hands, Hands A, F and M.⁵¹ The latter two are not responsible for any of the other drawings in the albums, but all three hands appear on sheets bearing the same watermark strongly suggesting they are related. Moreover, the same watermark occurs on sheets with drawings of the Villa Giulia which have been dated to after 1560–1564.⁵² Others among the Scholz drawings date from the late 1560s to early 1570s which would make them contemporary with those of the Anonymous Portuguese.⁵³

Significantly, the closest parallel to the drawing by Hand F of the bronze trusses of the Pantheon portico in the Goldschmidt Scrapbook is that by the Anonymous Portuguese (Figs. 11 and 12), and, though there are slight dif-

ferences in the drawing, the three measurements on the former are identical to those on the latter.⁵⁴ Since the latter has considerably more measurements we can conclude that the Goldschmidt drawing depends on that of the Anonymous Portuguese, or, more likely, that both were copying the same source. One would expect that other Goldschmidt drawings of the Pantheon, especially those by Hand F, have Anonymous Portuguese parallels. But not all have been published and, for those that have been, no immediate correspondences suggest themselves.⁵⁵ A definitive opinion on the links will have to await closer examination.

CONCLUSION

It is difficult to be conclusive about the drawings we have considered. What is clear is that Rome, in the middle of the sixteenth century, was full of draughtsmen both native and foreign who measured its monuments both old and new in such exhaustive detail as to imply a great degree of collaboration. Some of this collaboration will have been formal for organised projects and some informal, when draughtsmen found themselves interested in the same subject. Sometimes they copy each other, but not as often as one would expect. Apparently they preferred to measure features themselves rather than rely on measurements already made by a predecessor.

While it is tempting to link particular groups with known projects such as the Vitruvian Academy, the Baths of Diocletian survey or Guglielmo della Porta's corpus, our knowledge is still too patchy to make more than tentative suggestions. As the *Census* increases in size and scholars learn to use it more pieces of the jigsaw are falling into place and I am hopeful that soon we will be able to confirm some of what are still at present no more than conjectures.

NOTES

- ¹ I would like to thank Bernd Kulawik for inviting me to the ›Studenttag‹, and for answering specific questions on the Codex Destailleur ›D‹ and the related drawings in the Albertina.
- ² Francis Haskell and Henrietta McBurney: General Introduction to the Paper Museum of Cassiano dal Pozzo, in: Helen Whitehouse: Ancient Mosaics and Wallpaintings (The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. Series A, Antiquities and Architecture, pt. 1) London 2001, pp. 9-26.
- ³ Ian Campbell: Ancient Roman Topography and Architecture (The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. Series A, Antiquities and Architecture, pt. 9), 3 vols., London 2004, vol. 1, p. 42.
- ⁴ Campbell (note 3), vol. 1, p. 41.
- ⁵ Ekhart Berckenhagen: Die französischen Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin: Kritischer Katalog, Berlin 1970, p. 5.
- ⁶ Bernd Kulawik: Die Zeichnungen im Codex Destailleur D (HDZ 4151) der Kunstbibliothek Berlin – Preussischer Kulturbesitz zum letzten Projekt Antonio da Sangallo des Jüngeren für den Neubau von St. Peter in Rom, 2 vols., Ph.D. thesis, Technische Universität Berlin 2002 (available online at http://edocs.tu-berlin.de/diss/2002/kulawik_bernd.pdf but without illustrations).
- ⁷ Kulawik (note 6), vol. 1, p. 86. For the *Census*, RecNo. 60460, I identified three main hands Anonymous Destailleur ›D‹ 1 and 2, and Anonymous Destailleur ›D‹ ?, but this was working only with photographs and I warned that my attributions should be regarded as tentative.
- ⁸ *Census*, RecNo. 227516; Kulawik (note 6), vol. 1, p. 87.
- ⁹ Hermann Egger: Kritisches Verzeichnis der Sammlung architektonischer Handzeichnungen der k.k. Hof-Bibliothek, Bd. 1: Aufnahmen antiker Baudenkmäler aus dem 15.–18. Jahrhundert, Wien 1903.
- ¹⁰ Bernd Kulawik, personal communication.
- ¹¹ *Census*, RecNo. 60460.
- ¹² Kulawik (note 6), vol. 1, p. 30 f. and pp. 119-126.
- ¹³ See Campbell (note 3), vol. 1, p. 25 f.
- ¹⁴ See Campbell (note 3), vol. 3, pp. 851-853. On the dating of the St. Peter's drawings see Kulawik (note 6), vol. 1, p. 24 f.
- ¹⁵ I am very grateful for this suggestion to Maximilian Schich, who is just completing a thesis on representations of imperial baths: ›Tradierung visueller Information am Beispiel der Kaiserthermen in Rom‹.
- ¹⁶ Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Gc. 36.a. On the prints see Timothy A. Riggs: Hieronymus Cock. Printmaker and Publisher (Garland Outstanding Dissertations in the Fine Arts), New York/London 1977, p. 353 f., no. 174, but note that the title page he illustrates omits mention of Cardinal Granvelle.
- ¹⁷ Windsor, RL 19250; Campbell (note 3), vol. 3, pp. 904-906, no. 361 and Berlin, Kunstbibliothek, inv. Hdz 4151, fol. 19, *Census*, RecNo. 227531; Kulawik (note 6), vol. 2, pp. 123-134.
- ¹⁸ Étienne Dupérac: I Vestigi dell'antichità di Roma, Rome 1575, pl. XIII, *Census*, RecNo. 43953.
- ¹⁹ The Paper Museum catalogue entry states that there was a fifth key letter, I, on one of the columns of the top storey, but it now appears that I mistook an ink splash for the letter: Campbell (note 3), vol. 3, p. 904.
- ²⁰ Windsor, RL 19250v: to be published in: Paul Davies and David Hemsoll: Renaissance and Later Architecture (The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. Series A, Antiquities and Architecture, pt. 10).
- ²¹ Berlin, Kunstbibliothek, inv. Hdz 4151, fol. 109; Kulawik (note 6), vol. 2, pp. 793-795. On the ›Sala Regia‹, built 1540-1546, see Gustavo Giovannoni: Antonio da Sangallo il Giovane, 2 vols., Rome 1959, vol. 1, pp. 175-179.

- ²² Berlin, Kunstbibliothek, inv. Hdz 4151, fol. 3v, *Census*, RecNo. 227345; Kulawik (note 6), vol. 2, p. 35 f.
- ²³ Vienna, Albertina, AZ Egger 147; Egger (note 9), p. 46, no. 147; *Census*, RecNos. 204505 and 204510; Kulawik (note 6), vol. 2, p. 37.
- ²⁴ Vienna, Albertina, AZ Egger 148; Egger (note 9), p. 46, no. 148; *Census* RecNo. 205532.
- ²⁵ See Giovanantonio Dosio, Windsor, RL 10792, *Census*, RecNo. 205532 (Campbell (note 3), vol. 1, pp. 271-273, no. 85) and Pirro Ligorio, Windsor, RL 10817 (Campbell (note 3), vol. 1, pp. 207-209, no. 61).
- ²⁶ Serlio gives the same entablature a strange-looking cornice suggesting it was invented: Sebastiano Serlio: Tutte l'opere d'architettura et prospettiva di Sebastiano Serlio Bolognese, Venice 1619, fol. 87v.
- ²⁷ Kulawik (note 6), vol. 1, pp. 86-90 identifies eight hands.
- ²⁸ See the table in Kulawik (note 6), vol. 1, p. 58.
- ²⁹ See for instance their views of the Tempietto del Clitunno: Pirro Ligorio, Paris, Bibliothèque Nationale, MS ital. 1129, fol. 399 and Andrea Palladio, Vicenza, Museo Civico, inv. D. 22, *Census*, RecNo. 61921, both reproduced in Judson J. Emerick: *The Tempietto del Clitunno*, 2 vols., University Park 1998, vol. 2, figs. 103 and 107.
- ³⁰ The largest is Windsor, RL 10360 (Campbell (note 3), vol. 1, p. 330, no. 108). For a typical sheet see Windsor, RL 10359 (Campbell (note 3), vol. 1, p. 373, no. 124).
- ³¹ Windsor, RL 10427; Campbell (note 3), vol. 1, p. 394 f., no. 133.
- ³² Campbell (note 3), vol. 1, p. 316.
- ³³ Windsor, RL 10360v and 10368; respectively Campbell (note 3), vol. 1, pp. 334-337, no. 109 and pp. 353-356, no. 116.
- ³⁴ Campbell (note 3), vol. 1, p. 316.
- ³⁵ Windsor, RL 10359 and 10365; respectively Campbell (note 3), vol. 1, pp. 373-375, no. 124 and p. 360 f., no. 119.
- ³⁶ Campbell (note 3), vol. 1, p. 317.
- ³⁷ Howard Burns: Pirro Ligorio's reconstruction of ancient Rome. The >Anteiquae Urbis Imago< of 1561, in: Pirro Ligorio: artist and antiquarian (I Tatti Studies 10), Robert Gaston (ed.), Florence 1988, pp. 19-92, at pp. 37-39.
- ³⁸ Eugenia Salza Prina Ricotti: Villa Adriana in Pirro Ligorio e Francesco Contini, in: *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei (Classe scienze morali storiche e filologiche)*, Memorie ser. viii, vol. xvii.i (1973), pp. 3-47, at p. 36; and Mariette de Vos: *Presentazione*, in: Marina De Franceschini: Villa Adriana: mosaici, pavimenti, edifici, Rome 1991, pp. i-xviii at p. xvi.
- ³⁹ Arnold Nesselrath: *Das Fossombronner Skizzenbuch*, London 1993, p. 88; Sylvie Deswarte-Rosa and Fernando Marías, personal communications to the author.
- ⁴⁰ Windsor, RL 10376; Campbell (note 3), vol. 1, pp. 405-411, no. 139.
- ⁴¹ See Miguel Angel Aramburu-Zabala: *La iglesia y hospital de los Españoles. El papel del arquitecto en la Roma del Renacimiento*, in: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 3 (1991), pp. 31-42.
- ⁴² Windsor, RL 10357v; Campbell (note 3), vol. 1, p. 322 f., no. 104.
- ⁴³ For instance, Windsor, RL 10354; Campbell (note 3), vol. 1, p. 348 f., no. 114.
- ⁴⁴ Campbell (note 3), vol. 1, p. 237.
- ⁴⁵ Published by Werner Gramberg: *Die Düsseldorf Skizzenbücher des Guglielmo della Porta*, 3 vols., Berlin 1964, vol. 1, pp. 122-127 and discussed by Lynda Fairbairn: *Italian Renaissance Drawings from the Collection of Sir John Soane's Museum*, 2 vols., London 1998, vol. 2, p. 544 f.
- ⁴⁶ Campbell (note 3), vol. 1, p. 30.
- ⁴⁷ Campbell (note 3), vol. 1, p. 60.
- ⁴⁸ Fairbairn, personal communication to the author.

⁴⁹ Kulawik (note 6), vol. 1, p. 104 f. The Pantheon drawings are discussed pp. 177-179.

⁵⁰ See Émilie d'Orgeix: The Goldschmidt and Scholz Scrapbooks in *The Metropolitan Museum of Art: A Study of Renaissance Architectural Drawings*, in: *Metropolitan Museum Journal* 36 (2001), pp. 169-205.

⁵¹ D'Orgeix (note 50), p. 198.

⁵² D'Orgeix (note 50), pp. 192 and 204.

⁵³ D'Orgeix (note 50), p. 192.

⁵⁴ I had noted the correspondence before from an old illustration of the Goldschmidt drawing in 1904-1905 when it was in the collection of Georges-Paul Chedanne (1861-1940) but thought the drawing was lost: Campbell (note 3), vol. 1, pp. 405 and 413. I only became aware of the present location of the drawing at the Hertziana ›Studentag‹ on Codex Destailleur ›D‹ when Geoffrey Taylor of the Metropolitan Museum showed the drawing in his presentation on the Goldschmidt Scrapbook.

⁵⁵ D'Orgeix (note 50), figs. 16-20.

PHOTOGRAPHIC CREDITS

Abb. 1, 3, 7, 8, 10, 12: The Royal Collection © 2004, Her Majesty Queen Elizabeth II. – Abb. 2, 4, 5, 9: Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, SPK, Aufnahme: Dietmar Katz. – Abb. 6: Albertina, Wien. – Abb. 11: The Metropolitan Museum of Art, Purchase, Rogers Fund, Joseph Pulitzer Bequest and Mark J. Millard Gift, 1968. Photograph, all rights reserved, The Metropolitan Museum of Art.

SEPP-GUSTAV GRÖSCHEL

I ANTIKE UND PANEGYRIK

Wer sich mit Fragen der Antikenrezeption am Hofe König Friedrichs I. auseinandersetzen will, wird für diese Fragen auf den berühmten »Thesaurus Brandenburgicus selectus«¹ als eine der maßgeblichen Quellen zurückgreifen.

Dieses dreibändige, ca. 1500 Seiten starke, in Latein verfaßte und von der Hofdruckerei Ulrich Liebpert in Cölln in der Mark gedruckte Monumentalwerk im Folioformat erschien in den Jahren 1696 bis 1701, der letzte Band also pünktlich zur Königskrönung.² Es legt eine Auswahl der im Berliner Schloß aufbewahrten Bestände der »Antiquitäten-Cammer«³ vor, insgesamt fast 2500 Objekte, alle in Kupferstichen abgebildet und mit reichem Kommentar versehen. In den ersten beiden Bänden sind es die Gemmen und Kameen sowie die griechischen, römischen und byzantinischen Münzen, im dritten Band, einem Supplement, wieder Münzen und geschnittene Steine, aber vor allem Skulpturen, Werke der Kleinkunst und Geräte in Stein, Bronze, Terrakotta und Glas, schließlich auch Aegyptiaca. Sie stammen vor allem aus der 1696 bis 1698 erworbenen Sammlung des römischen Antiquars und Kunsthistorikers Giovanni Pietro Bellori (1613–1696).⁴ Durch ihren Ankauf und weitere Neuerwerbungen unter Friedrich III./I. wurde aus der eher provinziellen Sammlung eine der bedeutendsten im Norden Europas, die 1703 im vierten Geschloß des Lustgartenflügels neue Räume erhielt.⁵

Verfasser des Werks ist Lorenz Beger, 1653 in Heidelberg geboren, zunächst im Dienste des Kurfürsten von der Pfalz. 1686 wurde er noch unter dem Großen Kurfürsten in brandenburgische Dienste als Bibliothekar, Antiquar und kurfürstlicher Rat übernommen, 1688 von Friedrich III. mit der Leitung des Antikensabinetts betraut und war 1693 bis zu seinem Tode 1705 Vorsteher der gesamten Kunstammer.⁶

Der »Thesaurus Brandenburgicus« wurde mit einem schon allein durch die zahlreichen Kupferstiche bedingten ungeheuren Kostenaufwand vom Kurfürsten unterstützt, sollte doch das Werk den Fürsten vor aller Welt als Mäzen und Förderer der Künste darstellen, der auch zu Zeiten des Krieges es

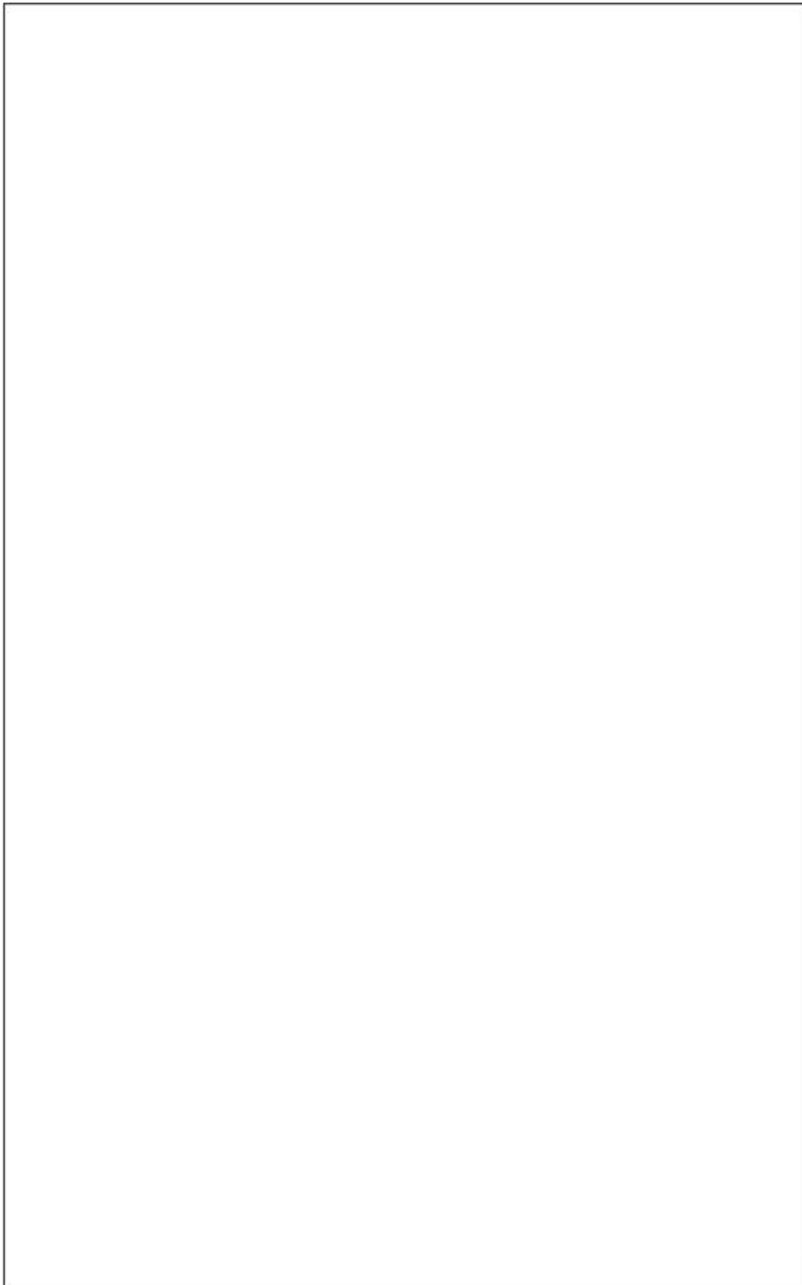
für richtig und wichtig hielt, eine Sammlung derartig interessanter Antiken im Berliner Schloß zusammenzutragen. Ihren Stellenwert siedelte man sehr hoch an. Beger läßt in Band I des »Thesaurus Brandenburgicus« einen Besucher beim ersten Anblick des Antikenkabinetts ausrufen: »Täusche ich mich, oder weilt hier die Schar der Musen, nachdem Griechenland zerstört ist? oder ist hier der Platz Apolls, während Rom seufzt? Ja, so ist es!«⁷

Das Berliner Schloß ist somit zur neuen, glücklichen Heimstatt der Künste der Antike, und zwar Griechenlands und Roms, geworden.

Von Interesse für die Antikenrezeption in Preußen ist der »Thesaurus Brandenburgicus« aber nicht nur in seiner Funktion als Antikenkatalog, sondern aufgrund einer Besonderheit. Kurfürst und König Friedrich III./I. wird nicht nur, wie in dieser Epoche allgemein üblich, in der jedem Band vorangestellten Widmung an den Herrscher und dem Vorwort an den Leser gefeiert und verherrlicht, sondern auch in einer Art Rahmenhandlung, die den Untersuchungen zu den einzelnen Objekten voran- bzw. nachgestellt ist. Das Werk ist nämlich als Dialog zwischen einem gewissen Dulodorus, hinter dem sich Beger verbirgt, und einem Besucher Berlins namens Archaeophilus gestaltet. Beide Herren unterhalten sich am Beginn der einzelnen Bände wie am Anfang und Ende eines jeden Kapitels über die bedeutenden Taten des Kurfürsten bzw. Königs, die er als Friedensfürst, Kriegsherr, Bauherr, Förderer der Religion, der Wissenschaften, Schönen Künste und des Handels vollbringt, jeweils illustriert durch Kopfleiste, Initiale und Schlußvignette. Hierbei wird einerseits seine Person, aber auch die seiner Gattin und seiner Berater Göttern, Heroen oder heroenhaften Gestalten der Antike angeglichen, und die geschilderten Taten werden mit Leistungen der Antike parallelisiert, sind diesen ebenbürtig und übertreffen sie sogar.

Charakteristisch ist daher eine Passage am Schluß des Vorworts zum Band III: »Verehr also mit mir diesen wahrhaft wohlthätigen Jupiter! Verehr Friedrich, ruhmvollst in jeder Beziehung! Verehr seine Verdienste und ermiß, was er als König den Musen gewähren wird, der ihnen als Kurfürst soviel zuwandte!«⁸

Wie hier wird Friedrich III./I. im »Thesaurus Brandenburgicus« insgesamt elfmal mit Jupiter gleichgesetzt,⁹ es ist die meist genannte Angleichung. Daher kann auch kein Zweifel darüber bestehen, daß auf dem Titelpuffer in Band I des »Thesaurus Brandenburgicus« (Abb. 1)¹⁰ sich hinter dem auf einem Adler mit Szepter im Schnabel thronenden Jupiter der Kurfürst im Gewande des Gottes verbirgt. Vor ihm steht mit Münzwaage und Füllhorn Moneta bzw.



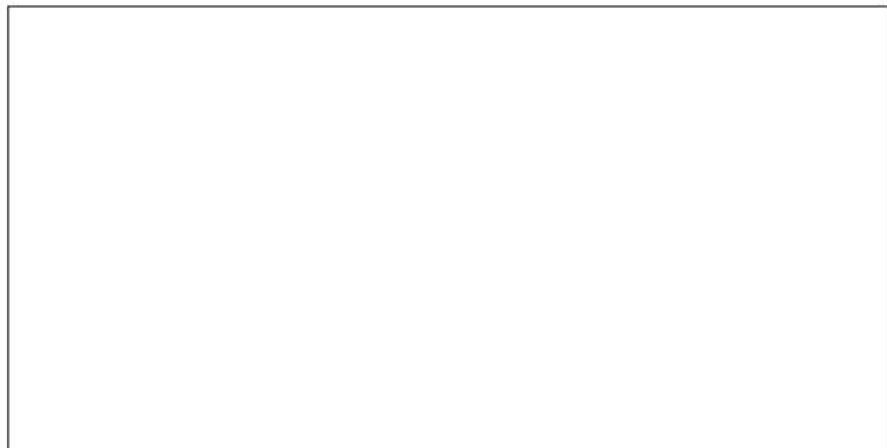
¹ *Augustin Terwesten, Constantin Friedrich Blesendorff, Allegorie auf Rettung und Bewahrung der Antiken durch Friedrich III. als Jupiter. Titelkupfer, in: Thesaurus Brandenburgicus I (1696)*

Aequitas – beide Interpretationen dieser Gestalt sind möglich und wahrscheinlich auch angestrebt¹¹ – und rechts bringt Chronos Münzen, das Thema des Bandes, auf einem Würfel kniend, also im Zeichen der Ewigkeit, in einer Urne herbei, die dann von Musen begutachtet werden.

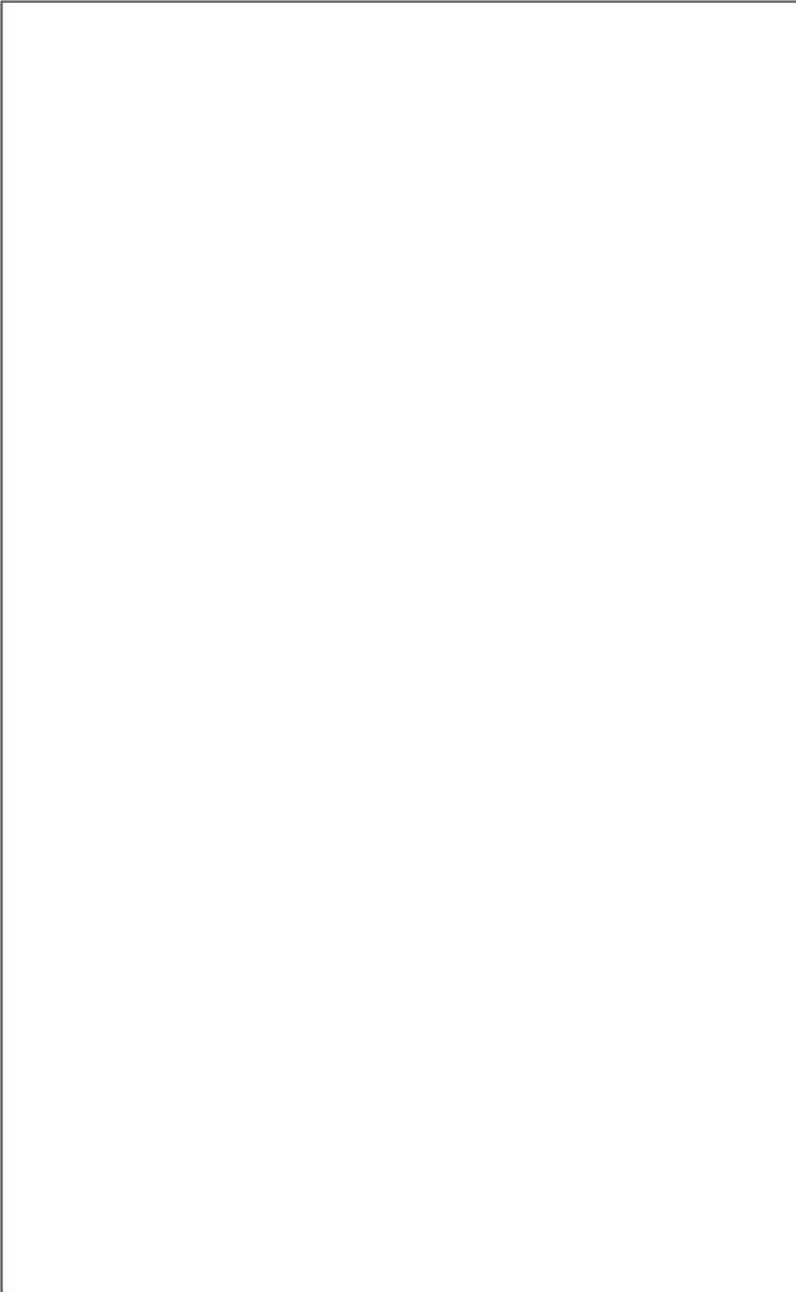
Der Entwurf dieses Kupferstichs stammt von dem Maler Augustin Terwesten (1649–1711),¹² dem Mitbegründer der Akademie der Künste und einem der wichtigsten Maler der Decken im Berliner Schloß, ein deutlicher Hinweis auf die enge Verknüpfung von Begers Werk, der Akademie und dem Schloßbau.

Eine weitere wichtige Identifikationsfigur des Kurfürsten und Königs ist Herkules. Auf der Kopfleiste über der Widmung an Friedrich I. in Band III des »Thesaurus Brandenburgicus« (Abb. 2) ist der Heros in der Mitte stehend abgebildet, bekränzt von Viktorien mit einem Palmzweig in der Hand und umgeben von den mythischen Personen, die er vor Ungeheuern oder aus der Unterwelt gerettet hat: links Theseus und Hesione, rechts Alkestis und Prometheus. Das Motto des Bildes »Quis tali diadema neget?« mit seiner überdeutlichen Anspielung auf die Königskrönung, die unmittelbar auf den Stich folgende Anrede an Friedrich I. und der zugehörige erläuternde Text in der Widmung bestätigen eindeutig die Gleichsetzung von Held und Herrscher.¹³

Hingegen zeigt der Titelkupfer in Band II (Abb. 3) Friedrich III. nicht in antikem, sondern in zeitgenössischem, kurfürstlichen Gewand, wie er im Gestus des »Restitutor orbis« die zu Boden gesunkene Roma emporhebt und sie dadurch zu neuem Leben erweckt, unterstützt vom jugendlichen Kairos,



2 Die Krönung des Herkules als Allegorie auf die Krönung Friedrichs I. Kopfleiste, in: *Thesaurus Brandenburgicus* III (1701)



3 *Allegorie auf Friedrich III. als Erneuerer der römischen Antike. Titelpuffer,
in: Thesaurus Brandenburgicus II (1699)*

während der greise saturnhafte Chronos sie zurückzureißen und damit wieder der Vergessenheit zu überantworten versucht. In unserem Zusammenhang sind besonders die beiden dem Kurfürsten zugeordneten Büsten auf der Exedramauer von Bedeutung: einmal Numa Pompilius, der fromme Friedensherrscher der römischen Frühzeit, zum anderen der Kaiser Antoninus Pius, der Friedensherrscher aus der Glanzzeit des römischen Imperiums, gleichsam Vorbilder und Angleichungen für Friedrich III.¹⁴

Exemplarisch sind damit Formen der Antikenrezeption vorgeführt, wie wir sie auch im Berliner Schloß gegenwärtig sehen werden:

1. Angleichung an die antiken Götter.
2. Erneuerung der und Wettstreit mit der Antike, hier speziell mit Rom.

Zu den Ruhmestaten Friedrichs III./I. als Bauherr, über die sich, wie erwähnt, Dulodorus und Archaeophilus unterhalten, zählt natürlich in besonderem Maße das Berliner Schloß. Die zwei wichtigsten Abbildungen zu diesem Thema seien daher angeführt.

Eine Kopfleiste in Band I (Abb. 4), also aus dem Jahre 1696, zeigt den Bau in der Vogelperspektive von Südwesten noch in seinem Zustand als kurfürstliches Schloß.¹⁵ Der Stich geht auf eine Vorlage zurück, die sich an der Planung für das Schloß aus dem Jahre 1687 orientiert, wie der hier noch als vollendet abgebildete, 1687 begonnene, aber bereits 1688 unvollendet als Galeriebau stehengelassene Bibliotheksbau beweist.¹⁶ Wichtig in unserem Zusammenhang ist das allegorische Beiwerk: Auf Wolken sitzen links und rechts die Verkörper-



4 Samuel Blesendorff (?), *Allegorie auf das kurfürstliche Schloß und seine Bewohner. Kopfleiste*, in: *Thesaurus Brandenburgicus I* (1696)

rungen der Besitzer und Bewohner des Schlosses, links Jupiter mit Blitzbündel und Adler, rechts Juno mit Szepter und Pfau.

Die zweite hier zu erwähnende Darstellung ist die Titelleiste am Anfang des Bandes III des »Thesaurus Brandenburgicus« (Abb. 5) mit der Gesamtansicht des Schloßmodells von Andreas Schlüter, jetzt in der Vogelperspektive vom Schloßplatz aus gesehen. Die Bezeichnung »Regia Berolinensis« auf der oberen und der Hinweis auf Schlüter als Baudirektor und Schöpfer des Werks auf der unteren Randleiste bestätigen den offiziellen Charakter der Vorlage. Constantin Friedrich Blesendorff (1674–1744) hat das Modell »ad vivum«, also nach dem Original gezeichnet, Johann Ulrich Kraus (1655–1719) hat dann nach dieser Vorlage gestochen.¹⁷ Es ist die erste Publikation des Modells. Allein schon die Tatsache der Erstpublikation im »Thesaurus Brandenburgicus« läßt auf enge Kontakte von Beger zu Schlüter schließen. Obendrein gehörte Constantin Friedrich Blesendorff nicht nur zu den engeren Mitarbeitern Begers am »Thesaurus«, wo sich fünf weitere von ihm als Zeichner signierte Stiche finden, u.a. auch der oben genannte Titelkupfer in Band I nach Augustin Terwesten.¹⁸ Er arbeitete auch als Architekturstecher für Schlüter, der ihn offenbar sehr schätzte und ihm mit Hilfe eines Empfehlungsschreibens 1700 die Stellung als Hofkupferstecher verschaffte. Unter Schlüters Direktion schließlich wurde er 1702 zum »Adiunctus Extraordinarius« der Akademie der Künste berufen.¹⁹

Aber nicht nur zu maßgeblichen Künstlern des Schloßbaus besaß Beger gute Beziehungen, sondern er hatte es auch verstanden, zu Friedrich III./I. ein



5 Constantin Friedrich Blesendorff, Johann Ulrich Kraus, Das Schloßmodell Andreas Schlüters. Kopfleiste, in: *Thesaurus Brandenburgicus III* (1701)

sehr gutes Verhältnis aufzubauen. In seiner Biographie von 1711 wird berichtet, »wie vergnügt sich dieser Monarche befunden, wenn Beger zur Audientz gelassen, oder, welches nicht selten geschahe, von Sr. Majestät selbst in hoher Person besucht wurde.«²⁰ Daß bei diesen Begegnungen auch Fragen der künstlerischen Ausgestaltung des Schloßbaues im Sinne eines ikonographischen Programms besprochen worden sind, ist durchaus wahrscheinlich.

II DAS SCHLOSS

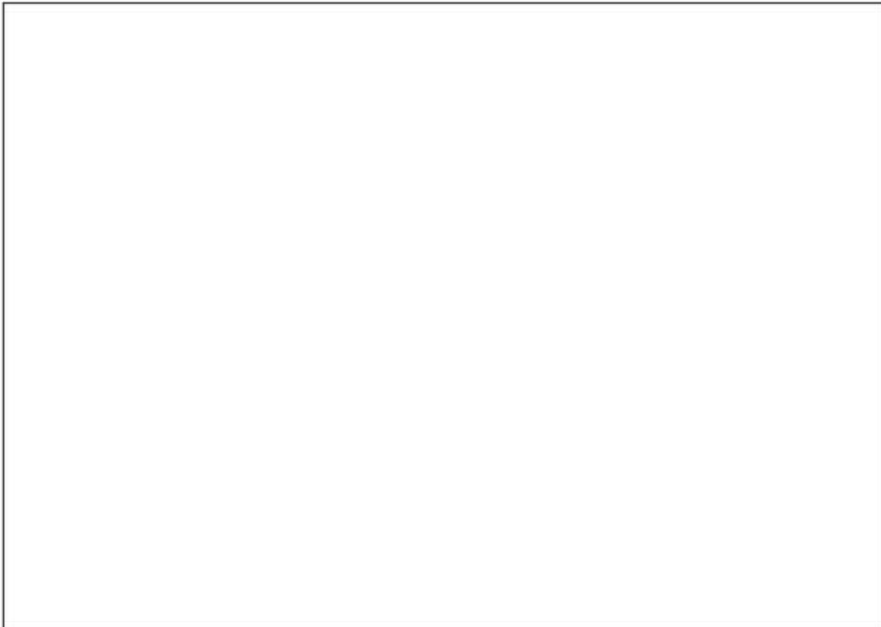
I. ARCHITEKTUR

Bei einem Blick in den Kleinen Schloßhof, auch Schlüterhof genannt (Abb. 6), und hier auf die Risalite der Portale I und V sowie auf den der Wendeltreppe, deren obere Teile in ihrer Gliederung durch Pilaster und dem Rundbogenfenster in der Mitte von den Eckrisaliten der Ostfassade des Louvre von Claude Perrault beeinflusst scheinen,²¹ so fallen an allen drei Risaliten im unteren Teil vor allem die monumentalen, über zwei Geschosse führenden Säulen korinthischer Ordnung auf, welche die Risalite akzentuierend hervorheben. Ihr von Schlüter möglicherweise aus einer früheren Bauphase des Schlosses übernommenes Kapitell (Abb. 7)²² folgt streng den Formen des römischen korinthischen Normalkapitells, zeigt dabei jedoch zwei Besonderheiten: 1. die Helices in der Kapitellmitte stoßen nicht aneinander, sondern sind miteinander verflochten, und 2. der üblicherweise schmucklose Abakus ist auf der Kehle mit einer Ranke und auf dem Wulst mit einem Eierstab verziert. Genau diese Merkmale lassen sich jedoch an den Kapitellen eines römischen Tempels nachweisen, den zum Beispiel bereits Andrea Palladio in seinen »Quattro libri dell'Architettura« (Venedig 1570) und, für die Rezeption der römischen Architektur im späten 17. und 18. Jahrhundert fast noch wichtiger, Antoine Desgodetz in »Les édifices antiques de Rome« (Paris 1682) publiziert haben (Abb. 8).²³ Der heute als Tempel des Castor und Pollux identifizierte Bau²⁴ auf dem Forum Romanum galt als Tempel des Jupiter Stator, ursprünglich Jupiter, der die fliehende Schlachtreihe zum Halten bringt, und in späterer Zeit, als Reichsgott, für die Festigkeit des Imperium Romanum sorgte. Daß ein derartig ausgefallenes Kapitell ausgewählt wurde, kann kein Zufall sein, sondern ist als panegyrischer Hinweis auf den Bauherrn und Besitzer des Schlosses zu werten. Diese durchaus subtile Angleichung Friedrichs III./I. an Jupiter Stator steht nicht allein, wie die Legende auf der Rückseite der Medaille Christian

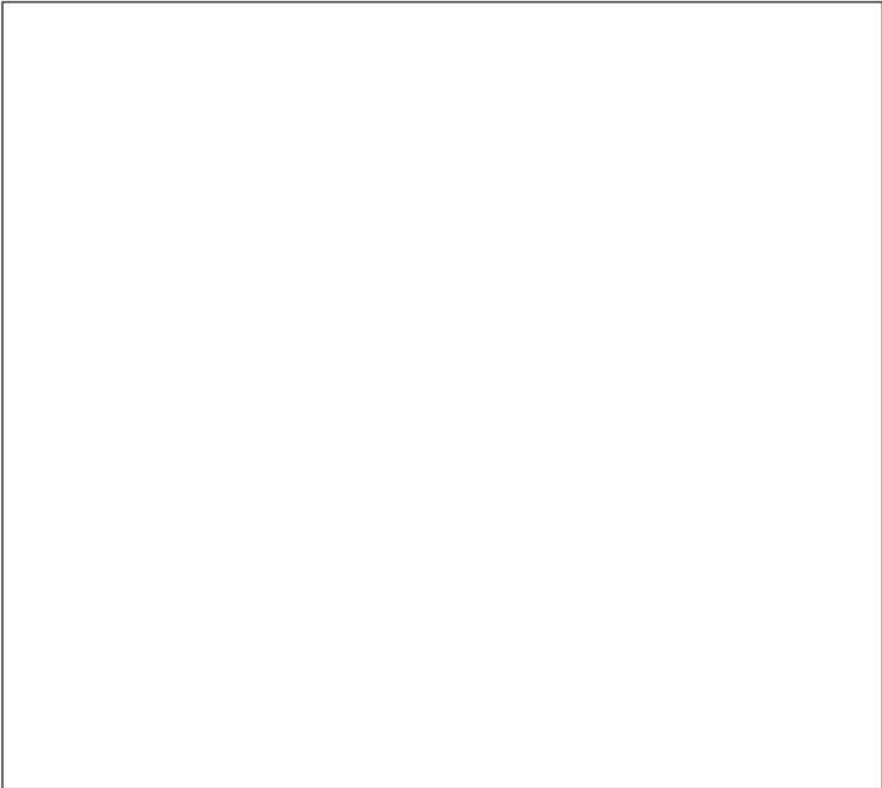
Wermuths mit dem Schloßmodell von 1704 beweist. Auf ihr wird der König als ›Stator Artium Liberalium‹ angesprochen.²⁵

Weit weniger verschlüsselt ist der Hinweis auf Jupiter an den Kapitellen der vier monumentalen Säulen des 1701 von Andreas Schlüter vollendeten Portals I an der Schloßplatzseite (Abb. 9). Als Vorbild des Portals gelten die Risalite der Gartenseite des Versailler Schlosses,²⁶ die Schlüter jedoch aus spielerischen Vorbauten zu einer die Front des Schlosses in gesamter Höhe gliedernden monumentalen Eingangssituation umgestaltet hat. Die Kapitelle sind wiederum dem korinthischen Normalkapitell nachgestaltet, doch zeigen sie statt der vier Eckvoluten auf Akanthushüllblättern hockende Adler, die Vögel Jupiters, mit erhobenen, auf den Abakus übergreifenden Flügeln. Als Pilasterkapitell kehrt diese Kapitellform in leicht abgewandelter Form – die Adler wenden ihre Köpfe zur Kapitellmitte – im Rittersaal wieder.²⁷

Da der Adler auch das Wappentier Brandenburgs bzw. Preußens ist, sind diese Kapitelle als Zeugnisse einer von Schlüter geschaffenen neuen preußischen Architekturordnung gedeutet worden.²⁸ Da den Adlern jegliche Beizeichen wie Krone oder Kurhut fehlen, sie auch nicht rot oder schwarz bemalt,



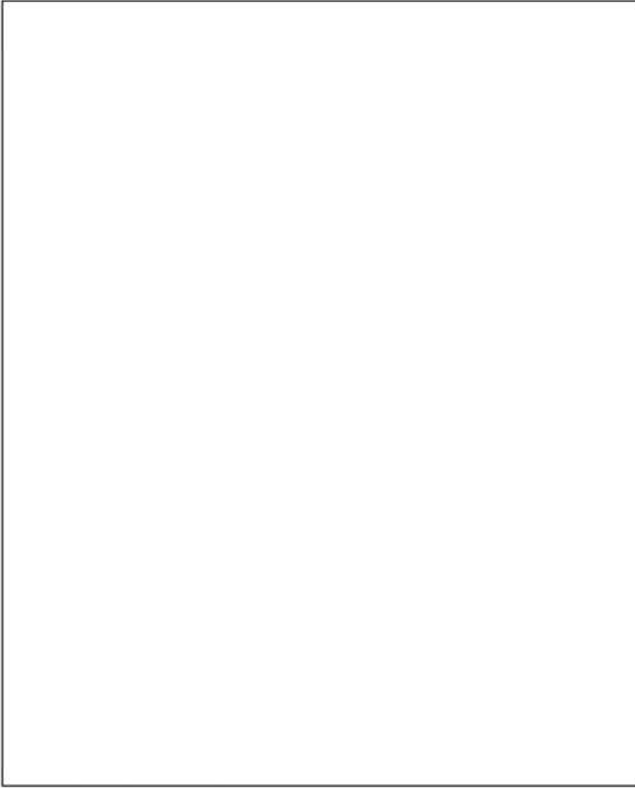
6 Schloß Berlin, Kleiner Schloßhof nach Nordosten mit den Risaliten des Portals V und der Wendeltreppe (Aufnahme nach 1918)



7 *Schloß Berlin, Kapitelle des Wendeltreppenrisalits (Aufnahme 1950)*

sondern wie das gesamte Kapitell vergoldet waren,²⁹ ist diese Interpretation allerdings wenig überzeugend. Andererseits ist die ambivalente Bedeutung des Adlers zum einen als Wappentier Brandenburg-Preußens, zum anderen als Beizeichen Jupiters für die panegyrische Ikonographie zur Zeit Friedrichs III./I. kennzeichnend.

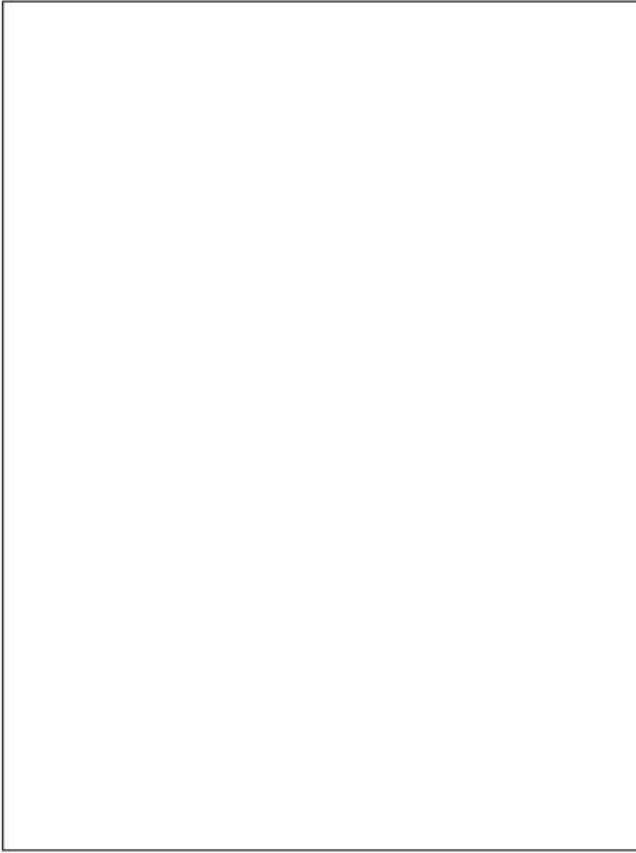
Figuralkapitelle mit Adlerschmuck waren in römischer Zeit nicht selten.³⁰ Vorbild des Kapitells von Portal I dürfte, wie G. Peschken zeigen konnte,³¹ ein von Jacopo Barozzi, gen. Vignola in »Regola delli cinque ordini d'architettura« (Rom 1562) als Sonderform der kompositen Ordnung publiziertes korinthisches Kapitell mit Adlern an Stelle der Eckvoluten gewesen sein (Abb. 10). Es stammte nach Ansicht Vignolas von einem dem Jupiter geweihten Tempel, da er grundsätzlich die Kapitelle mit Adlern Tempeln des Jupiter zuweist.³² Tatsächlich gehörte dieses Kapitell zu den Säulenhallen der nördlichen Palästra der Caracallathermen³³ in Rom, was aber weder Vignola noch Schlüter bekannt war.



8 Kapitell des Castor und Pollux-Tempels in Rom. Kupferstich,
in: Antoine Desgodetz: *Les edifices antiques de Rome* (1682)

Auch die friesartig an Schloßplatz- und Lustgartenfront im Mezzaningeschoß unter der Balustrade angebrachten, einander antithetisch zugewandten Adler mit ihren ausgebreiteten Flügeln³⁴ können zweifellos im Sinne einer Jupiter-allegorese gedeutet werden.

Von den Architekturdetails kehren wir zur Gesamtarchitektur zurück. Während die Gestaltung von Portal I an der Schloßplatzfront mit den freistehenden Riesensäulen und dem wuchtigen Gebälk oder im Kleinen Schloßhof die Risalite von Portal I und V über die französischen Vorbilder allenfalls sehr allgemein die Vorstellung einer römisch-antiken Triumpharchitektur evozieren, zeigt der Wendeltreppenrisalit ein anderes Bild (Abb. 6).³⁵ Hier erinnert im unteren Teil zunächst die zweistöckige, in eine Kolossalordnung eingebundene Gliederung zugleich mit den im untersten Geschoß eingestellten Säulen an die Gliederung des Konservatorenpalastes von Michelangelo.³⁶ Im Gegensatz zum



9 *Schloß Berlin,
Kapitell von Portal I
(Aufnahme 1950)*

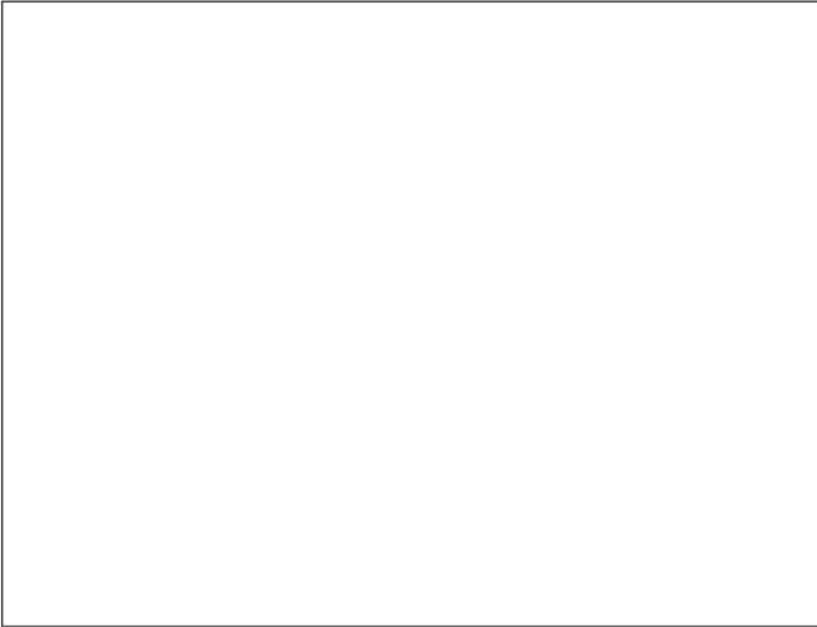
Konservatorenpalast besteht hier allerdings die Kolossalordnung nicht aus Pilastern, sondern aus korinthischen Säulen mit verkröpftem Gebälk, mit darauf auf Sockeln aufgestellten Figuren und mit den hinter den Säulen angeordneten korinthischen Pilastern, je drei zu drei neben dem Mitteleingang gestellt, während zwei weniger wichtige Eingänge den jeweils äußeren Säulenzwischenräumen zugeordnet sind. Sowohl Anordnung wie auch Gestalt von Säule und Gebälk rekurrieren auf den Typus der römischen Triumpharchitektur, dessen bekannteste Beispiele der Septimius-Severus-Bogen auf dem Forum Romanum und der Konstantinsbogen am Colosseum (Abb. 11, 12) sind.³⁷ Die Antike wurde sogar noch übertrumpft, indem Schlüter statt der zwei Säulen wie an den Bögen auf jede Seite des Hauptdurchgangs jeweils drei Säulen stellte und obendrein die Risalitschmalseiten mit einer vierten schmückte. Wegen der korinthischen Kapitelle und der versockelten Figuren über dem Gebälk

10 Römische Figuralkapitell,
einem Jupiterempel zugeschrieben.
Kupferstich, in: Jacopo Barozzi,
gen. Vignola: *Regola delle cinque
ordini d'architettura* (1562)

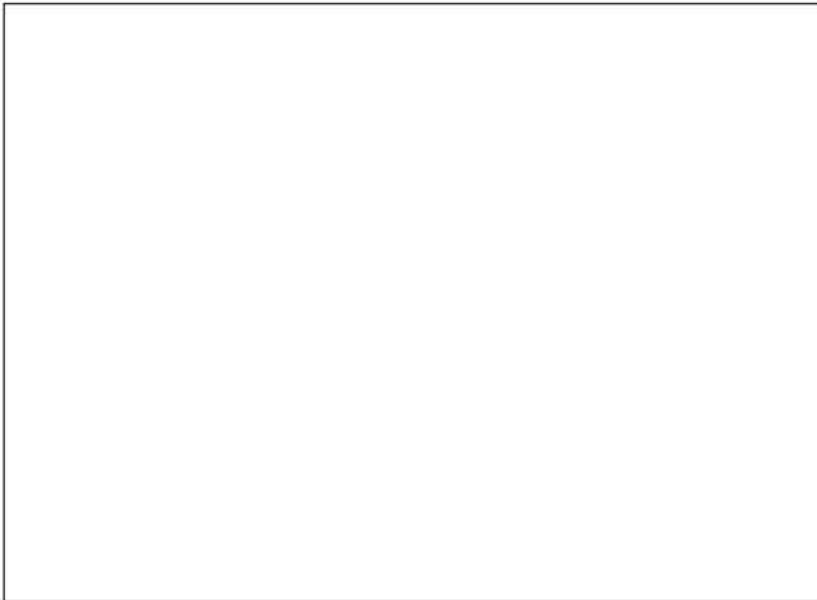


dürfte, bei Verzicht auf die Versockelung der Säulen, das Gestaltungssystem des Konstantinsbogens zum Vorbild gedient haben.³⁸

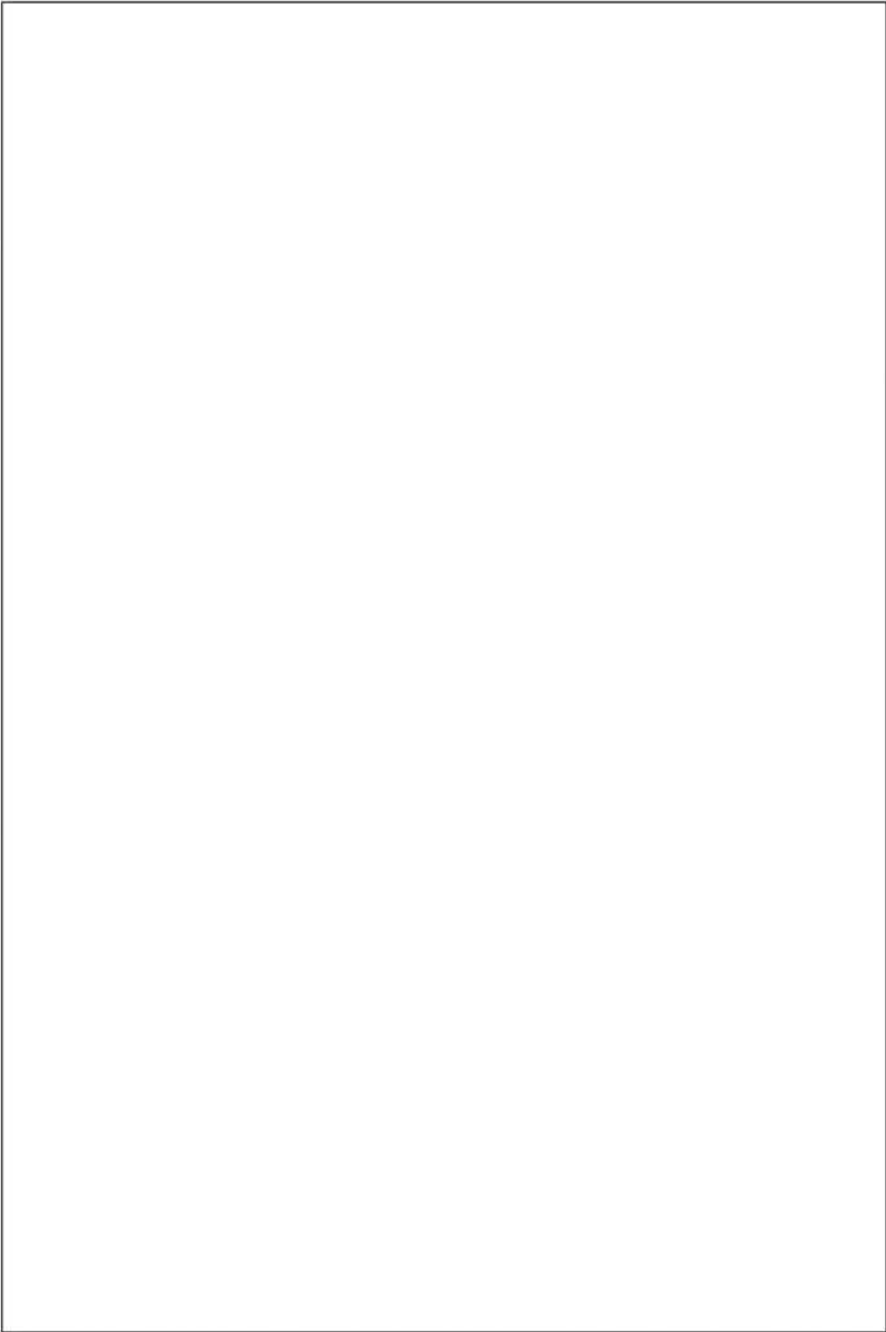
Als Johann Friedrich Eosander von Göthe (1669–1728) 1711 bis 1713 Portal III (Abb. 13) an der Westfront des Schlosses errichtet, greift er nicht wie sein Vorgänger nur auf antike Architekturdetails oder auf Einzelformen römischer Triumphbögen zurück, sondern das Tor in seiner Gesamtheit ist ein mehr oder minder genaues Zitat eines römischen Triumphbogens. Der Überlieferung nach, wie sie auch ein Gutachten Karl Friedrich Schinkels an König Friedrich Wilhelm III. von 1821 zum Ausdruck bringt, ist das Portal dem Septimius-Severus-Bogen nachgestaltet, zeigt jedoch in der Attikabildung mit ihrer Dreiteilung und mit den vorgelegten, für Statuen bestimmten Sockeln Anklänge an den Konstantinsbogen. Andererseits entsprechen dem Septimius-Severus-Bogen der Grundriß des Portals, die auf Tondi verzichten-



11 *Septimius-Severus-Bogen in Rom (Aufnahme 19. Jahrhundert)*



12 *Konstantinsbogen in Rom (Aufnahme 19. Jahrhundert)*



13 *Schloß Berlin, Eosander-Portal (Portal III) (Aufnahme 1893)*

de zurückhaltende Gliederung der Fronten und die komposite Säulenordnung. Das Portal sollte übrigens den Unterbau für einen Kuppelturm mit zwei Kolonnadengeschossen bilden.³⁹

2. BAUPLASTIK

Kehren wir jedoch zum Risalit der Wendeltreppe zurück, und diesmal zu seiner Figurenausstattung (Abb. 6).⁴⁰ Dank seiner architektonischen Gliederung in zwei Gruppen von je drei Säulen an der Front und je einer an den Schmalseiten ergeben sich zwangsläufig auch für die Statuenordnung zwei Dreiergruppen an der Front zuzüglich einer Figur an der Schmalseite. Das Verfahren, Architektur in Figuren fortzusetzen, die obendrein in Gruppen angeordnet sind, ist für den Bildhauerarchitekten Schlüter charakteristisch.⁴¹ An der Schmalseite steht jeweils eine bekleidete Frauenstatue, während die Figuren an der Front alle männlich, obendrein in heroischer Nacktheit dargestellt sind.⁴² Die architektonisch vorgegebene Gruppierung ist noch dadurch akzentuiert, daß die beiden mittleren Figuren sich von einander ab- und der jeweiligen mittleren Figur der Dreiergruppe zuwenden.

Beginnen wir mit der südlichen Gruppe (Abb. 14). Die weibliche Figur an der Risalitschmalseite hält als Attribut in ihrer erhobenen Rechten einen Ölzweig und setzt ihren rechten Fuß auf einen Helm, ist demnach als Pax zu deuten. Sie stammt aus dem 19. Jahrhundert und ersetzt eine Vorgängerfigur, die man sich ebenfalls als Pax vorstellen wird.⁴³ Von den drei männlichen Figuren stellt die erste Merkur dar, kenntlich am geflügelten Petasus und dem Caduceus auf dem rechten Arm. Vorlage war die berühmte Merkurstatue des Giovanni da Bologna (1529–1608). Allerdings ist die Berliner Statue eine Umbildung, da ihr Kopf nach unten statt wie am Vorbild nach oben gerichtet und der linke Arm statt des rechten erhoben ist.⁴⁴ In der folgenden, mittleren Figur ist Herkules an seiner Keule über der linken Schulter und an dem hinter seinem Rücken herabfallenden Löwenfell zu erkennen. Die dritte Statue schließlich gibt Meleager wieder, der als Attribut den Kopf des erlegten kalydonischen Ebers trägt. Für sie diente zweifellos die Statue des Meleager (Abb. 15) als Anregung, die sich um 1700 im Palazzo Pighini in Rom, heute im Vatikan, Sala degli Animali befindet.⁴⁵ Vergleicht man allerdings beide Werke genauer, so erweisen sich allenfalls Körper- und Kopfhaltung als identisch, nicht Arm- und Beinstellung, es fehlt der Berliner Statue der Mantel der Antike und vor allem



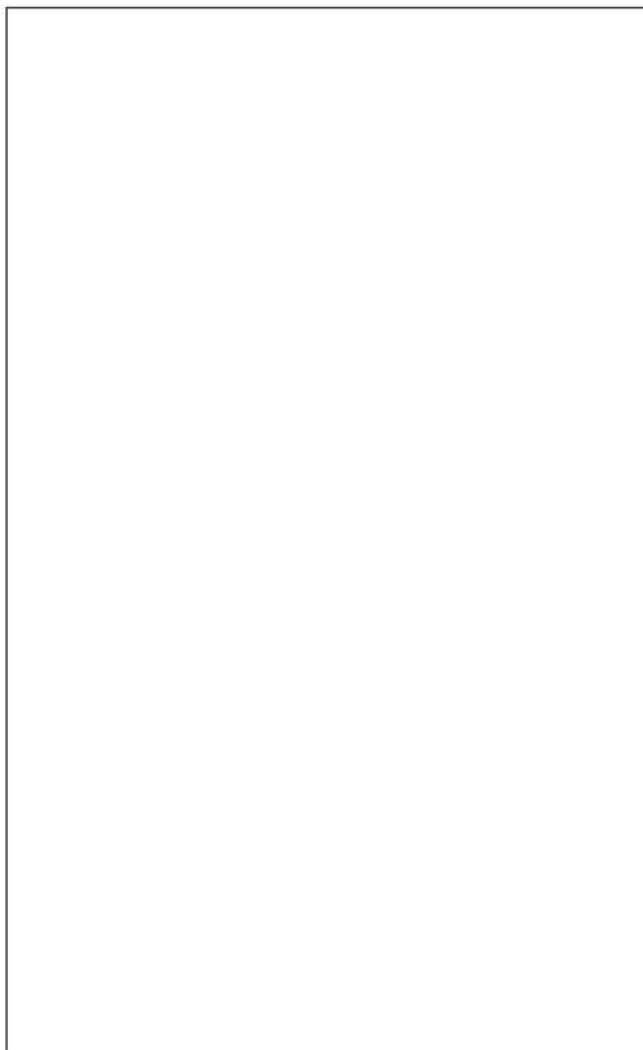
14 *Schloß Berlin, Wendeltreppenrisalit, südliche Figurengruppe (Aufnahme 1943)*

trägt sie den Eberkopf als Jagdbeute in der Rechten, während er bei der Antike links neben dem Heros auf einem Felsblock ruht. Diese angeblich indifferente Zuordnung des Attributs neben dem Helden brachte die Antiquare des 16. und 17. Jahrhunderts in Interpretationsschwierigkeiten: Dargestellt konnte nach ihren Überlegungen Meleager sein, dann war der Eberkopf die Trophäe des Helden, oder es konnte, so die Mehrzahl der Gelehrten, Adonis sein, dann wäre der Held das Opfer des Tieres.⁴⁶ Beim Berliner Stück vom antiken Vorbild abzuweichen und den Tierkopf als Jagdbeute dem Helden in die Hand zu geben, ist also gleichsam eine Lesehilfe für den zeitgenössischen Betrachter.

Von den drei männlichen Statuen ist Herkules durch Haltung und die Zuwendung der beiden anderen Figuren prominent herausgestellt. Herkules ist, wie oben dargelegt, eine der Identifikationsfiguren des Kurfürsten und Königs, er ist der Vorkämpfer und die Schutzmacht gegen die bösen Mächte. Flankiert wird er von Merkur, zuständig für den Handel, aber auch die Viehzucht, und auf der anderen Seite von Meleager, zuständig für die Jagd,⁴⁷ deren Aufgabenbereiche unter dem Schutz des Helden gedeihen. Kennzeichen und Frucht dieses segensreichen Wirkens ist Pax, der Friede des Landes und seiner Bewohner.

Die nördliche Statuengruppe des Risalits (Abb. 16) beginnt an der Schmalseite mit dem Bild der Borussia, die in ihrem Mantelbausch die Königskrone und in der Rechten das Königsszepter hält. Zusätzlich ziert ihr Gewand über der Brust eine Stickerei, die den preußischen Adler mit den Initialen FR auf der Brust zeigt. Das Werk gilt als Adaption des Bildnisses der Markgräfin Mathilde von Tusciem von Giovanni Lorenzo Bernini (1598–1680) in St. Peter in Rom.⁴⁸

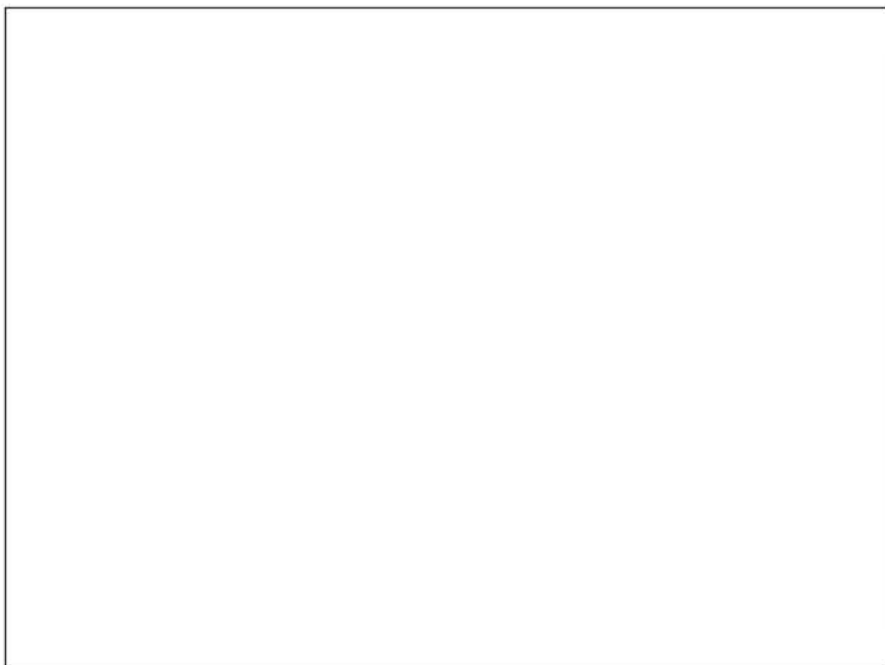
Die folgende männliche Figur an der Risalitfront stellt Apollon dar, zu erkennen an seiner jugendlichen Gestalt, den langen lockigen Haaren und dem Lor-



15 Statue des Meleager,
Rom, Vatikan. Kupfer-
stich, in: François
Perrier: *Segmenta
nobilium signorum et
statuarum* (1638)

beerkrantz sowie an seinem Attribut, der Lyra, die auf einem Ölbaum steht. In der Mitte folgt eine mächtige, würdige, bärtige Gestalt, die ähnlich wie der Herkules durch ein Fell, durch einen Mantel hinterfangen wird und in der Rechten das schon 1944 zerstörte Blitzbündel hielt, also als Jupiter zu erklären ist. Die letzte Figur, eine mit einem über die Schulter fallenden und um den Unterarm gewickelten Mantel bekleidete Jünglingsgestalt, gilt als eine Nachbildung der im Belvedere des Vatikan aufbewahrten Hermesstatue vom Typus Andros-Farnese, die im 17. Jahrhundert als Bildnisstatue des Antinous gedeutet wurde und die gleiche Verehrung wie Laokoon, Apoll und Torso vom Belvedere genoss.⁴⁹ Veränderungen gegenüber dem Original sind die ausgeprägte Wendung des Kopfes nach rechts, eine vereinfachte Faltengebung des Mantels über der Schulter, die Ergänzungen des rechten Armes und der linken Hand mit dem zu einem Bausch zusammengefaßten Mantelende sowie die Umwandlung der Statuenstütze aus einem Palmstrunk in einen Baumstumpf. Allerdings war, wie die antiquarischen Stichwerke des 17. Jahrhunderts, aber auch Zeichnungen zeitgenössischer Künstler belegen, der Antinous um 1700 längst der wohl in der Mitte des 16. Jahrhunderts ergänzte rechte Arm abgenommen worden, während die linke Hand offenbar nie ergänzt war (Abb. 17).⁵⁰ Möglicherweise hat daher die Antinousnachbildung des François Duquesnoy (1597–1643) die Darstellung stark beeinflusst, die insbesondere in der Kopfhaltung und Gewandbehandlung ähnlich ist.⁵¹ Im Gegensatz zur Berliner Statue greift aber Duquesnoys' Antinous mit seiner Linken in das Gewand, bauscht es und läßt den Rest des Stoffes in einem Zipfel neben dem linken Bein herabfallen. Dieser herabfallende Zipfel fehlt der Berliner Skulptur, sie hält mit dem Bausch das Gewandende in der Hand. Im modernen Sprachgebrauch wird die Berliner Statue als Antinous bezeichnet.⁵²

Die nördliche Figurengruppe ist im Grunde genommen nach dem gleichen System angeordnet wie die südliche: In der Mitte wird man wieder im Bilde des Jupiter den Kurfürsten und König als obersten Herrscher erkennen, neben ihm Apollon als Gott der Künste und Wissenschaften, aber auch der richtigen Ordnung⁵³ und an der Schmalseite Borussia, welche die Krone nicht wie üblich aufgesetzt hat, sondern sie und das Königszepter für den Herrscher bereithält. In dieses Bild aus Göttern, Heroen und Allegorien paßt die Statue des Antinous nicht hinein, auch wenn er von Kaiser Hadrian divinisiert wurde. Aufgrund dieser Schwierigkeit zu vermuten, die Statuen des Wendeltreppennisalits seien in ihrer Gesamtheit willkürlich ohne Sinnzusammenhang und möglicherweise in Zweitverwendung aufgestellt worden,⁵⁴ ist schon allein



16 Schloß Berlin, Wendeltreppenrisalit, nördliche Figurengruppe (Aufnahme 1943)

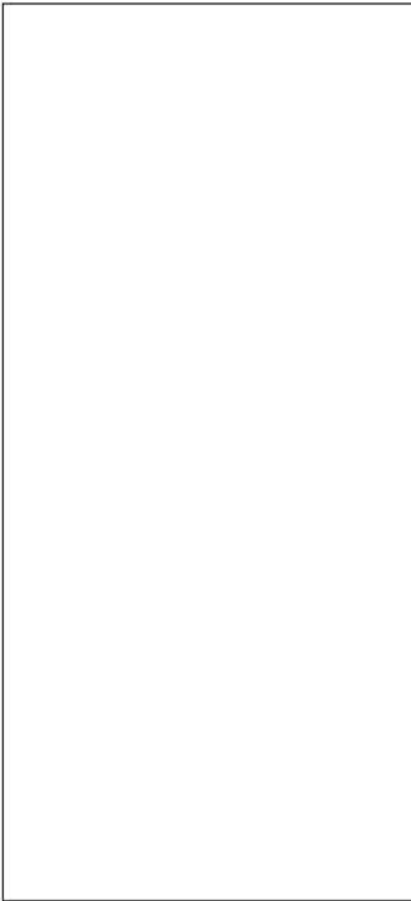
wegen der Prominenz der Anlage als Hauptzugang zu den Paradekammern unwahrscheinlich.

Will man nun nicht in einer Aporie verharren, so stehen verschiedene Auswege zur Verfügung. Man könnte zunächst annehmen, daß der sogenannte Antinous ursprünglich in der linken Hand ein Beizeichen gehalten hat, das seine Benennung definierte. In der Tat ist der Typus der Antinousstatue nicht selten mit Hilfe von Attributen in ein Götter- oder Heroenbild verwandelt worden.⁵⁵ Das Beizeichen könnte bei einer der Restaurierungen der Statuen entweder am Ende des 18. oder in der Mitte des 19. Jahrhunderts im Sinne einer Angleichung an das antike Vorbild entfernt worden sein.⁵⁶ Da die Hand auf einem Ausläufer der Statuenstütze ruhte und so zusätzlich abgesichert war, würde auch in technischer Hinsicht das zusätzliche Gewicht eines Attributs diese Annahme nicht ausschließen. Unerfreulicherweise ist jedoch der linke Unterarm Kriegsverlust, so daß diese These nicht überprüft werden kann.

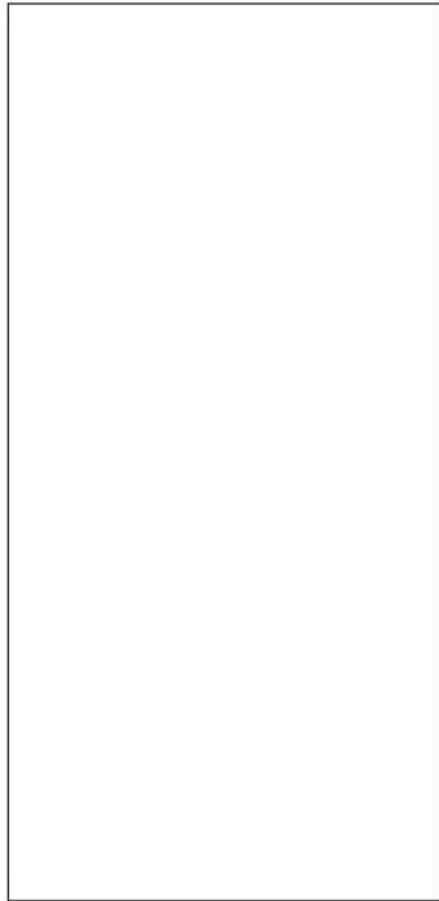
So wäre denkbar, daß die Figur ein Schwert gehalten habe und damit als ein jugendlicher Mars etwa wie der Ares Ludovisi⁵⁷ zu interpretieren wäre, so daß dann neben Jupiter Apoll und Mars gestanden hätten, der Fürst als Förderer

von Wissenschaften und Künsten und gleichzeitig als Kriegsherr gefeiert würde, für den Borussia Königskrone und Szepter bereit hält.

Obwohl die Doppelfunktion als Kriegsherr wie Förderer der Künste und Wissenschaften ein Topos der Herrscherpanegyrik Friedrichs III./I. ist,⁵⁸ sei noch eine andere Möglichkeit erwogen. Wie erwähnt, ist die Statue des sog. Antinous im Belvedere eine von mehreren römischen Kopien einer griechischen Hermesstatue des 4. Jahrhunderts v. Chr. Eine weitere ist der heute sogenannte Hermes Farnese,⁵⁹ seit 1864 in London, Britisches Museum, um 1700 aber im Besitz der Farnese und in Rom in der Galleria Farnese aufgestellt. Obwohl in



17 Statue des Hermes, sog. Antinous, Rom, Vatikan. Kupferstich, in: François Perrier: *Segmenta nobilium signorum et statuarum* (1638)



18 Statue des Hermes Farnese, London, Brit. Mus. Radierung, in: Pietro Aquila: *Galeriae Farnesianae Icones* (1674) (Ausschnitt)

den antiquarischen Stichwerken vernachlässigt, war er in Berlin wohlbekannt, da er im Stichwerk des Pietro Aquila »Galeriae Farnesianae Icones« (Rom 1674) auf Tafel 19 (Abb. 18) in einer Nische der Eingangsseite der Galleria wiedergegeben ist.⁶⁰ Diese Kupferstichfolge aber diente, wie Liselotte Wiesinger nachweisen konnte, als Vorlagenwerk für die Ausgestaltung der Räume des Berliner Schlosses.⁶¹ Der Hermes Farnese im Werk des Pietro Aquila trägt, abweichend vom sogenannten Antinous, den Caduceus, ist also eindeutig als Hermes zu erkennen; er hat obendrein statt des Palmenstrunks einen Baumstumpf als Statuenstütze und hält den rechten Arm in gleicher Art wie die Berliner Statue. Sollte man daher in Berlin die Hermesstatue im Palazzo Farnese nachgeschaffen haben und der Berliner sogenannte Antinous als Merkur zu interpretieren sein?

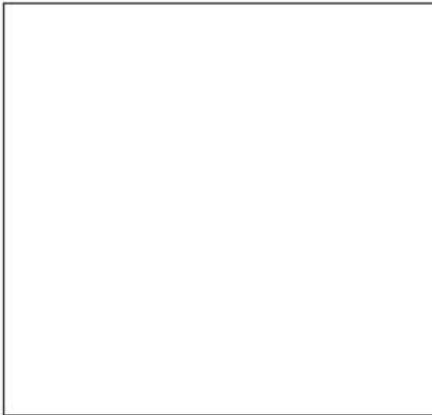
Diese Hypothese angenommen, stände Jupiter, die Verkörperung des Königs, zwischen Apoll, dem Gott der richtigen Ordnung, und Merkur, dem Gott der Rhetorik und der Diplomatie.⁶² Im Zeichen dieser beiden Götter bringt Borussia Königskrone und Königsszepter zu Jupiter. Hiernach ist diese Statuengruppe eine Allegorie auf den unblutigen Erwerb der Königskrone, nach der oben genannten Interpretation eine Allegorie auf das preußische Königtum allgemein. Die zweite Statuengruppe des Treppenhausrisalits verkörpert die den Frieden garantierenden Wohltaten des Herrschers für das Land.

Werfen wir jetzt einen Blick auf die Risalite der Portale I und V. Hier gewahrt man im Fassadenobergeschoß links und rechts in den beiden äußeren Pilasterzwischenräumen je zwei nahezu quadratische Reliefs mit antithetisch angeordneten Männerköpfen im Profil.⁶³ Die Reliefs sind von kreisrunden, mit Eierstab verzierten Rahmen gefaßt und oben von Ölweigguirlanden und unten von gekreuzten Palmzweigen umgeben. Der Reliefkopf rechts an Portal V (Abb. 19), nach links gewandt, mit langem, in wellenförmigen Strähnen gelegtem Haar und ebensolchem Vollbart, Hakennase und energischen Zügen, trägt eine breite, am Hinterkopf geknotete Binde mit der Inschrift • NVMA •. Dargestellt ist der sagenhafte zweite König Roms Numa Pompilius. Vorbild der Darstellung ist das Bild des Königs auf der Vorderseite eines vom Münzmeister Cn. Calpurnius Piso im Jahre 49 v. Chr. geschlagenen Denars.⁶⁴ In spätrepublikanischer Zeit setzten die Münzmeister aus den alten römischen Geschlechtern die Bilder ihrer Vorfahren auf die von ihnen geschlagenen Münzen. Die »gens Calpurnia« führte sich auf den Sohn des Numa Pompilius Calpus zurück und so gelangte das Bild des Urahns Numa auf die Münze des Cn. Calpurnius Piso. Diese Münze war im Besitz des Berliner Antikenkabinetts. Beger veröffentlichte sie in seinem »Thesaurus Brandenburgicus« Band II

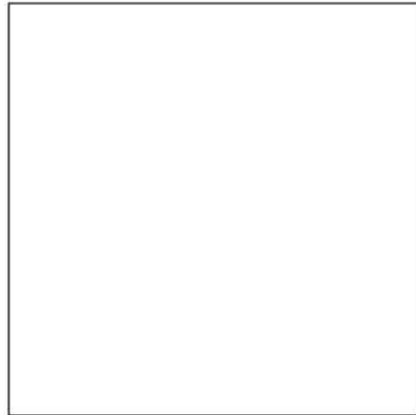
(Abb. 20),⁶⁵ den Numa allerdings, abweichend vom Original, mit einem Bart in Korkenzieherlocken. Da das Relief jedoch Numa mit einem langsträhnigen Bart wie auf der Münze wiedergibt, waren offenbar die antiken Originale, nicht deren Abbildungen in den antiquarischen Werken die Reliefvorlagen.

Wenn sich dieses Reliefbildnis als König Numa bestimmen läßt, liegt es nahe, im gegenüberliegenden Reliefkopf (Abb. 21) Romulus, den ersten römischen König zu vermuten. Tatsächlich ist dieser Kopf mit seinen langen, lockigen Haaren, dem Lorbeerkranz oben auf dem Hinterkopf und dem aus fünf Korkenzieherlocken bestehenden Vollbart eine sehr genaue Kopie wiederum eines Bildnisses auf einem spätrepublikanischen römischen Denar mit der Legende QVIRINVS, diesmal geprägt von dem Münzmeister C. Memmius C. f. im Jahre 56 v. Chr. in Rom.⁶⁶ Auch diese Münze war in Berlin vorhanden und wurde von Beger im »Thesaurus Brandenburgicus« Band II mit der Deutung auf Romulus wiederum mit schönenden Veränderungen publiziert (Abb. 22).⁶⁷

Anders als die beiden soeben besprochenen Porträts ist der Bildniskopf auf dem linken Relief von Portal I (Abb. 23) unbärtig, hat dafür ein ausgeprägtes Doppelkinn, trägt kurze Lockenhaare und eine schmale Binde im Haar. Obwohl der Publikationsstand sehr schlecht ist, da nur wenig brauchbare Fotos existieren, läßt der Dargestellte sich doch mit großer Sicherheit als Ancus Marcius benennen, den vierten König Roms. Die Vorlage mit der Legende ANCVS findet sich auf der Vorderseite eines in Rom geschlagenen Denars



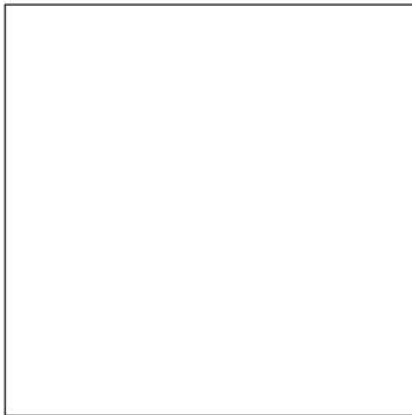
19 Schloß Berlin, Portalrisalit V, Reliefkopf des Numa Pompilius (Aufnahme 1950)



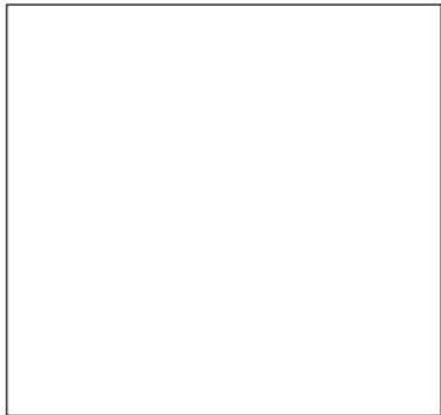
20 Denar des Cn. Calpurnius Piso mit Bildnis des Numa Pompilius, Berlin, Münzkabinett. Radierung, in: Thesaurus Brandenburgicus II (1699)

des Münzmeisters L. Marcius Philippus aus dem Jahre 56 v. Chr.⁶⁸ Wiederum gehörte diese Münze zur Berliner Sammlung und war im »Thesaurus Brandenburgicus« Band II publiziert (Abb. 24).⁶⁹

Größere Schwierigkeiten bereitet die Benennung des Porträts auf dem vierten Relief, ebenfalls an Portal I (Abb. 25). Es liegt zwar nahe, nach den Bildnissen des ersten, zweiten und vierten Königs Roms hier den dritten, Tullus Hostilius, zu vermuten. Jedoch gibt es kein aus der Antike überliefertes Münzporträt dieses Königs. Auch in der zeitgenössischen numismatischen Literatur wie Begers »Thesaurus«, Charles Patins »Familiae Romanae in antiquis numismatibus« von 1663 oder der ältesten, wissenschaftlichen Ansprüchen genügenden Untersuchung zur Münzkunde zur römischen Republik von Fulvius Ursinus »Familiae Romanae, quae reperiuntur in antiquis numismatibus« von 1579 läßt es sich nicht nachweisen.⁷⁰ Hingegen publizierte Beger 1704 in seiner »ad usum Delphini«, also für den Kronprinzen Friedrich Wilhelm verfaßten kommentierten Ausgabe der ersten beiden Bücher der »Res Romanae« des L. Annaeus Florus eine von einem Münzmeister L. Hostilius Mancinus geschlagene Münze mit einem dem Reliefbild verblüffend ähnlichen Kopf und der Beischrift TVLLVS (Abb. 26).⁷¹ Damit ist die Benennung des Kopfes auf Tullus Hostilius gesichert. Die Renaissancefälschung (ein Münzmeister L. Hostilius Mancinus ist nicht überliefert) taucht übrigens zum ersten Mal in Hubertus Goltzius' »Fasti Magistratum« von 1566 auf.⁷²



21 Schloß Berlin, Portalrisalit V, Reliefkopf des Romulus (Aufnahme 1950)



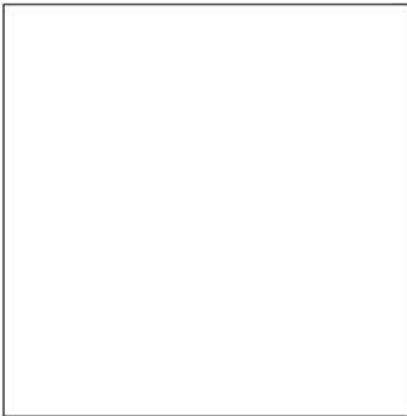
22 Denar des C. Memmius C. f. mit Bildnis des Romulus, Berlin, Münzkabinett. Radierung, in: Thesaurus Brandenburgicus II (1699)

Auch für die Anbringung dieser Porträts liefert Begers Panegyrik, diesmal in der Widmung an den Kronprinzen in der oben genannten Ausgabe des Florus, Begründungen, indem sie den Königen bestimmte Tätigkeitsmerkmale zuweist, in denen sie sich auszeichneten und als Vorbilder gelten können: Romulus für die Siege im Krieg, Numa für die Fürsorge für die Religion, Ancus Marcius als Baumeister und Tullus Hostilius als Urheber der Kriegswissenschaft für die vorsorgende Kriegsrüstung.⁷³

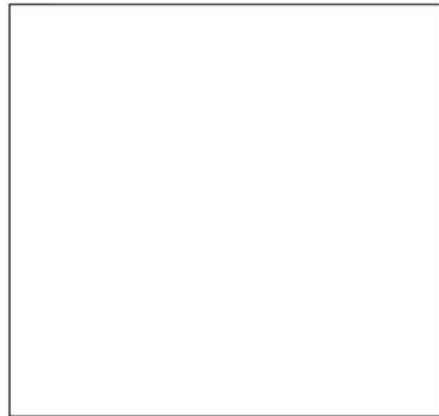
Noch bemerkenswerter ist aber die Tatsache, daß Friedrich I. eine Serie römischer Könige, nicht römischer Kaiser im Innenhof seines Königsschlusses anbringen ließ und damit die Könige Roms, nicht die römischen Kaiser zu beispielhaften Vorgängern seines neuen Königtums stilisierte. Das preußische Königtum bezog sich also nach seinem Willen auf das römische Königtum, nicht Kaisertum. Daß hier diplomatische Rücksichten auf den Kaiser in Wien eine Rolle spielten, dem die Erhöhung zum König mühsam abgerungen worden war, wird man vermuten dürfen.

III ZUSAMMENFASSUNG

So ergibt sich besonders für Architektur und Bauplastik des Schlüterhofs ein durchaus geschlossenes ikonographisches Programm, das in der zeitgenössi-

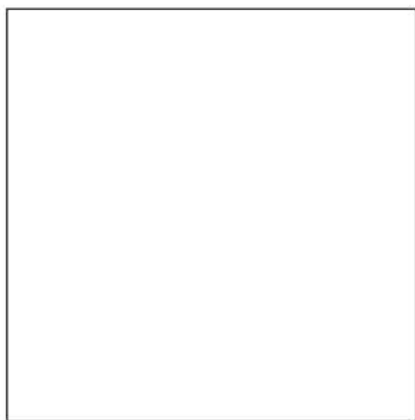


23 Schloß Berlin, Portalrisalit I, Reliefkopf des Ancus Marcius (Aufnahme um 1870)

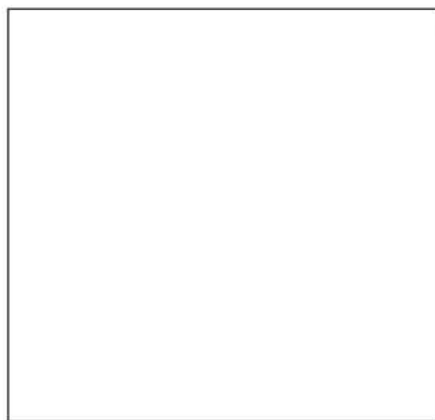


24 Denar des L. Marcius Philippus mit Bildnis des Ancus Marcius, Berlin. Radierung, in: *Thesaurus Brandenburgicus II* (1699)

schen Panegyrik, wie sie Lorenz Beger's »Thesaurus Brandenburgicus selectus« exemplarisch zeigt, vorbereitet worden war. Was in den Kapitellen am großen Portal der Schloßplatzfront anklang, die Erhöhung und Angleichung des Herrschers und Schloßbesitzers an den Götterherrscher Jupiter, setzte sich mit den Kapitellen im Schlüterhof fort, die gleiches Gedankengut transportierten. Hinzutrat mit der einem römischen Triumphbogen nachempfundenen Eingangssituation des Wendeltreppenrisalits der Bezug auf die römische Triumphalsymbolik. Gleichsam auf einer höheren Ebene, in den Stockwerken darüber, wurde durch die Bauplastik der Gedanke der Erhöhung präzisiert: Thema war die neugewonnene preußische Königswürde, die in verschiedenen Darstellungsformen gefeiert wurde: durch die acht verschiedene Herrschertugenden verkörpernden Frauengestalten an den Portalrisaliten; durch die Herrscherporträts der ersten vier römischen Könige, die als Vorbilder und Vorläufer angesprochen wurden, und durch die Statuengruppen am Wendeltreppenrisalit, die den Erwerb der Königskrone und die Aufgaben des Königtums im Bild von antiken Göttern und Heroen darstellten.



25 *Schloß Berlin, Portalrisalit I, Reliefkopf des Tullus Hostilius (Aufnahme um 1870)*



26 *Münze mit Bildnis des Tullus Hostilius, Renaissancefälschung. Radierung, in: Lorenz Beger: L. Annaei Flori Rerum Romanarum Libri Duo Priores (1704)*

ANMERKUNGEN

¹ Die vollständigen Titel lauten: 1. *Thesaurus Brandenburgicus selectus: Sive Gemmarum et Numismatum Graecorum, in Cimeliarchio Electorali Brandenburgico, Elegantiorum Series, Commentario illustratae* a L. Begero (Cölln 1696). – 2. *Thesauri Electoralis Brandenburgici Continuationis: Sive Numismatum Romanorum, quae in Cimeliarchio Electorali Brandenburgico asservantur, tam Consularium quam Imperatoriorum, Series selecta, Aere expressa, et Commentario illustrata, Authore Laurentio Begero* (Cölln [1699]). – 3. *Thesauri Regii et Electoralis Brandenburgici Volumen Tertium: Continens Antiquorum Numismatum et Gemmarum, Quae Cimeliarchio Regio-Electoralis Brandenburgico nuper accessere, Rariora: Ut & Supellectilem Antiquariam Uberriamam, id est Statuas, Thoraces, Clypeos, Imagines tam Deorum, quam Regum & Illustrium: Item Vasa & Instrumenta varia, eaque inter fibulas, Lampades, Urnas: quorum pleraque cum Museo Belloriano, quaedam & aliunde coemta sunt, Dialogo illustrata* a Laurentio Begero (Cölln [1701]) [künftig zitiert: ThB I, ThB II, ThB III]. – Sepp-Gustav Gröschel: *Herrscherpanegyrik in Lorenz Begers »Thesaurus Brandenburgicus selectus«*, in: *Antike und Barock. Winckelmanngesellschaft Stendal. Vorträge und Aufsätze 1*, Stendal 1989, S. 37-61; Henning Wrede: *Cunctorum splendor ab uno*, Stendal 2000 (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft 18), S. 24-36, Abb. 80-83; Barbara Segelken: *Anspruch und Wirklichkeit eines Monarchen. Die Selbstdarstellung Friedrichs I. im Spiegel der »Antiken-, Kunst- und Naturalienkammer«*, in: *Preußen 1701. Eine europäische Geschichte – II. Essays, Ausstellungskatalog Berlin 2001*, S. 335-340.

² Zur Datierung der ohne Jahreszahl erschienenen ThB II und ThB III: Gröschel (Anm. 1), S. 47 f., Anm. 2. – Zur Krönung Friedrichs I. im »Thesaurus Brandenburgicus selectus«: Ders., *Die Königskrönung Friedrichs I. in der bildenden Kunst*, in: *Preußen 1701* (Anm. 1), II, S. 223-236, bes. 225-227 mit Abb. 2, 3.

³ Zur Frühgeschichte der Berliner Antikensammlung (Auswahl): Gerald Heres: *Die Anfänge der Berliner Antikensammlung. Zur Geschichte des Antikensabinetts 1640-1830*, in: *Forschungen und Berichte 18* (1977) S. 93-130, Taf. 21-28; ders.: *Die Anfänge der Berliner Antikensammlung. Addenda und Corrigenda*, in: *Forschungen und Berichte 20/21* (1980), S. 101-104; Berlin und die Antike. Katalog, Ausstellungskatalog Berlin 1979, S. 44-66 (Autoren: Ulrich Gehrig; Rolf Bothe; Sepp-Gustav Gröschel); Rolf Bothe: *Antike Sammelobjekte in Kleve und ihre Veröffentlichungen im 17. Jahrhundert*, in: *Berlin und die Antike. Aufsätze, Ausstellungskatalog Berlin 1979*, S. 293-298; Wilhelm Diedenhofen: *Roma Traiana*, in: *Boreas 5* (1982), S. 206-232; *Der Große Kurfürst. Sammler – Bauherr – Mäzen*, Ausstellungskatalog Potsdam 1988, S. 69-79 (Autoren: Gerald Heres; Hans-Dietrich Schultz); Gerald Heres: *Rheinische Bronzefunde im Antikensabinetts des Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg*, in: *Akten der 10. Internationalen Tagung über antike Bronzen 1988. Forschungen und Berichte zur Vor- und Frühgeschichte in Baden-Württemberg 45* (1994), S. 189-194.

⁴ Gerald Heres: *Die Sammlung Bellori. Antikenbesitz eines Archäologen im 17. Jahrhundert*, in: *Études et Travaux 10* (1978), S. 6-38; ders.: *Bellori collezionista. Il Museo Belloriano*, in: *L'Idée del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*. Ausstellungskatalog Rom 2000, S. 499-501 (mit älterer Literatur); S. 502-523, Kat.-Nr. 1-54 (verschiedene Autoren); eine Auswahl der Objekte in: *Preußen 1701. Eine europäische Geschichte I. Katalog, Ausstellungskatalog Berlin 2001*, S. 197-202, Kat.-Nr. VIII.54-65 (Sepp-Gustav Gröschel).

⁵ Gerald Heres: *Der Neuaufbau des Berliner Antikensabinetts im Jahre 1703*, in: *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, hg. von Hans Beck u.a. (Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 9), Berlin 1981, S. 187-198; ders.: *Johann Carl Schotts Beschreibung des Berliner Antikensabinetts*, in: *Forschungen und Berichte 26* (1987), S. 7-28.

⁶ Kurt Tautz: *Die Bibliothekare der churfürstlichen Bibliothek zu Cölln an der Spree*, 53. Beiheft zum Zentralblatt für Bibliothekswesen (1925), S. 87-92; 96-101; 104-107; bes. 147-166; Sepp-

Gustav Gröschel: Lorenz Beger, in: Archäologenbildnisse, hg. von Reinhard Lullies und Wolfgang Schiering, Mainz 1988, S. 1 f.

⁷ ThB I, S. 2 (Übersetzung wie im folgenden: Verfasser). – Unter diesen Schätzen, sozusagen zwischen Musen und Apoll, war der Kurfürst leibhaftig als WachsBild anwesend, Horst Bredekamp: Vom Wachs Körper zur Goldkrone. Die Versprechung der Effigies, in: Preußen 1701 (Anm. 1), II, S. 353–357, bes. 355.

⁸ ThB III, Vorwort [S. 4].

⁹ ThB I, Vorwort [S. 2], S. 89; 169; 453; ThB II, S. 599; 690; ThB III, Widmung [S. 2]; Vorwort [S. 4]; S. 75; 215; 378.

¹⁰ Gröschel 1989 (Anm. 1), S. 39 f., Abb. 2; Götter und Helden für Berlin. Gemälde und Zeichnungen von Augustin und Matthäus Terwesten (1649–1711. 1670–1757). Zwei niederländische Künstler am Hofe Friedrichs I. und Sophie Charlottes, Ausstellungskatalog Berlin 1995, S. 190 f., Kat.-Nr. 5.1 (Renate L. Colella); Wrede (Anm. 1), S. 28 f., Abb. 80.

¹¹ Gröschel 1989 (Anm. 1), S. 39; Moneta; Wrede (Anm. 1), S. 29; Aequitas. – Moneta wäre eine Allegorie auf den Inhalt des Bandes, nämlich die Erläuterung der Münzen im Besitz des Jupiterherrschers Friedrich III., Aequitas die Allegorie einer der vom Kurfürsten als besonders wichtig angesehenen Tugenden.

¹² Legende: A. Terwesten inv. / C. F. Blesendorff. f. – Zu Augustin Terwesten s. auch Liselotte Wiesinger: Augustin Terwesten und die Gründung der Königlichen Akademie der Künste, und: Die Deckenmalereien Augustin Terwestens im Schloß Charlottenburg und im Berliner Schloß, in: Götter und Helden für Berlin (Anm. 10), S. 62–68; 69–72; Gröschel 2001 (Anm. 2), S. 229–231; Leonore Koschnick: Europae tertia Germaniae prima. Die Akademie der Künste in Berlin, in: Preußen 1701 (Anm. 1), II, S. 248–253; Helmut Börsch-Supan: Die Malerei in Berlin 1688–1713, in: ebenda, S. 311 f.; 316; Michael Thimann: »wass eigentlich die Historie seyn soll«. Zur Ikonographie der Deckengemälde in den Königlichen Paradekammern des Berliner Schlosses, in: ebenda, S. 317–324; Goerd Peschken, Liselotte Wiesinger: Das königliche Schloß zu Berlin III. Die barocken Innenräume, hg. von Goerd Peschken und Sepp-Gustav Gröschel, Berlin 2001, passim; Guido Hinterkeuser: Das Berliner Schloß. Der Umbau durch Andreas Schlüter, Berlin 2003, passim.

¹³ ThB III, Widmung an den Herrscher [S. 1]; der zugehörige Text [S. 3]. – Gröschel 1989 (Anm. 1), S. 44, Abb. 9; Gröschel 2001 (Anm. 2), S. 226 f., Abb. 3; Christian Theuerkauff: Jupiter Brandenburgicus – Artium Remuneratori, in: Museums Journal 15 (2001), S. 29, Abb. 1 a. – Vgl. Wrede (Anm. 1), S. 31.

¹⁴ Gröschel 2001 (Anm. 1), S. 42, Abb. 3; Wrede (Anm. 1), S. 27 f., Abb. 81; Preußen 1701 (Anm. 4), I, S. 194, Kat.-Nr. VIII.48 (Sepp-Gustav Gröschel).

¹⁵ ThB I, S. 5. – Liselotte Wiesinger: Das Berliner Schloß. Von der kurfürstlichen Residenz zum Königsschloß, Darmstadt 1989, S. 125, Abb. 61; Goerd Peschken: Das königliche Schloß zu Berlin I. Die Baugeschichte von 1688–1701, München 1992, S. 98, Abb. 95; Christiane Keisch: Das große Silberbuffet aus dem Rittersaal des Berliner Schlosses, Berlin 1997, S. 10, Abb. 1; Hinterkeuser (Anm. 12), S. 325, Kat. 72.

¹⁶ Zur Bibliothek: Albert Geyer: Geschichte des Schlosses zu Berlin I. Die kurfürstliche Zeit bis zum Jahre 1698, Berlin 1936, S. 59–61; Wiesinger (Anm. 15), S. 124–126; Goerd Peschken, Hans-Werner Klünner: Das Berliner Schloß, 2. Aufl. Frankfurt a. M./Wien/Berlin 1991, S. 49; 448; Peschken (Anm. 15), S. 96–101; Hinterkeuser (Anm. 12), S. 84–87; 397; 399; 402.

¹⁷ ThB III, S. 3. Beschriftung: Regia Berolinensis. / Instaurante Schlütero Architect. Directore./ C. F. Blesendorff ad vivum del. / J.U.Kraus scul. – Fritz-Eugen Keller: Andreas Schlüter, in: Baumeister – Architekten – Stadtplaner, hg. von Wolfgang Ribbe und Wolfgang Schäche, Berlin 1987, S. 51–53; Wiesinger (Anm. 15), S. 137; 139, Abb. 66; Peschken, Klünner (Anm. 16), S. 52; Albert Geyer: Geschichte des Schlosses zu Berlin II. Vom Königsschloß zum Schloß des Kaisers (1698–

1918), bearbeitet von Sepp-Gustav Gröschel, Berlin 1992, S. 3; 6 f., Bild 5; Peschken (Anm. 15), S. 259 f., Abb. 217; Hinterkeuser (Anm. 12), S. 117-126 mit Abb. 117; S. 340, Kat. 107.

¹⁸ Von Constantin Friedrich Blesendorff gezeichnete Vorlagen für Radierungen im »Thesaurus Brandenburgicus«: ThB I: Titelkupfer, S. 227, Index, Kopfleiste; ThB II: S. 00; ThB III: S. 3, S. 239.

¹⁹ Hans Müller: Die Königliche Akademie der Künste zu Berlin 1696 bis 1896 I, Berlin 1896, S. 72; 87; Heinz Ladendorf: Der Bildhauer und Baumeister Andreas Schlüter, Berlin 1935 (Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte 2), S. 86 f.

²⁰ Heinrich Burkhard Meder: Laurentius Beger, in: Adolphus Clarmundus: Vitae clarissimorum in re literaria virorum. Das ist: Lebens-Beschreibungen etlicher Hauptgelehrten Männer XI, Wittenberg 1714, S. 152, zitiert nach Tautz (Anm. 6), S. 158.

²¹ Peschken (Anm. 15), S. 165; 254; Guido Hinterkeuser: Blick nach Europa. Die Architektur in Berlin im Zeitalter Friedrichs III./I., in: Preußen 1701 (Anm. 1), II, S. 261; Hinterkeuser (Anm. 12), S. 193; 298 f., Abb. 170. – Hierbei scheint im Obergeschoß des Treppenhausrisalits das vom Louvre übernommene Motiv an den Seiten durch je eine Achse erweitert.

²² Peschken, Klünner (Anm. 16) Taf. 55; Peschken (Anm. 15), S. 113, Abb. 106; Hinterkeuser (Anm. 12), S. 188, Abb. 118. – Goerd Peschken schreibt die Wahl des Kapitells dem unbekanntem Architekten der Hofarkaden (die Zuschreibung an Johann Arnold Nering ist nicht gesichert) mit ihren vorgeblendeten kolossalen Halbsäulen aus dem Jahre 1688 zu. Diese Halbkapitelle wären in den folgenden Umbauphasen des Schloßhofes nicht nur nachgestaltet, sondern sogar als Werkstücke wiederverwendet worden; Peschken, Klünner (Anm. 16) S. 456; Peschken (Anm. 15), S. 114; 148 f.; Goerd Peschken: Das königliche Schloß zu Berlin II. Die Baugeschichte von 1701 bis 1706, Berlin 1998, S. 71 f. Letzteres halte ich aus technischen Gründen für schwierig – ein Halbkapitell wird in der Regel nicht als halbes Kapitell gestaltet, das man mit einem zweiten zu einem Vollkapitell zusammenfügen kann –, zum anderen scheint es unwahrscheinlich, daß ausgerechnet der Architekt, dessen Arkaden von Nikodemus Tessin dem Jüngeren als von schlechter Ordonnance bezeichnet werden, ein derart ausgefallenes antikes Kapitell in seinem Repertoire gehabt haben soll. Das Aussehen der korinthischen Halbkapitelle von 1688 ist in keiner Quelle überliefert. – Zu Recht jetzt der Schlüter-Werkstatt zugewiesen von Hinterkeuser (Anm. 12), S. 190.

²³ Andrea Palladio: Die vier Bücher zur Architektur. Nach der Ausgabe Venedig 1570 I Quattro libri dell' Architettura aus dem Italienischen übertragen und herausgegeben von Andreas Beyer und Ulrich Schütte, 4. Aufl. Basel 1993, S. 350-353, Taf. 165 (Buch IV, Kap. 18, Taf. 3); Antoine Desgodetz: Les edifices antiques de Rome dessinés et mesurés tres exactement, Paris 1682, S. 126-131, Taf. 1-3. – Zur Identifikation: Goerd Peschken: Ein Königsschloß für Berlin, in: Der Bär von Berlin 26 (1977), S. 34; S. 30, Abb. 14; Margarete Kühn: Das Berliner Schloß Andreas Schlüters – eine Metropole in der europäischen Kunstlandschaft, in: Die Zukunft der Metropolen, Ausstellungskatalog Berlin 1984, S. 228 f.; Keller (Anm. 17), S. 66; Peschken, Klünner (Anm. 16), S. 456 f.; Peschken (Anm. 15), S. 114; Hinterkeuser (Anm. 12), S. 118, Abb. 117; 118; S. 190.

²⁴ Zum Castor und Pollux Tempel: Ernest Nash: Pictorial Dictionary of Ancient Rome, 2. Aufl., London 1968, S. 210-213, Abb. 239-243; Lexicon Topographicum Urbis Romae, hg. von Eva Margarita Steinby, I, Rom 1993, S. 242-245, Abb. 92; 136-138 (Inge Nielsen). – Zum Kapitell: Wolf-Dieter Heilmeyer: Korinthische Normalkapitelle. Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung, 16. Ergänzungsheft, Heidelberg 1970, S. 123-125, Taf. 44, 2; 45,1; 57,1; Donald Strong: Roman Museums. Selected Papers on Roman Art and Architecture, London 1994, S. 121-170, bes. 132-138; 333, Abb. 1-14.

²⁵ Julius Menadier: Schaumünzen des Hauses Hohenzollern, Berlin 1901, S. 66, Nr. 215, Taf. 27; Kühn (Anm. 23), S. 228; Michael North: Die Medaillen der Brandenburg-Preußen Sammlung Christian Lange I. Von den Anfängen bis 1713, Kiel 1986, S. 330 f., Nr. 156; Geyer (Anm. 17), S. 3, Bild 6; Peschken (Anm. 15), S. 261, Abb. 219; Günther Brockmann: Die Medaillen der Kur-

fürsten und Könige von Brandenburg-Preußen I. Die Medaillen Joachim I.–Friedrich Wilhelm I., Köln 1994, S. 260, Nr. 415; 416; Preußen 1701 (Anm. 4), I, S. 236, Kat.-Nr. IX. 17 (Wolfgang Steguweit); Hinterkeuser (Anm. 12), S. 363, Kat. 150.

²⁶ Berlin und die Antike (Anm. 3), S. 104, Kat.-Nr. 152 (Fritz-Eugen Keller); Peschken (Anm. 15), S. 254; Hinterkeuser (Anm. 21), S. 261; zurückhaltender Hinterkeuser (Anm. 12), S. 167.

²⁷ Kapitelle von Portal I: Peschken (Anm. 15), S. 296–299, Abb. 255; 257; Hinterkeuser (Anm. 12), S. 163, Abb. 90; S. 166. – Pilasterkapitelle im Rittersaal, zum Beispiel Peschken, Klünner (Anm. 16), S. 477, Abb. 113; Geyer (Anm. 17), Bild 132 f.; Liselotte Wiesinger: Deckengemälde im Berliner Schloß, Frankfurt a. M./Berlin 1992, zum Beispiel Abb. 45; 47; 54; 67; Keisch (Anm. 15), S. 88; Abb. 8; 13 f.; 16; 99; Taf. 3; Peschken, Wiesinger (Anm. 12), S. 171, Abb. 170 f.; 174–177; 184; 193; 198; 201; 262 f. – Interessanterweise entsprechen die Kapitelle der Voll- und Halbsäulen im Rittersaal dem Normaltypus des korinthischen Kapitells.

²⁸ Berlin und die Antike (Anm. 3), S. 104 zu Kat.-Nr. 153 (Fritz-Eugen Keller); Keller (Anm. 17), S. 65; Kühn (Anm. 23), S. 228.

²⁹ Peschken (Anm. 15), S. 298; 317 mit Anm. 106.

³⁰ Vgl. zum Beispiel Eugen von Mercklin: Antike Figural Kapitelle, Berlin 1962, S. 221–236, Nr. 543a–572f., Abb. 1029–1114.

³¹ Peschken (Anm. 15), S. 298; Hinterkeuser (Anm. 12), S. 166.

³² Jacopo Barozzi, gen. Vignola: Regola delli cinque ordini d'architettura, Rom 1562, Taf. 30 oben, abgeb. in: Architekturmodelle der Renaissance. Ausstellungskatalog Berlin 1995, München/New York 1995, S. 184 f., Kat.-Nr. 36 (Bernd Evers).

³³ Mercklin (Anm. 30), S. 270, Nr. 636, Abb. 1238; 1240; Klaus Stefan Freyberger: Stadtrömische Kapitelle aus der Zeit von Domitian bis Alexander Severus, Mainz 1990, S. 113, Nr. 273a-c, Taf. 38d; 40b.

³⁴ Kühn (Anm. 23), S. 229, Abb.; Keller (Anm. 17), S. 65; Wiesinger (Anm. 15), S. 146; Peschken, Klünner (Anm. 16), S. 450, Abb. 18–20; 22–25; 28–30; 32; 34–35; Geyer (Anm. 17), S. 8, Bild 26; Peschken (Anm. 15), S. 287–289, Abb. 245; 250–252; 254; Keisch (Anm. 15), S. 88, Abb. 54; Hinterkeuser (Anm. 12), S. 170 f., Abb. 96; 97. – Auch diese Adler waren vergoldet, Peschken (Anm. 15), S. 289; 317 mit Anm. 106.

³⁵ Zum Wendeltreppenrisalit: Keller (Anm. 17), S. 64–66; Wiesinger (Anm. 15), S. 140–143, Abb. 67; Peschken, Klünner (Anm. 16), S. 54; 454–457, Abb. 46 f.; 50 f.; Geyer (Anm. 17), S. 6; 51, Bild 18–20; 136; Peschken (Anm. 15) passim; Peschken (Anm. 22), S. 51–72; Hinterkeuser (Anm. 12), S. 141–155; 182–206, bes. 195–206; et passim.

³⁶ Keller (Anm. 17), S. 64; Johannes Tripps: Berlin als Rom des Nordens. Das Stadtschloß im städtebaulichen Kontext, in: Pantheon 55 (1997), S. 119; Hinterkeuser (Anm. 21), S. 261 f.; Hinterkeuser (Anm. 12), S. 200 f.; 257–259.

³⁷ Septimius-Severus-Bogen: Desgodetz (Anm. 23), S. 193–215 mit Taf. 1–10; Nash (Anm. 24), I, S. 126–130, Abb. 133–139; Steinby (Anm. 24), I, S. 103–105, Abb. 54–56 (Richard Brilliant). Konstantinsbogen: Desgodetz (Anm. 23), S. 225–245 mit Taf. 1–9; Nash (Anm. 24), I, S. 104–112, Abb. 108–116; Steinby (Anm. 24), I, S. 86–91, Abb. 49 f. (Alessandra Capodiferro); Mark Wilson Jones: Scavo nell'area della Meta Sudans e ricerche sull'Arco di Costantino, in: Archeologia Laziale XII, 1, Rom 1995, S. 41–61; Arco di Constantino tra archeologia e archeometria, hg. von Patrizio Pensabene, Clementina Panella, Rom 1999.

³⁸ Keller (Anm. 17), S. 64, ihm folgend Tripps (Anm. 36), S. 119, ebenso auch Peschken (Anm. 22), S. 58 halten die >Colonacce< des Nervaforums für die Vorbilder des Säulenmotivs am Wendeltreppenrisalit. Das ist zweifelsfrei nicht auszuschließen, da sich bei Fragen der Antikenrezeption endgültige Gewißheit schwer erzielen läßt. Es gibt jedoch formale und inhaltliche Bedenken. Insbesondere die hohe attikaartige Zone über dem Gebälk zur Aufnahme von Figurenschmuck findet am Schloßrisalit keine Entsprechung und ist hier durch einzelne Sockel für die Figuren er-

setzt – wie am Konstantinsbogen. Weiterhin liegt es nahe, daß für eine Eingangssituation auch Architekturelemente einer Eingangs- bzw. Durchgangsarchitektur übernommen werden, und nicht die Elemente einer auf eine vorgelagerte Säulenreihe reduzierten Säulenhalle wie die »Colonacce«. Zum Nervaforum: Palladio (Anm. 23), S. 298-306 mit Taf. 128-131; 133 (Buch IV, Kap. 8, Taf. 1-4; 6); Desgodetz (Anm. 23), S. 158-163 mit Taf. 1-3; Nash (Anm. 24), I, S. 433-438, Abb. 530-535; *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, hg. von Eva Margarita Steinby, II, Rom 1995, S. 307-311, Abb. 115 f.; 147 f. (Heinrich Bauer, Chiara Morselli); Eugenio LaRocca: *Das Forum Transitorium. Neues zu Bauplanung und Realisierung*, in: *Antike Welt* 29 (1998), S. 1-12.

³⁹ Berlin und die Antike (Anm. 3), S. 99; 106-107, Kat.-Nr. 157-159 (Septimius-Severus-Bogen); Kühn (Anm. 23), S. 233 (römischer Triumphbogen); Wiesinger (Anm. 15), S. 158; 196; 201; 203-208, Abb. 106-109 (Septimius-Severus-Bogen); Peschken, Klünner (Anm. 16), S. 58 f.; 435; 444; 453 f., Abb. S. 61; 438, Abb. 1-3; 36-43; 64-66 (Titusbogen); Geyer (Anm. 17) S. 9; 13-15; 77 f., Bild 35-38; 42-44; 80; 184; 194-197; 200; 202; 260; Tripps (Anm. 36), S. 122 mit Anm. 60 (Konstantinsbogen); Gröschel 2001 (Anm. 2), S. 229 (Septimius-Severus-Bogen); Hinterkeuser (Anm. 21), S. 262 (Konstantinsbogen); Preußen 1701 (Anm. 4), I, S. 246, Kat.-Nr. IX, 35 (Guido Hinterkeuser, Konstantinsbogen). – Zum Gutachten Schinkels: Geyer (Anm. 17), S. 54.

⁴⁰ Ladendorf (Anm. 19), S. 77 f.; Margarete Kühn: *Zum Antikenverständnis am Berliner Hof von Kurfürst Joachim II. bis zu König Friedrich dem Großen*, in: *Berlin und die Antike. Katalog* (Anm. 3), S. 30; Kühn (Anm. 23), S. 229, Abb. S. 232; Wiesinger (Anm. 15), S. 140-144, Abb. 67; 68; Christian Theuerkauff: *Zur Geschichte der Bildhauerkunst in Berlin und Potsdam von der Mitte des 16. bis zum späten 18. Jahrhundert*, in: *Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786-1914. Beiträge, Ausstellungskatalog Berlin 1990*, S. 22; Peschken, Klünner (Anm. 16), S. 456, Abb. 50; 51; 54; Geyer (Anm. 17), Bild 136; Renate Petras: *Das Schloss in Berlin*, Berlin 1992, Einband, S. 92 f., Abb. (Statuen des Herkules und Meleager); Peschken (Anm. 22), Abb. 31; 32; 36; 38; 43; 47; 48; 50; Gröschel 2001 (Anm. 2), S. 229; Hinterkeuser (Anm. 12), S. 199 mit Anm. 314.

⁴¹ Hellmut Lorenz: *Andreas Schlüters Landhaus Kameke in Berlin*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 56 (1993), S. 162.

⁴² Die weiblichen Figuren sind zerstört, die männlichen befinden sich in der Skulpturensammlung, Staatliche Museen zu Berlin PK.

⁴³ Wiesinger (Anm. 15), S. 144.

⁴⁴ *Zur Statue des Giovanni da Bologna: Von allen Seiten schön. Bronzen der Renaissance und des Barock*, Ausstellungskatalog Berlin 1995, S. 30 (Volker Krahn); S. 365-367, Kat.-Nr. 113 (Martin Raumschüssel).

⁴⁵ *Vatikan, Sala degli Animalì* 40, Inv.-Nr. 490. – Walther Amelung: *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums II*, Berlin 1908, S. 33-38, Nr. 10, Taf. 3; 12; Wolfgang Helbig: *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom I. Die päpstlichen Sammlungen im Vatikan und Lateran*, 4. Aufl. Tübingen 1963, S. 74 f., Nr. 97 (Hans von Steuben); Francis Haskell, Nicholas Penny: *Taste and the Antique*, 2. Aufl. New Haven/London 1982, S. 263-265, Nr. 60, Abb. 137 et passim; *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* [künftig zitiert: LIMC] VI, München/Zürich 1992, S. 415, Nr. 3, s.v. Meleagros (Susan Woodford).

⁴⁶ Haskell, Penny (Anm. 45), S. 263.

⁴⁷ ThB I, S. 89.

⁴⁸ Ursula Schlegel: *Die italienischen Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Bildwerke der Skulpturengalerie Berlin SMPK I*, Berlin 1978, S. 164-167, bes. 166 zu Kat.-Nr. 55 mit Abb. 81; Kühn (Anm. 23), S. 230; Peschken, Klünner (Anm. 16), Taf. 54; Gröschel 2001 (Anm. 2), S. 229 mit Abb. 5; Hinterkeuser (Anm. 12), S. 270 f., Abb. 171; 172.

⁴⁹ *Vatikan, Belvedere* 53, Inv.-Nr. 907. – Amelung (Anm. 46), S. 132-138, Nr. 53, Taf. 12; Helbig (Anm. 45) S. 191 f., Nr. 248 (Hans von Steuben); Haskell, Penny (Anm. 45), S. 141-143, Nr. 4,

Abb. 73 et passim; LIMC V, Zürich/München 1990, S. 367 f., Nr. 950c, s. v. Hermes (Gérard Siebert); Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums II. Museo Pio Clementino – Cortile Ottagono, hg. von Bernard Andreae, Berlin/New York 1998, Taf. 22-29, Nr. 53, S. 6^a; Peter Gerlach: Warum hieß der ›Hermes-Andros‹ des vatikanischen Belvedere ›Antinous‹?, in: *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan. Akten des internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer*, Rom 21.–23. Oktober 1992, Mainz 1998, S. 355-377. – Zusammenfassend zur Rezeption der Statue: Volker Krahn: Der Antinous vom Belvedere als Vorbild und Inspirationsquelle, in: *Von allen Seiten schön. Rückblicke auf Ausstellung und Kolloquium I*, Köln 1996, S. 91-109, die Statue des Berliner Schlosses S. 107 f., Abb. 28 f.

⁵⁰ Zur Ergänzung: Krahn (Anm. 49), S. 93; 95. – Antinous ohne Ergänzungen abgebildet zum Beispiel François Perrier: *Segmenta nobilium signorum et statuarum quae temporis dentem invidium evasere urbis aeternae ruinis erepta*, Rom 1638, Taf. 53; Giovanni Pietro Bellori: *Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni*, Rom 1672, abgeb. in: Krahn (Anm. 49), S. 103, Abb. 22; Joachim von Sandrart: *Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste I*, Nürnberg 1675, S. 33, Abb. d (seitenverkehrt, mit ergänztem rechten Arm und Baumstumpf als Statuenstütze. S. 35 wird aber der rechte Arm als fehlend erwähnt); ebenda, II, Nürnberg 1679, S. 11, Abb. a.a (mit ergänztem rechten Arm und ergänzter linker Hand); Domenico de Rossi, Paolo Alessandro Maffei: *Raccolta di statue antiche e moderne data in luce sotto i gloriosi auspici della Santità di N.S. Papa Clemente XI*, Rom 1704, Taf. 3 (seitenverkehrt).

⁵¹ Krahn (Anm. 49), S. 107.

⁵² Wiesinger (Anm. 15), S. 144; Krahn (Anm. 49), S. 107.

⁵³ ThB I, S. 89. – Vgl. auch Joachim von Sandrart: *P. Ovidii Nas. Metamorphosis*, Oder: *Des verblühten Sinns der ovidianischen Wandlungs-Gedichte, gründliche Auslegung*, Nürnberg 1679, S. 75 f.

⁵⁴ Wiesinger (Anm. 15), S. 143 f.

⁵⁵ Krahn (Anm. 49), S. 95 mit Anm. 23, Abb. 6; 7 (Bacchus, Perseus, Paris).

⁵⁶ Ausbesserung der Statuen des Wendeltreppennisalits um 1790 durch die Bildhauer Wilhelm Christian Meyer und Heybach: Geyer (Anm. 17), S. 52. – Austausch von drei Statuen im Schlüterhof um 1860: ebenda, S. 93.

⁵⁷ Rom, Museo Nazionale Inv.-Nr. 8602. – Helbig (Anm. 45), III, 4. Aufl. Tübingen 1969, S. 268-270, Nr. 2345 (Paul Zanker); Museo Nazionale Romano. *Le sculture I*, 5, hg. von Antonio Giuliano, Rom 1983, S. 115-121, Nr. 51 (Beatrice Palma); Haskell, Penny (Anm. 45), S. 260-262, Nr. 58, Abb. 135; LIMC II, Zürich/München 1984, S. 514, Nr. 23, s. v. Ares/Mars (Erika Simon).

⁵⁸ Zum Beispiel ThB I, Widmung an den Herrscher S. 1 f.

⁵⁹ London, British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities Inv. Nr. 1599. – Arthur H. Smith: *A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities*. British Museum III, London 1904, S. 37-39, Nr. 1599, Taf. 4; Haskell, Penny (Anm. 45), S. 142 f.; LIMC V, Zürich/München 1990, S. 367, Nr. 950b, s. v. Hermes (Gérard Siebert); LIMC VI, Zürich/München 1992, S. 504 f., Nr. 8, s. v. Mercurius (Erika Simon); Ruth Rubinstein: *The Hermes Farnese or a Marcus Aurelius*, in: *Ars naturam adiuvens*. Festschrift für Matthias Winner zum 11. März 1996, Mainz 1996, S. 230-243.

⁶⁰ Pietro Aquila: *Galeriae Farnesianae Icones [...] a Petro Aquila delineatae incisae*, Rom 1674, Taf. 19 (Tabula IIII); Iris Marzik: *Das Bildprogramm der Galleria Farnese in Rom*, (Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 13), Berlin 1986, S. 237; 246, Abb. 86.

⁶¹ Liselotte Wiesinger: *Der Elisabethsaal des Berliner Schlosses*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 24 (1982), S. 194 mit Anm. 16; 18.

⁶² ThB I, S. 89. – Ähnlich Sandrart (Anm. 50), I, Nürnberg 1675, S. 35; II, Nürnberg 1679, 2, S. 8; Sandrart (Anm. 53), S. 17 f.

⁶³ Kühn (Anm. 40), S. 28 (Romulus, Numa); Kühn (Anm. 23), S. 231 (Romulus, Numa, Hadri-

an, Titus); Wiesinger (Anm. 15), S. 144 (Romulus, Numa, Hadrian, Titus); Peschken, Klünner (Anm. 16), S. 457, Abb. 48; 56; 57 (römische Könige); Peschken (Anm. 15), S. 159 mit Fig. 26, Abb. 116; 120 f.; 123; 128; 183 (Numa); Melanie Mertens: Der »römische« Entwurf zur Berliner Parochialkirche von Johann Arnold Nering, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 60 (1997), S. 144, Abb. 10; Tripps (Anm. 36), S. 120 (Romulus, Numa, Hadrian, Titus); Gröschel (Anm. 2), S. 229; Preußen 1701 (Anm. 4), I, S. 239, Kat.-Nr. IX. 22 (Sepp-Gustav Gröschel); Hinterkeuser (Anm. 12), S. 189 (Romulus, Numa, Hadrian, Titus); Abb. 78; 116. – Die Reliefs von Portal I wurden beim Abriß des Schlosses zerstört, die Reliefs von Portal V sind im Märkischen Museum erhalten: Berlin, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Landesmuseum für Kultur und Geschichte, Inv.-Nr. GS 00/21SY a; GS 00/20 b.

⁶⁴ Michael Hewson Crawford: Roman Republican Coinage, Cambridge 1974, S. 89 f.; 463, Nr. 446/1; S. 737, Taf. 53, 5; Giancarlo Alteri: Tipologia delle monete della Repubblica di Roma, Ausstellungskatalog Rom 1990, S. 198 f.; Michael Krumme: Römische Sagen in der antiken Münzprägung, Marburg 1995, S. 87; 89 f.; 175; 255, Nr. 20/1, Abb. 91-96.

⁶⁵ ThB II, S. 544: C. Calpurnii à Calpo Numae Filio oriundi.

⁶⁶ John P. Kent, Bernhard Overbeck, Armin U. Stylow: Die römische Münze, München 1973, S. 86, Nr. 66, Taf. 17; Crawford (Anm. 64), S. 87 f.; 451 f., Nr. 427/2, Taf. 51; 23; Alteri (Anm. 64), S. 197 f.; Wilhelm Hollstein: Die stadtrömische Münzprägung der Jahre 78–50 v. Chr. zwischen politischer Aktualität und Familienthematik, München 1993, S. 294–300, bes. 298–300 (der Dargestellte ist nicht Romulus); LIMC VII, Zürich/München 1994, S. 613, Nr. 1, s. v. Quirinus, Taf. 490 (Jocelyn Penny Small); ebenda, S. 643, Nr. 28, s. v. Romulus (Jocelyn Penny Small): der Dargestellte ist Quirinus, nicht Romulus.

⁶⁷ ThB II, S. 565: Memmia, ubi Romuli effigies, & Cerialia prima.

⁶⁸ Kent, Overbeck, Stylow (Anm. 66), S. 86 f., Nr. 69, Taf. 17; Crawford (Anm. 64), S. 87 f.; 448 f., Nr. 425/1, Taf. 51; 17; Alteri (Anm. 66), S. 199 f.; Hollstein (Anm. 66), S. 266–272; Krumme (Anm. 64), S. 82; 85; 92; 174; 253 f., Nr. 17/1, Abb. 73–78.

⁶⁹ ThB II, S. 563: Martia, Ancus Martius Sacra restituit, & aquam Martiam in Urbem deduxit.

⁷⁰ Charles Patin: Familiae Romanae in antiqvis nvmismatibvs, ab vrbe condita, ad tempora divi Avgvsti. Ex Bibliotheca Fvlvii Vrsini, Cvm adivinctis Antonij Avgvstini, Episc. Ilerdensis, Paris 1663; Fulvius Ursinus: Familiae Romanae quae reperivntvr in antiqvis nvmismatibvs ab vrbe condita ad tempora divi Avgvsti ex Bibliotheca Fvlvii Vrsini adivinctis Familiis XXX ex libro Antoni Avgvstini Ep. Ilerdensis, Rom 1579.

⁷¹ Lorenz Beger: L. Annaei Flori Rerum Romanarum Libri Duo Priores, Ex Criticorum Observationibus correcti, Cum Textus Ratione, Notisque Variorum, Historicis, Politicis, & Antiquariis: Jussu & Impensis Augustissimi Regis Borussiae & Electoris Brandenburgici, In usum Principis Regni et Electoratus Haeredis, Cölln in der Mark 1704, S. 42; 79. – Zur Ausgabe: Berlin und die Antike (Anm. 3), S. 90 f., Kat.-Nr. 134 (Liselotte Wiesinger).

⁷² Hubertus Goltzius: Fastos Magistratvum et Trivmphorvm Romanorvm ab Vrbe condita ad Avgvstvm obitvm ex antiqvis tam nvmismatvm quam marmorvm monvmentis restitvtos, Brügge 1566, S. 4.

⁷³ Beger (Anm. 71), Widmung an den Kronprinzen [S. 5].

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 11, 12: Humboldt-Universität zu Berlin, Winckelmann-Institut, Fotoarchiv. – Abb. 6, 7, 9, 13, 14, 16, 19, 21, 23, 25: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Schloß Charlottenburg, Fotoarchiv der Berliner Schloßmonographie. – Abb. 1-5, 8, 10, 15, 17, 18, 20, 22, 24, 26: Privatbesitz Sepp-Gustav Gröschel.

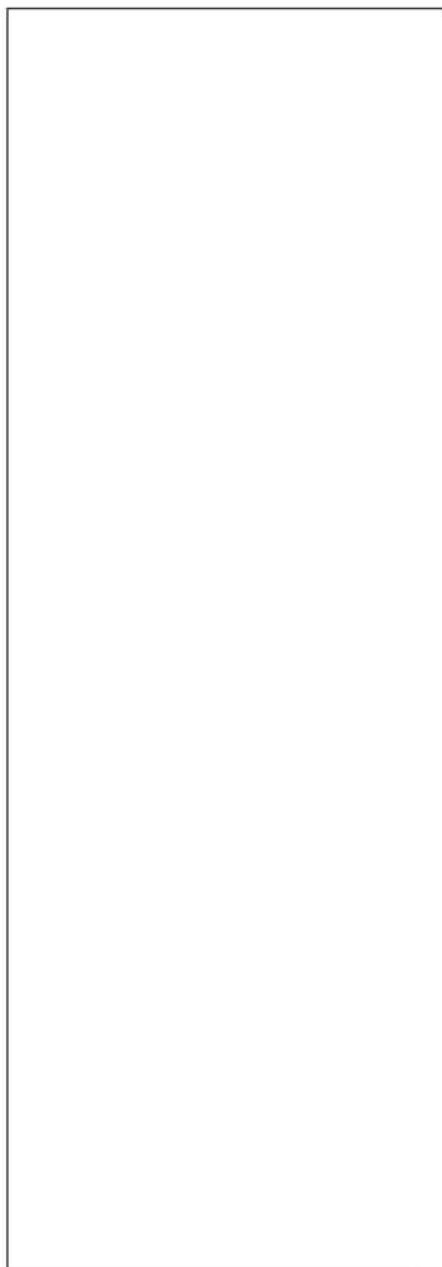
»ICH HABE MIR DAHER MÜHE GEGEBEN ETWAS GUTES UND
SCHICKLICHES AUSZUSUCHEN.« – CARL GOTTHARD LANGHANS'
BESTELLUNGEN VON FIGURENÖFEN AUS LAUCHHAMMER
CAROLA AGLAIA ZIMMERMANN

Die Figurenöfen für den preußischen Hof fanden mehrfach Erwähnung in Heft 5 des *Pegasus*, dem Begleitband zur Ausstellung »Antike, Kunst und das Machbare – Früher Eisenkunstguß aus Lauchhammer«. ¹ Anhand des Archivmaterials aus dem Geheimen Staatsarchiv in Berlin läßt sich diese Gruppe jedoch noch etwas genauer betrachten.

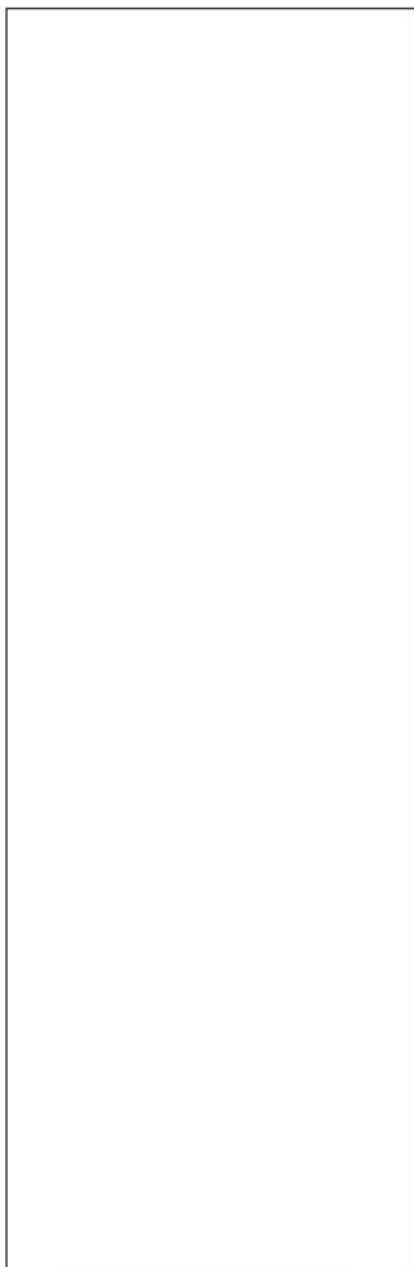
Insgesamt läßt sich der Ankauf von mindestens fünf gußeisernen Figurenöfen nachweisen. Es handelt sich um eine kleine Herkulanerin in der königlichen Bibliothek des Berliner Stadtschlusses ² und eine Ildefonso-Gruppe für die dortigen Petits Appartements Friedrich Wilhelms II. Für das Palais der Gräfin von der Mark, einer Tochter des Königs, wählte man eine Venus de Medici (verloren). Des weiteren sind heute noch Abgüsse der Kapitolinischen Flora und der Neapler Vestalin in der Orangerie im Neuen Garten in Potsdam erhalten. ³ Eine Ildefonso-Gruppe mit Ofenkasten befindet sich auf der Terrasse des Schlosses in Bad Freienwalde, ⁴ möglicherweise ist dies jedoch der bereits genannte Ofen aus den Petits Appartements. Von der Aufstellung dreier großer Öfen aus Lauchhammer im Charlottenburger Palais der Madame Ritz, der langjährigen Geliebten und Vertrauten Friedrich Wilhelms II., weiß man ebenfalls, allerdings ist hier die Form der Öfen unbekannt.

Zu dreien der Figurenöfen haben sich Briefe von Carl Gotthard Langhans (1732–1808), dem Direktor des Oberhofbauamtes seit 1788, erhalten. Möglicherweise war Langhans grundsätzlich für den gesamten Handel mit Lauchhammer verantwortlich, da es in einem der Briefe heißt, er habe »die Comission darüber« gehabt. ⁵

Die Liste der Eisengüsse der Jahre 1784–1825, die Johann Friedrich Trautsholdt, der damalige Oberfactor der Lauchhammer Eisenhütte, 1825 aufstellte, nennt für das Jahr 1791 »2 dergl. [Figuren], Bacchantin; 3 gr. Postament-Oefen; 1 Vase mit Zucke, nach Berlin« gehend. ⁶ Dies bleibt der einzige Hinweis in der Liste auf eine Auftraggeberschaft des preußischen Hofes. ⁷ Weder die Bacchantin, noch die Vase lassen sich heute nachweisen. Mit den drei Postamentöfen könnten drei frühe Figurenöfen gemeint sein, ⁸ wahrscheinlicher ist allerdings die Annahme, daß es sich um Öfen für das Charlottenburger Haus der Madame Ritz handelte. ⁹



1 *Flora, Figurenofen in der Orangerie des Neuen Gartens in Potsdam*



2 *Vestalin, Figurenofen in der Orangerie des Neuen Gartens in Potsdam*

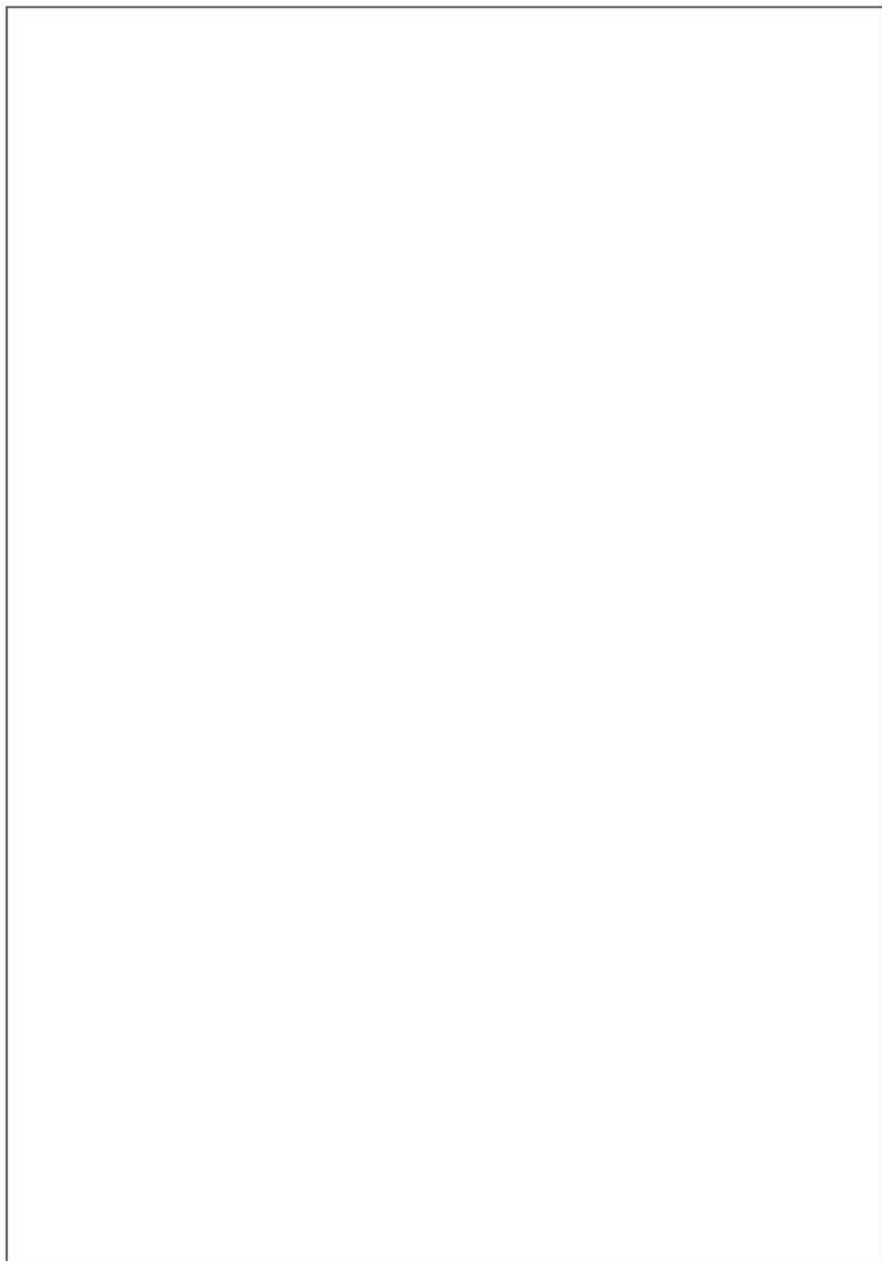
Den frühesten eindeutigen Hinweis auf einen Kontakt zwischen Langhans und Lauchhammer findet sich in einem Brief von Langhans an den Geheimen Kämmerer Ritz vom 1. April 1792:¹⁰ »Wegen der Öfens habe ich nach Lauchhammer an den Directeur der gräfl. Einsidlichen Eisenhütten geschrieben, ihm zwey [?unleserlich] Zeichnungen, eine mit einer Statue, die andere mit einer Vase zugeschickt, ihm die Größe des Saales angegeben und angefragt: Ob er diese Öfens bald machen laßen könne, wie groß er meine daß die Piecen werden könnten, und was sie kosten würden. Hierauf aber habe ich noch keine Antwort erhalten, sondern erwarte solche täglich. So bald selbige eingehet, werde ich sie Ew. Wohlgebohren communiciren.«¹¹

Zu dieser Zeit wurde gerade die Orangerie im Neuen Garten in Potsdam nach Plänen von Langhans erbaut. Aus dem folgenden Brief läßt sich sicher schließen, daß es hier um den zunächst unspezifischen Auftrag ging, den mittleren Saal, der auch als Konzertsaal dienen sollte, mit einem angemessenen Heizungssystem zu versehen.

Die Antwort Johann Friedrich Lohrischs, des damaligen Direktors der Eisenhütte Lauchhammer, ist nicht erhalten. Ein weiterer Brief von Langhans an Ritz vom 24. April 1792 vermittelt jedoch ein gutes Bild über die Wahl der Modelle und die Auftragsmodalitäten:¹² »Nunmehr endlich habe ich die Antwort wegen der eisernen Öfen erhalten, ich lege selbige zu Ew. Wohlgebohren Ersehen nebst den Zeichnungen bey [nicht enthalten] u erbitte mir selbige gefälligst wiederum zu remittiren. Nach der Idee des Herrn Lohrisch soll die Figur 6 Fuß das Postament 4 Fuß hoch werden. Er schläget runde Postamente vor, weil solche besser heitzen sollen.«¹³

So wurde es auch ausgeführt. Die Vorlagen für die Postamente bestimmte Langhans nicht selbst, sondern, wie er weiter unten anmerkt: »Die Form des Postaments [!] gedächte ich dem Geschmack der dortigen Künstler zu überlaßen.«¹⁴

Das Postament der Flora (Abb. 1) zeigt einen Reigen junger Tänzerinnen, das der Vestalin (Abb. 2) eine Opferszene am Altarfeuer. Diese Reliefs orientierten sich offensichtlich an antiken Vorbildern. Der Tänzerinnenreigen unter der Flora (Abb. 3) könnte auf die sogenannten Borghese-Tänzerinnen im Louvre zurückgehen.¹⁵ Allerdings fehlt der spannungsreiche Rhythmuswechsel des Originals, da sich die fünf Tänzerinnen in Potsdam in die gleiche Richtung bewegen. Auch die Pilastergliederung des Hintergrunds wurde nicht übernom-



3 *Postament der Flora, Orangerie des Neuen Gartens in Potsdam*

men. Damit sich die Tänzerinnen vor dem Hintergrund deutlicher abheben, wurde dieser mit Punktierungen versehen. Der obere Abschluß des Sockels, am Übergang zu den rechteckigen Figurenplinthen, ist bei beiden Öfen identisch gestaltet. Er zeigt vier mit symmetrischem Blattwerk gefüllte Dreiecksgiebel, die von Rosetten flankiert werden, eine Dekorationsform, die als Abschluß antiker Grabstelen bekannt ist.¹⁶

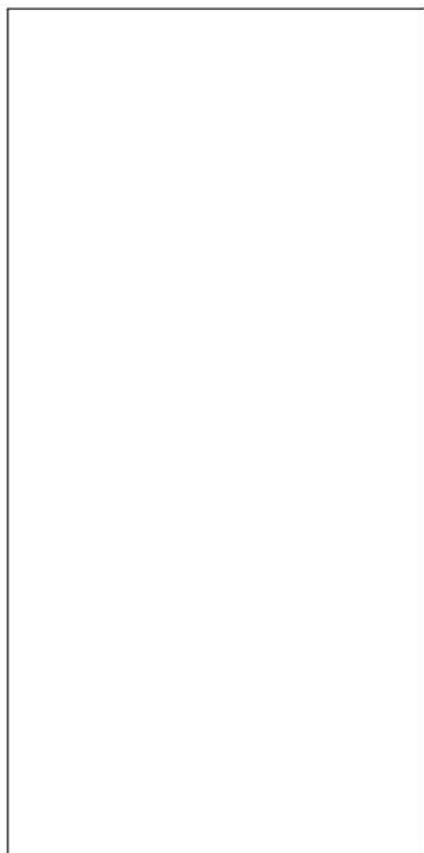
Die Vorbilder zu den großen Figuren wählte Langhans indessen selbst aus: »Was nun die Verschaffung der Models zu diesen Statuen anbelangt: So kommt es hauptsächlich darauf an, daß dabey keine Zeit verloren werde. Ich habe mir daher Mühe gegeben etwas gutes und schickliches auszusuchen. Bey dem Gips Güßer (oder Fomatone) Sebato fand ich eine rechte schöne Flora in Gips, wovon das Original im Vatican stehet. Er hat solche kommen laßen, um eine forme darüber zu machen. Diese ist bis auf eine hand fertig [...]«. ¹⁷

Das Original des hier von Langhans angesprochenen Abgusses wurde bereits benannt und die wichtigsten Unterschiede herausgestellt:¹⁸ Es handelt sich um die sogenannte Kapitolinische Flora aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. (Abb. 4).¹⁹ Vor allem in der Gestaltung des Gesichts und der Frisur sind Abweichungen vom Original zu erkennen. Für den Gesamteindruck wichtiger ist jedoch die Drehung der rechten Hand, diese öffnet sich nun nicht mehr nach oben, sondern zum Körper hin.²⁰ Möglicherweise diente diese Änderung einer Beruhigung der Figurenkontur in der Hauptansicht.

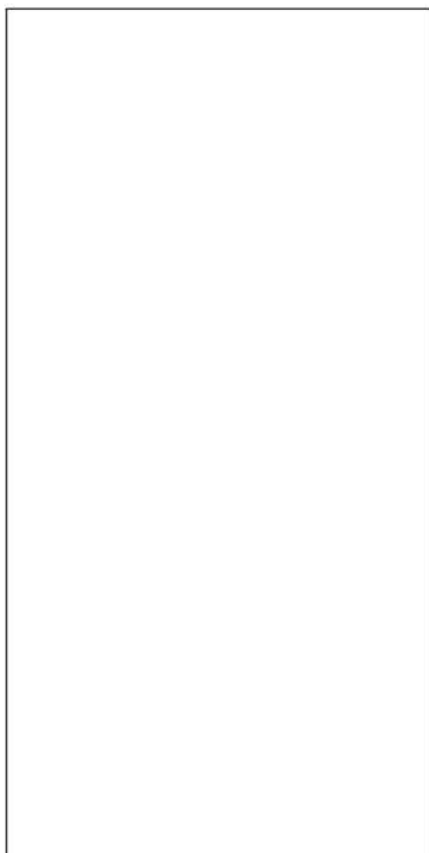
Eine Flora für eine Orangerie zu wählen, ist sinnfällig und nicht sonderlich originell. Als Pendant würde man eine Ceres oder Pomona erwarten, wie sie zum Beispiel als Skulpturenpaar oder auch in Ausmalungen in Festsälen und Orangerien bereits etabliert waren.²¹ Die beiden Figuren, die Langhans als mögliche Pendants vorschlägt, erstaunen deshalb auf den ersten Blick: »Bei die hiesigen Kunsthandlung fand ich eine Vestale, auch recht schön, gantz im antiken Styl, 6 Fuß hoch u noch etwas darüber, diese kann ich für 50 rth bekommen.«²²

Die Alternative, eine Minerva, »einem metallenen Original aus der Villa Medeces genommen«, wurde nicht weiter in Betracht gezogen.²³ Weder die Ähnlichkeit des Originalmaterials zum bronzierten Eisenguß, noch die mögliche Beziehung zur Nutzung des Raumes als Konzertsaal,²⁴ scheinen hier überzeugt zu haben. Wie man einer Randnotiz entnehmen kann,²⁵ entschied man sich schnell für die Vestalin.

Als Vorbild dieses Ofens wurde die heute wenig bekannte Neapler Vestalin ausgemacht.²⁶ In der Dresdener Gipsabgußsammlung befindet sich ein Abguß



4 *Kapitolinische Flora, Museo Capitolino, Rom*



5 *Gipsabguß der sogenannten Neapler Vestalin, Dresden, Abgußsammlung*

dieser Figur mit einem ergänzten Kopf, aus der damals viel beachteten Mengschen Sammlung (Abb. 5).²⁷ Die Potsdamer Figur weist aber zu diesem Abguß einige Abweichungen auf, die vielleicht schon auf die Berliner Gipsfassung zurückgehen. Die Dresdener Figur ist nur 106 cm hoch, Langhans kaufte jedoch eine lebensgroße Fassung. Auch im Faltenwurf änderte man kleinere Stellen, so gab es z.B. die Schüsselfalte am rechten Knie nicht, und auch bei der Ergänzung der linken Hand wurde die Faltenkaskade leicht abgewandelt. In der Rückenansicht fällt auf, daß in Potsdam der Kopfschleier bis zur Hälfte des Rückens herabgeführt wird. Im Gegensatz zum Dresdener Abguß, wo er im Nacken unter dem Mantel verschwindet, wurde hier also die Kopfergänzung mit dem Torso harmonisiert.

Die Verknüpfung von in der Art antiker Vestalinnen gekleideten Frauenfiguren und Feuerstellen zeigte sich auch in weiteren zeitgleichen Beispielen, zum Beispiel bei den Kaminen des FestsaaIs im Marmorpalais in Potsdam. Dort wurden von Langhans Karyatiden vorgeschlagen, die sich an denen des Athener Erechtheions orientierten.²⁸ Von dem römischen Bildhauer Albaccini wurden sie jedoch durch Hinzufügen eines verschleiernenden Mantels als Vestalinnen umgedeutet.²⁹ Auch das Postament der Vestalin nimmt Bezug zum Feueropfer. Mittig streut eine Kniende Rosen in ein Feuer auf einem Dreifuß. Die Blumen werden ihr dazu von einer rechts Stehenden in einem Tuch dargeboten. Des weiteren sieht man rechts einen Doppelflötenspieler und eine Frau, die auf einem niedrigen Hocker Platz genommen hat und sich zur mittigen Opferszene umwendet. Links kommen zwei Frauen mit weiteren Gaben hinzu. Genaue Vorbilder konnten zu diesen Szenen noch nicht ausgemacht werden. Es spricht jedoch vieles dafür, daß sie in Anlehnung an Stiche wie die der »Pitture antiche d'Ercolano« entstanden.³⁰

Das Abformen der Modelle und der Guß der beiden Figuren waren zeitaufwendig, und so drängte Langhans auf einen schnellen Entschluß: »Ich mache also den unmaßgeblichen Vorschlag, daß man diese beyden piecen keufte, solche sogleich nach Lauchhammer schickte, u die Arbeit bestellte. [...] Solchergestalt könnten wir rechnen, daß wir Ende September oder längstens Ende October die Öfen erhalten könnten, weil Herr Lohrisch 5 Monate dazu verlangt. Zu dieser Zeit würde der Saal auch fertig seyn, u alles zu Aufsetzen reparirt werden können.

Diese beyden Statuen welche ich in Vorschlag gebracht habe, sind zu dergleichen Absicht sehr schicklich, weil sie beyde lange Gewänder haben, die bis auf die Füße herunter gehen, also dadurch Gelegenheit verschafft wird, daß das Feuer desto besser in den Körper spielen kann.«³¹

›Schicklichkeit‹ bemaß sich also nicht nur in der Frage des Dekorums, das für eine Flora im Zusammenhang mit der Funktion des Ortes und für eine Vestalin durch das Feuer gegeben war, sondern vor allem in technischer Hinsicht durch die Funktionalität der Form.

Der Palmensaal sollte als Konzertsaal dienen und wurde boisiert.³² Die Öfen stehen vor blaßrosa Stuckmarmorwänden in den jeweiligen äußeren der fünf Wandnischen gegenüber den Fenstern. Zu den antikischen Elementen sind auch noch die gekappten Säulen der Pflanzenpostamente zu zählen. Ansonsten überwiegen die Hinweise auf den Nutzen des Raums. Palmen aus geschnitztem Holz, mit ihrem Lüsterlack Metall imitierend, gliedern die Wände, und

Pflanztöpfe finden auf Konsolen Aufstellung. Die Lampenschirme waren früher als Ananasfrüchte gestaltet.³³

Die beiden Öfen stellen heute zwei der wenigen immer noch in situ aufgestellten Lauchhammer-Öfen dar – neben denen im Festsaal des Weimarer Schlosses.³⁴ Von den meisten Besuchern werden sie gar nicht als Öfen, sondern als Antikenkopien wahrgenommen, und genau diese ästhetische Qualität wird auch vor mehr als zweihundert Jahren ausschlaggebend für ihre Bestellung gewesen sein. Beide Figuren wirken als Solitäre, da sie zum einen wegen der relativ geringen Raumtiefe nicht gemeinsam gesehen werden können, zum anderen zeigen sie in ihrer parallelen Körperhaltung keinen Bezug zueinander.³⁵

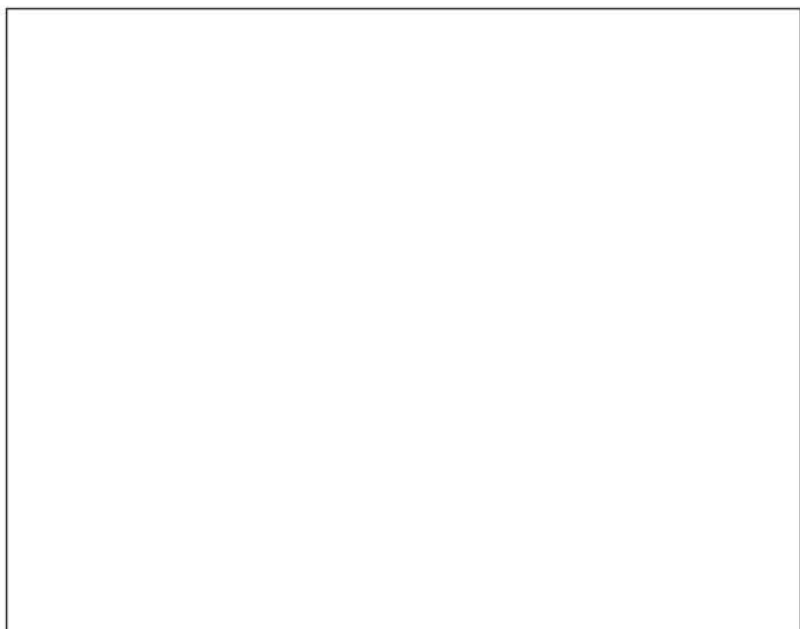
Sowohl die Figuren als auch die Postamente geben vor, kostbare Bronzeabgüsse zu sein. Die leicht grünliche Bronzierung komme »dem schönsten antiken Metallroste vollkommen« gleich, konstatierte 1786 Bertuch in einer Anzeige im *Journal des Luxus*.³⁶ Von diesem wurde auch eine weitere Möglichkeit angepriesen: »im stärksten Schmelz Feuer weiß emallirt, und mit schön vergoldetem Bronze reich verziert. Diese Art sieht überaus prächtig aus, und ist dabey doch von edlem und reinem Geschmacke«. ³⁷ Indes läßt sich bei keinem der Berliner Öfen diese Oberflächenbehandlung nachweisen.³⁸ Es muß sich dabei um eine ästhetische Vorliebe gehandelt haben, denn um eine Preisfrage kann es nicht gegangen sein. Die Lauchhammer-Erzeugnisse waren relativ teuer.³⁹ Andere Abgüsse, die mehr dem Marmor der antiken Originale geglichen hätten, wären in Berlin günstiger zu beziehen gewesen. So zeigte zum Beispiel der Weimarer Hofbildhauer Gottlieb Martin Klauer im Jahr 1790 eine »antike weibliche Figur, Z.E. Vestalin, Hygiäa, die auch als Ofenaufsatz gebraucht werden kann« und ebenfalls »6 Fuß hoch« war, aus seiner »Kunst-Backstein-Fabrik« mit 30 Reichstalern an.⁴⁰ Zur Erinnerung, allein für das Gipsmodell der Vestalin bezahlte Langhans 50 Reichstaler, dazu kamen der Transport der Figur nach Lauchhammer und die zu bezahlende Arbeit dort. Sicherlich hätte man die Ziegelmasse Klauers veredeln oder auf ein Alternativangebot ausweichen können.⁴¹

DIE VESTALIN IN DER BIBLIOTHEK IM STADTSCHLOSS BERLIN

Möglicherweise traf die Kleine Herkulanerin (Abb. 6), die ihre Aufstellung in der Königlichen Bibliothek im Berliner Stadtschloß fand, bereits vor den Potsdamer Öfen in Berlin ein.⁴² Diese Bibliothek gehörte zu den Königs-



*6 Kleine Herkulanerin, Figurenofen ehemals in der Königlichen Bibliothek,
Berliner Stadtschloß, heute Kunstgußmuseum Lauchhammer*



7 Ludwig Ferdinand Hesse, *Ausschnitt aus der Bauaufnahme der Königlichen Bibliothek im Berliner Stadtschloß, 1868, Stiftung Preussische Schlösser und Gärten, Plankammer*

kammern, die zwischen 1787 und 1789 von Erdmannsdorff und Gontard für Friedrich Wilhelm II. eingerichtet wurden. Ob der Ofen bei der Fertigstellung der Königskammern im April 1789⁴³ bereits stand, kann nicht mit Sicherheit belegt werden. In der Trautscholdt-Liste findet sich kein Hinweis auf den Guß einer Kleinen Herkulanerin in diesen frühen Jahren. Auf der anderen Seite fügte sich der Figurenofen bestens in die Ausstattung der Bibliothek ein. Über ihr Aussehen gibt eine Bauaufnahme von 1868, kurz vor dem Umbau zu einem Schlafzimmer, Auskunft (Abb. 7). Erdmannsdorff entwarf diesen Raum offensichtlich in Anlehnung an das Bibliothekszimmer in Wörlitz.⁴⁴ Aus zeitgenössischen Beschreibungen weiß man, daß die vier Bücherschränke und die Boiserie aus Mahagoniholz gearbeitet und mit korinthischen Pilastern verziert waren. Ein weißes Schmuckgesims schloß über einem Fries in antikem Geschmack zur Decke ab. Diese schmückten farbige Malereien von Festen, Triumph- und Heerzügen.⁴⁵ Auf den Bücherspinden wurden neun antike Büsten verschiedener Philosophen aufgestellt. Drei Rundbogennischen nahmen an der den Fenstern gegenüberliegenden Wand Skulpturen auf. In der Mittelnische der Schrankwand stand eine kleinere antike Vergilstatue. Die

westliche Ecknische beherbergte eine Kalliope, die Muse der epischen Dichtkunst. Sie stammte aus der Sammlung Polignac und war bis auf den ergänzten Kopf antik.⁴⁶ Die Kleine Herkulanerin aus Lauchhammer nahm auf einem viereckigen Postament die dritte Nische ein. Sie bildete eine Ausnahme in dem Programm, bei dem alle Antiken offensichtlich in einem engen Bezug zur Dichtkunst standen. Eigentlich handelt es sich um eine im Theater von Herkulaneum gefundene Gewandfigur, die sich in der Dresdener Antikensammlung befand.⁴⁷ In den Inventaren des Berliner Stadtschlusses wurde sie der Bezeichnung der Zeit entsprechend als Vestalin geführt. So wurde die Aufgabe des Ofens, das Feuer zu hüten, auch in seiner äußeren Form sinnfällig gemacht. Außerdem hatte man zusätzlich zu den eigenen echten Antiken den Abguss einer Skulptur gewählt, die seit Winckelmann zu den Schlüsselwerken der Antikenrezeption gehörte.⁴⁸

DIE VENUS DE MEDICI IM PALAIS DER GRÄFIN VON DER MARK

Im Jahr 1792 wurden im Palais der Gräfin von der Mark (Unter den Linden 36), dem Haus der Tochter von Wilhelmine Ritz und Friedrich Wilhelm II., Umbauarbeiten vorgenommen. Das Kassenbuch gibt Aufschluss über die dabei erfolgten Neuankäufe von Skulpturen, darunter befindet sich auch ein Figurenofen aus Lauchhammer. Am 11. Oktober 1792 wurde eine Zahlung von 465,4 Reichstalern an »den Hüttendirecteur Lohrisch auf dem Gräfl. Einsiedelschen Hüttenwerk Lauchhammer bei Mückenberg in Sachsen« vermerkt, »für einen von daher gehohlnen runden decorirten Postament Ofen in Coloßalischer Größe von Eisen, nebst der, darauf zu stellenden Figur, die mediceische Venus vorstellen, antique zu bronziren [...]«. ⁴⁹

Für das Setzen und Bronzieren des Venus-Ofens reiste der Lauchhammer Modelleur Kreyert im September nach Berlin und erhielt 24 Reichstaler.⁵⁰ Dieser bislang in der Forschung nicht bekannte Ofen stellt eine Möglichkeit dar, die Trautscholdt-Liste für das Jahr 1792 neu zu lesen. Die dort vermerkten »Flora und Venus«, sowie die »Vestalin« können mit den Potsdamer Orange-rie-Figuren und der Berliner Venus identifiziert werden.⁵¹

In zwei großen Kisten kam ein weiterer Figurenofen aus Breslau, »worin ein eiserner Ofen nebst Statue«. ⁵² Ob die Statue aber auch aus Eisen war und es sich somit um ein Rivalitätsprodukt zu den Lauchhammer-Erzeugnissen handelte, kann nicht nachgewiesen werden. Des weiteren wurde von der

Töpferei Rode ein Ofen angekauft, der einen Bacchanten darstellte.⁵³ Zwölf Friedrichsd'Or zahlte man dem Gipsgießer Seewald »für eine von Gips kunstmäßig gegoßene Figur, 6 Fuß hoch, die Flora vorstellend.«⁵⁴

DIE ILDEFONSO-GRUPPE IN DEN PETITS APPARTEMENTS DES BERLINER STADTSCHLOSSES

Ein weiteres anerkanntes Meisterwerk der Antike wurde entweder gleich zweimal für den Berliner Hof als Ofen angekauft, oder später transloziert, die sogenannte Ildefonso-Gruppe. Über den Guß im Jahr 1795 geben Briefe des Oberhofbauamts-Intendanten Michael Philipp Daniel Boumann an den Geheimen Kämmerer Ritz Auskunft. Boumann war für die Einrichtung einer königlichen Winterwohnung im Berliner Schloß zuständig. Dazu wählte man acht Räume im Erdgeschoß, die durch eine bereits früher erfolgte Anhebung der Fußböden leichter zu heizen waren.⁵⁵ Alle Räume wurden mit Kachelöfen der Berliner Firma Höhler ausgestattet,⁵⁶ bis auf den größten letzten Raum, der als Konzertzimmer einen Figurenofen aus Lauchhammer erhielt. Im Kostenanschlag vom April 1795 ging Boumann von einem Preis von ca. 650 Reichstalern für diese Ildefonso-Gruppe aus. Dieser Preis sei ihm von Langhans angegeben worden, »der die Comission darüber« habe.⁵⁷ In diesem Fall verzögerte sich die Absendung der Figur aus Lauchhammer. Im Juni schrieb der Direktor Lohrisch entschuldigend an Boumann: »Es thut mir leid, daß dieselben in Ansehung des bis jetzt noch unmöglich gewesenen Ablieferung des Ofens für Sr. Königl. Maj: von Preußen, sich noch anderweitig incommodiren müssen: das Modelliren und Formen des nach der gegebenen Zeichnung weniger als jetzt in die Augen fallende beträchtliche Größe des Ohfens, und die Behutsame Behandlung, welche vorzüglich in Rücksicht der Decoration nöthig war, erforderten allerdings mehr Zeit als man vorher hierzu nöthig zu haben glaubte, und es konnte dahero der Abguß um so viel später erfolgen: Es wird indeßen die Bearbeitung dieses Ohfens mit möglichster Anstrengung betrieben, und ich glaube mit Gewißheit versichern zu können, daß die völlige Beendigung binnen 14 Tage ohnfehlbaar bewirkt sein wird, als welche Frist mir annoch geneigt zu gestatten bitte. Die Ankunft in Berlin würde hiernach spätestens bis zum 18. July erfolgen können.«⁵⁸

Für den möglichst reibungslosen und schnellen Transport über die Straßen bat Lohrisch um die Ausstellung eines Freipasses. Im September mußte Bou-

mann feststellen, daß der Ofen einige hundert Reichstaler teurer geworden sei.⁵⁹ Dabei war das Postament dieses Ofens noch nicht einmal vollständig aus Gußeisen, sondern nur mit eingekitteten gußeisernen Kacheln verziert.⁶⁰ Aber dieser Ofen sorgte für noch weitere Unannehmlichkeiten. Im November des gleichen Jahres mußte Boumann Ritz folgendes berichten: »Der Ober Castellan Lehmann ließ mir durch den SchloßBau Meister Bock anzeigen, wie der auf der Gräfl. Einsiedelschen EisenHütte zu Lauchhammer bei Mückeberg angefertigte eiserne Ofen, nachdem solcher bey zunehmender Kälte stärker geheizt wurde, einen außerordentlichen niedrigen fettigen Geruch in den Concert Zimmer rependirt, und erfuhren solche an Ort und Stelle zu ergründen, woher dieser Übel geruch eigentl. sich originirte. Ich verfügte mich meiner Schuldigkeit gemäß sogl. nach den petit Apartements, und empfand den heftigsten Fettgeruch, sobald ich in das Zimmer herein trat, welches mir wahrhaftig Problem war, indem der eiserne Ofen in SKM Bibliothek auf dem hiesige Königl. Schloß, u. die 3 Ofen in Mad. Ritz Hause zu Charlottenburg, welche von eben dieser EisenHütte sind, bey den stärcksten Heitzen, auf niemalen den mindesten bösen Geruch haben verspüren laßen.«⁶¹

Der Hofapotheker Prof. Hermbstaedt und der Oberprovisor Bredow wurden mit der chemischen Untersuchung dieses Vorfalles beauftragt. »Dem von S Königl. Intendantur erhaltenen Auftrag zufolge, haben wir dato den in der König Cammer neu gesetzten eisernen äußerlich broncirten Ofen in Hinsicht auf den unangenehmen Geruch, den er bey starck Heitzen, ausdünstet, untersucht. Wir fanden sehr bald aus den Geruchlosen Zustande der Wände im Zimmer daß diese nicht die Ursache jenes Geruches seyn konten: dagegen verbreitete der geheizte Ofen an allen Stellen nicht nur den Geruch von verbrannten Wachs, sondern es fließt auch an verschiedenen Stellen eine röthliche Materie aus, welche bey der Untersuchung sehr bald zu erkennen gab, daß sie nichts anderes als Silberglätte war. Hieraus ergibt sich sehr deutlich, daß die Ursache vom stinkenden Geruch des geheizten Ofens, allein in dem Poliment liegt, womit die Bronze aufgetragen ist. das darinn befindliche Wachs gehet nemlich bey der zunehmden Hitze in einen verbrannten Zustande über; daher der Geruch von verbranntem Wachs: die Silberglätte welche einen zweyten Bestandtheil im Poliment ausmacht, fließts theils als dann mit etwas geschmolzenem Wachs verbunden, an den Stellen des Ofens heraus, wo die Hitze am stärcksten ist, daher die röthliche Materie, die sich heraus drängt.

Da übrigens der Ofen in Sachsen verfertigt ist, und die Arbeiter aus ihrem Poliment ein Geheimnis machen, so kann man freylich die BestandTheile des-

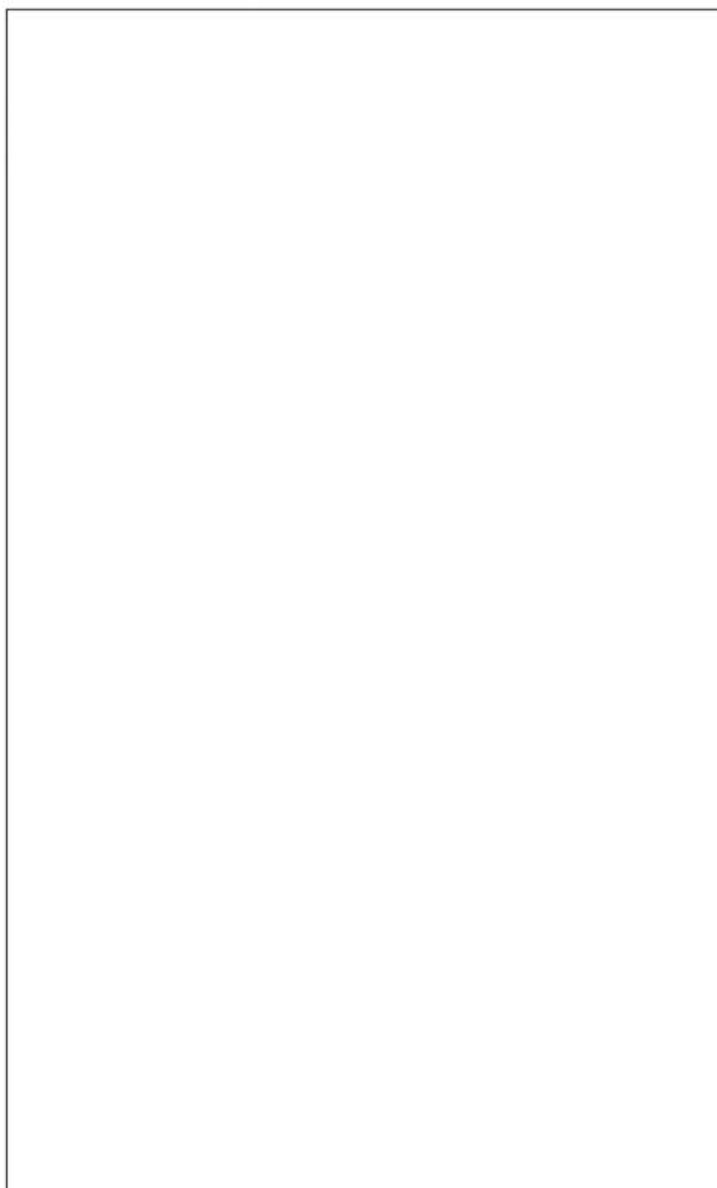
selben nicht genau angeben. Es scheint aber ein Gemenge aus Wachs, Silberglätte Walrath und Kupferkalck zu seyn, welches auf einen vorher broncirten Grund aufgetragen worden ist. Vielleicht hat man das Wachs als ein Verbesserungsmittel zugesetzt, ohne deßen nachtheiligen Erfolg zu ahnden.

Fortgesetztes Heitzen würde allerdings wohl den Geruch nach und nach verschwinden machen, da sich aber nicht mit Gewisheit bestimmen läßt, wie viel Zeit dazu erfordert werden würde, so überlaßen wir es E p Intendantur höhern Einsicht, ob es nicht rathsam seyn würde, diesen eisernen Ofen einstweilen mit einem steinern zu vertauschen.«⁶²

Die Fama des Ofens erreichte Langhans sogar in Breslau, wo er den Ausbau des königlichen Schlosses beaufsichtigte. »Die unangenehme Nachricht wegen des eisernen Ofens hat mich anfänglich sehr bekümmert, biß ich von Herrn p. Baumann [Boumann] außkunft erhielt. Ich konnte mich nicht zufrieden geben, daß jemand in Berlin sich sollte angemaßt haben, mit der Broncirung des Ofens etwas vorzunehmen ohne die gehörigen Kentnüß, und Erfahrung davon zu haben. Warum nun selbst die aus Sachsen mit gekommenen Künstler diesmahl fehl gegangen, ist mir ebenso befremdend. Da ich den Ofen so wie die Vorhergehenden verlangt hatte, und man nur dem alten Wege folgen durfte.«⁶³

Den einzigen Ausweg sah man darin, den Ofen längere Zeit zu heizen. Er wurde ausgebaut und im Berliner Münzgießhaus durchgeglüht, verlor dabei aber seine Bronzierung.⁶⁴ Beim Vergleich mit den anderen – nicht unangenehm riechenden – Öfen aus Lauchhammer machte man dann den Grund für den Übelstand aus. Diese hatten gußeiserne Untersätze im Gegensatz zu dem neueren Exemplar, dessen Unterbau aus Ton- und Gußeisenkacheln bestand. Der Kitt, mit dem man die gußeisernen Dekorationskacheln eingesetzt hatte, bestand unter anderem aus »Kreide, Bolus; Bley Glätte und LeinÖhl Firniß [...] Mithin ist bewiesen, daß die Brounze keinen Geruch von sich giebet, wohl aber das Öhligte und Seiffenartige Wesen des LeinÖhls und Bolus einen desgleichen unausstehlichen Gestank bey dem Heitzen hat repandiren müßen.«⁶⁵

Erst im darauffolgenden Juli kam die Sache zu einem Abschluß, und Boumann konnte dem König melden: »wie der Professor Hermbstadt den eisernen FigurenOfen in der Concert Cammer Allerhöchst Dero petit Apartements über Erwarten schön bronciret hat: dieser Ofen stehet vollkommen wiederum an seinem Ort und Stelle, so daß derselbe täglich ohne einen zu befürchtenden nachtheiligen Geruch geheitzt werden kann, und bin ich überzeugt, daß Ew. Königliche Majestät nunmehr diesen Ofen Allerhöchst Selbst nicht Dero Beyfall versagen werden.«⁶⁶



8 Ildefonso-Gruppe, Schloß Freienwalde

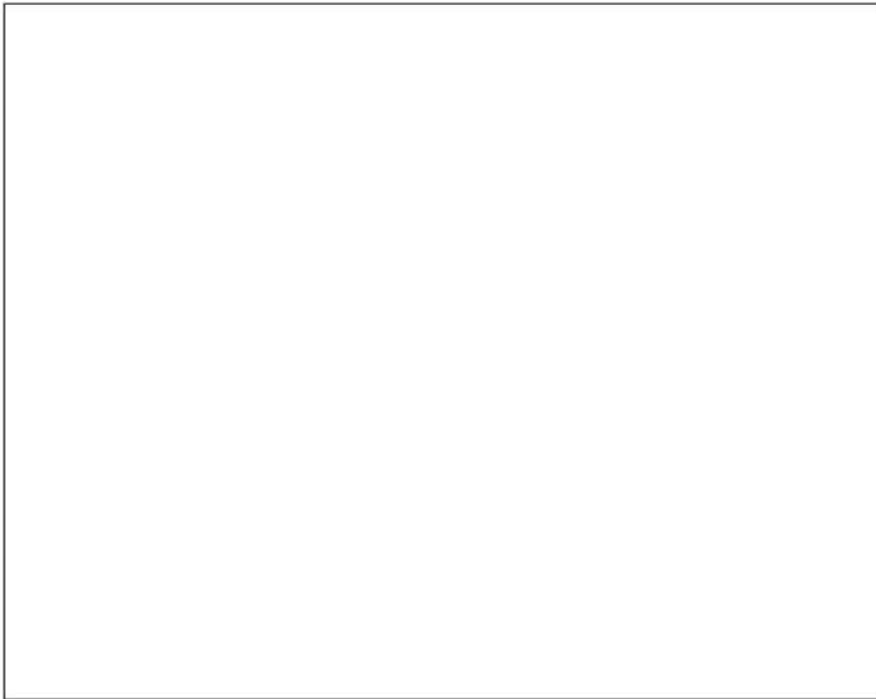
In Freienwalde steht heute an einer Seite der Terrasse vor dem Schloß eine Ildefonso-Gruppe auf gußeisernem Ofenpostament (Abb. 8). Auf einer Aufnahme, die um 1900, auf jeden Fall aber vor den Umbauten durch Walther Rathenau ab 1909 entstand, sieht man den Ofen in der Mittelachse des Gartens direkt vor dem Schloß. Mit großer Sicherheit ist auszuschließen, daß es sich ursprünglich um ein früheres Ausstattungsstück für das 1797/98 von David Gilly neugebaute Schloß handelte.⁶⁷ Der Ofen findet in den Schloßinventaren keine Erwähnung und scheint auch zu groß für die Räume.⁶⁸

Das rechteckige Postament schmückt an der Hauptseite ein Rundmedaillon mit einer Darstellung der Bona Dea und ihres Vaters/Gatten Faun: eine verhüllte Frau mit Mauerkrone, Füllhorn und Dreifuß, daneben ein Sitzender, als Pan/Faun an den Bocksbeinen und der an einem Baum hängenden Panflöte zu identifizieren.⁶⁹ Eine Interpretation in Bezug auf die Aufstellung in freier Natur scheint hier naheliegend. Aber wenn man von Beginn an plante, die Figuren im Freien aufzustellen, warum bestellte man dann einen Ofen? Zudem wurde der obere Abschluß des Postaments mit Dreiecksgiebeln und Rosetten gestaltet, erinnert also deutlich an die Öfen in der Orangerie im Neuen Garten.

Es ist nicht auszuschließen, daß es sich bei der Freienwalder Ildefonso-Gruppe um den Ofen aus den Petit Appartements mit einem neuen gußeisernen Untersatz handelt.⁷⁰ Möglicherweise wurde der Ofen im Zuge des geplanten Ausbaus Freienwaldes zu einem Alterssitz für Friedrich Wilhelm IV. dorthin versetzt.⁷¹ Die Ildefonso-Gruppe erfreute sich auch im 19. Jahrhundert großer Beliebtheit, sicherlich befördert durch die zweifache Aufstellung von Lauchhammer-Abgüssen der Gruppe in Weimar.⁷² Auch in Klein-Gliencke hatte Prinz Karl 1828 einen Abguß (hier allerdings aus Bronze) im Hof des Schlosses aufstellen lassen.⁷³

FIGURENÖFEN AUS DER MANUFAKTUR PHILIPP RODES

Die Figurenöfen aus Lauchhammer waren jedoch nicht die einzigen, die in Berlin den Bedarf nach der Verquickung von Schönheit und Nutzen zu befriedigen suchten. Eine wirkliche Konkurrenz stellten beispielsweise die tönernen Figurenöfen des Töpfers Rode dar,⁷⁴ der für das Palais der Gräfin von der



9 Bernhard Rode, *Figuröfen in Form einer Minerva und einer Diana*

Mark »einen Ofen, bestehend in ein Postament mit Weinlaub verziret, und mit einer daraufstehenden Statue einen Bachanten darstellend« für insgesamt 550 Reichstaler anfertigte.⁷⁵

Mehrere Figurenöfen Philipp Rodes nach Entwürfen seines Bruders, des Malers Bernhard Rode (1725–1797) fanden an ihren jeweiligen Aufstellungs-orten Eingang in die Stadtbeschreibung Friedrich Nicolais. So weiß man, daß in Friedrichsfelde der Herzog von Kurland eine Flora und eine Ceres aufstellen ließ, beide in Zimmern, die an den Festsaal angrenzten. »[...] sie stehen so, daß bei geöffneten Thüren, beide Statuen mit zum Saal zu gehören scheinen. Statt der Stühle oder Bänke sind antike Sarkophage hier.«⁷⁶ Flora und Ceres könnte man sich gut als programmatische Ofenfiguren im Palmensaal der Orangerie in Potsdam vorstellen. Auch arbeiteten Langhans und Bernhard Rode des öfteren miteinander, so daß Langhans die Erzeugnisse aus der Manufaktur des Bruders sicherlich bekannt waren. Was also ließ sie den Lauchhammer-Erzeugnissen unterliegen? Hierzu kann ein Stich Rodes Aufschluß geben (Abb. 9), den dieser wahrscheinlich 1785 anfertigte.⁷⁷ Auf diesem sieht

man die Entwürfe zu zwei Figurenöfen. Mittig ist eine stehende Minerva, auf eine Stele gestützt zu sehen. Links davon erkennt man im Durchschnitt das mit A bezeichnete Holzfeuer im Postament, dessen heißer Rauch durch die gesamte hohle Figur zieht. Die Stele entpuppt sich dabei als eine Art Ofenrohr. Dieser Ofen wurde mindestens zweimal verkauft und aufgestellt, wie Nicolai 1786 schrieb: einmal im Musiksaal des Pötterschen Hauses und im Haus des Kriegsrates Gravius.⁷⁸ Das letztere ist eben das Palais Unter den Linden, das später für die Gräfin von der Mark angekauft wurde. Beide Figuren geben sich deutlich antikisch. Gleichzeitig sind sie typisch für Rodes Figurenstil, den er zum Beispiel für seine Allegorien verwendete.⁷⁹ Die Diana orientiert sich an der Artemis von Versailles,⁸⁰ trotz eines längeren Gewandes läßt auch Rode ihr linkes Knie nackt hervortreten. Doch sie wendet den Kopf hinunter zur anderen Seite und blickt auf ihren Bogen, den sie mit der linken Hand hält. Auch ist hier, vielleicht zur Vereinfachung des Gusses, trotz der stärkeren Torsion eine deutlichere Geschlossenheit der Kontur als bei dem antiken Vorbild zu erkennen. Die Artemis aus Lauchhammer, die sich in den Quandtschen Gärten in Dittersbach erhalten hat, ist hingegen eine reine Antikenkopie.⁸¹

Genau hierin scheint sich die Bevorzugung der Lauchhammer Figuren zu begründen. In den repräsentativen Räumen wurde mehr Wert auf ein anerkanntes Werk der Antike gelegt als auf mehr oder weniger originelle neue Figurenfindungen. Für die »antike Echtheit« nahm man in Kauf, daß sich keine eindeutigen Figurenprogramme mehr erstellen ließen.

RESUMÉE

Offensichtlich schätzte man in Berlin die Erzeugnisse aus Lauchhammer vor allem in der Verwendung als Ofen besonders. Zumindest sind mir keine weiteren Lauchhammer-Abgüsse bekannt, die ursprünglich zum Beispiel als Gartenskulpturen Verwendung gefunden hätten. In dieser Ausschließlichkeit würde der Berliner Hof eine Ausnahme darstellen. Auch am Weimarer Hof gab es viele Lauchhammer-Öfen, aber ebenso Aufstellungen im Treppenhaus in Tiefurt oder als Brunnenfigur.⁸² Zu fragen bleibt, ob sich nach Heinrich Gentz' Auftreten in Weimar vermehrt Bestellungen nachweisen lassen. Gut bekannt waren die Lauchhammer-Erzeugnisse dort auf jeden Fall schon früher, da sie ja bereits 1786 durch den Verleger Bertuch angepriesen und auch angekauft worden waren.

Sowohl im Berliner Stadtschloß als auch in der Orangerie in Potsdam wurden die Lauchhammer-Öfen in Räumen aufgestellt, die einen durchaus repräsentativen Charakter hatten und gleichzeitig kulturell genutzt wurden, sei es als Bibliothek oder als Konzertzimmer. Alle diese Räume waren mit holzfarbenen Boiserien versehen,⁸³ und auch bei der »antiken Bronzierung« der Öfen blieb das Material als Metall in gewisser Weise sichtbar. Die Vorlagen wurden von Langhans in Berlin selbst ausgewählt und nach Lauchhammer geschickt.⁸⁴ Originelle Schöpfungen wurden jedoch nicht gewünscht. Alle Modelle gehörten zu den Werken, die man damals als Glanzpunkte der Antike ansah und durch deren Aufstellung sich der Auftraggeber auf der Höhe des Geschmacks und der Bildung seiner Zeit präsentieren konnte.⁸⁵ Dabei ging man nicht programmgebunden vor, denn abgesehen von der Flora läßt sich keine engere Verbindung zur Raumnutzung finden. Die anderen Antikenkopien zeigen dafür meist eine enge Beziehung zu ihrer Verwendung als Ofen, indem sie das Feuer entweder abbilden wie bei der Ildefonso-Gruppe, oder allusiv damit in Verbindung gebracht werden wie die Vestalinnen. Die Medici-Venus offenbart allerdings, daß es auch nur um Schönheit gehen konnte.

Abschließend bleibt noch von einem Fall von »Industriespionage« und einer späteren Kuriosität zu berichten. Aus dem Unglück des stinkenden Ofens versuchte Boumann einen kleinen »vaterländischen« Nutzen zu schlagen, indem er für den Fabrikanten Höhler um die Erlaubnis bat, von den Lauchhammerschen Medaillons Abformungen vorzunehmen. So wollte Boumann sein »Scherflein beitragen, um hier im Lande auch schöne Sachen fabriciren zu können«.⁸⁶ Gute zehn Jahre später konnten die Ofenfabrikanten Höhler und Feilner der Kundschaft eine weitere Möglichkeit bieten, die Antike ins eigene Haus zu holen.⁸⁷ Der Antikenkenner Alois Hirt empfahl in einer Anzeige Höhlersche Badewannen in Form antiker Sarkophage »mit einer dauerhaften Glasur, welche irgendeine schöne Steinart nachahmt, überzogen«.⁸⁸ Wieviel Nachfrage die von Hirt vorgeschlagenen Särge der gleichen Machart erhielten, bleibt eine Frage der Spekulation.

ANMERKUNGEN

- ¹ Im folgenden: *Antike, Kunst und das Machbare* 2004.
- ² Heute: Kunstgußmuseum Lauchhammer, Dauerleihgabe der SMPK Berlin; *Antike, Kunst und das Machbare* 2004, S. 212, S. 140, Abb. 68.
- ³ *Flora*: ebd., S. 212, S. 52, Abb. 27; *Vestalin*: ebd., S. 212.
- ⁴ Ebd., S. 212, S. 137, Abb. 66.
- ⁵ GStA PK, BPH Rep. 192, Nachlaß Ritz A Nr. 264 Korrespondenz Boumann 1786–1795, f. 26, 19. April 1795 zur Bestellung der Ildefonso-Gruppe im Berliner Stadtschloß.
- ⁶ Faksimile der Trautscholdt-Liste in: *Antike, Kunst und das Machbare* 2004, S. 198–201.
- ⁷ Die Unvollständigkeit der Trautscholdt-Liste erkannte auch die »Lauchhammer AG«, siehe z.B. Charlotte Schreiter: *Antike, Kunst und das Machbare. Früher Eisenkunstguß aus Lauchhammer*, in: *Antike, Kunst und das Machbare* 2004, S. 12, Anm. 20.
- ⁸ So Sandra König: *Garten, Ofen, Treppenhaus. Die Aufstellung und Nutzung der Lauchhammer Eisenkunstgüsse*, in: *Antike, Kunst und das Machbare* 2004, S. 138 f.
- ⁹ Hier verdanke ich Alfred Hagemann den Hinweis auf eine Zahlung im März 1791 an einen Fuhrmann nach Lauchhammer. Im »Journal von Einnahmen und Ausgaben zum königlichen Bau in Charlottenburg« (1787–1791; GStA PK, I. HA Rep. 36 Nr. 2962/1). Da diese Öfen in späteren Quellen zwar erwähnt, aber nicht beschrieben werden, kann es auch sein, daß die Bacchantinnen und die Vase als Aufsätze dienten.
- ¹⁰ Berlin, GStA PK, BPH, Rep. 192 Nachlaß Ritz A Nr. 1221 Korrespondenz Langhans, f. 23–24.
- ¹¹ Ebd., f. 23v.
- ¹² Berlin, GStA PK, BPH, Rep. 192 Nachlaß Ritz A Nr. 1221 Korrespondenz Langhans, f. 17–18.
- ¹³ Ebd., f. 17r.
- ¹⁴ Ebd., f. 17v.
- ¹⁵ Paris, Louvre. Francis Haskell, Nicholas Penny: *Taste and the Antique*, 5. Auflage, New Haven/London 1998, S. 195–196, Abb. 101.
- ¹⁶ Vgl. z.B. Florenz, Antikensammlung der Uffizien, Inv. Nr. 959. Abb. in: Guido A. Mansuelli: *Galleria degli Uffizi. Le Sculture Parte I. Rom, 1958. Fig. 208. Zum Typus: Dietrich Boschung: Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms, Bern 1987 (Acta Bernensia X), S. 20, Beilage I, Nr. 2.*
- ¹⁷ Berlin, GStA PK, BPH, Rep. 192 Nachlaß Ritz A Nr. 1221 Korrespondenz Langhans, f. 17r.
- ¹⁸ Charlotte Schreiter: *Antike, Kunst und das Machbare. Früher Eisenkunstguß aus Lauchhammer*, in: *Antike Welt* 6/33 (2002), S. 663–667. Gregor Döhner, Nadja Rüdiger: *Vom Original zur Nachbildung*, in: *Antike, Kunst und das Machbare* 2004, S. 51.
- ¹⁹ Rom, Museo Capitolino. Haskell, Penny 1998 (Anm. 15), S. 215–217. Die Provenienzangabe von Langhans muss auf einem Versehen beruhen.
- ²⁰ Döhner, Rüdiger (Anm. 18), S. 51.
- ²¹ Um nur zwei Beispiele aus Langhans' näheren Umkreis zu nennen: Der Festsaal des Palais Görne wurde von Langhans umgestaltet (wahrscheinlich um 1775) und von Bernhard Rode mit einem Deckengemälde versehen, das in einer Jahreszeiten-Allegorie Flora, Ceres, Bacchus und Vulkan versammelte. Circa 10 Jahre später wurden im Schloß Friedrichsfelde Flora und Ceres als Figurenöfen der Firma Rode in zwei an den Festsaal angrenzenden Räumen aufgestellt, s.u.
- ²² Berlin, GStA PK, BPH, Rep. 192 Nachlaß Ritz A Nr. 1221 Korrespondenz Langhans, f. 17r.
- ²³ Mit großer Wahrscheinlichkeit handelte es sich hier um die Figur der Athena Typus Vescovali-Arezzo (Datenbank der Winckelmann-Denkmalerei RecNo. 42258). Sie befand sich seit den 1760er Jahren in den Florentiner Uffizien; vielleicht kam es in der Benennung zu einer Verwechslung

aufgrund des Umstandes, daß sich dort große Teile der Medici-Sammlung befinden. Es wäre im einzelnen zu überprüfen, ob diese Athena in der Epoche reproduziert wurde und ob Gipsabgüsse verfügbar waren.

²⁴ In Nicolais Stadtbeschreibung von 1786 findet sich im Hause Pötter ein Figurenofen der Firma Rode (s.u.) im Musiksaal: »Der Ofen ist eine Statue der Minerva, [...] weil die Weisheit die Musik leiten soll.« Friedrich Nicolai: Beschreibung der königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam, Berlin 1786, S. 856.

²⁵ Brief von Langhans (Anm. 12), f. 17r, Randnotiz: »Beantwortet d 25t April 1792. Der Ankauf beyder figuren ist bewilliget u sollen sogleich par Fuhrmann hingeschickt werden. (...)«.

²⁶ Neapel, Museo Nazionale (?). König 2004 (Anm. 8), S. 140.

²⁷ Die Angaben zu diesem Stück stammen aus bislang unveröffentlichtem Material der Dresdener Datenbank zum Inventar der Mengs'schen Sammlung, das Moritz Kiderlen freundlicherweise zur Verfügung stellte. Das antike Original ist laut dieser Angabe im Museo Nazionale in Neapel 2001 nicht aufzufinden gewesen. In Dresden wurde der Abguß auch nach der Neuaufstellung Ende des 19. Jahrhunderts gezeigt. Man sieht ihn auf einer Aufnahme von 1891 im »Zimmer der Hera Ludovisi«. Im gleichen Kabinett befand sich auch der Abguß der Kapitolinischen Flora: Das Albertinum vor 100 Jahren. Die Skulpturensammlung Georg Treus, bearb. von Kordelia Knoll, Ausstellungskatalog Albertinum Dresden 1994/95, Dresden 1994, S. 112, Abb. 101 u. S. 113, Abb. 102.

²⁸ Nach der Wiedergabe bei Julien Le Roy: Les Ruines des plus beaux Monuments de la Grèce, Paris 1758; vgl. Sepp-Gustav Gröschel: Der Skulpturenankauf Erdmannsdorfs in Rom, in: Friedrich Wilhelm II. und die Künste. Preußens Weg zum Klassizismus, hg. von Burkhardt Göres, Ausstellungskatalog Potsdam 1997, Berlin 1997, S. 321. Dasselbe Stichwerk zog Langhans auch als Vergleich bei dem »Pro Memoria« zum Brandenburger Tor heran.

²⁹ Ebd., S. 325.

³⁰ Diese erschienen von 1755 bis 1779 in sieben Foliobänden und werden in Bezug auf Innendekorationen der Zeit um 1800 immer wieder als direkte Vorbilder in der Forschungsliteratur genannt. Nach Durchsicht des Exemplars in der Staatsbibliothek Berlin konnte ich jedoch keine konkreten Übernahmen erkennen.

³¹ Berlin, GStA PK, BPH, Rep. 192 Nachlaß Ritz A Nr. 1221 Korrespondenz Langhans, f. 17v.

³² Abbildung in: König 2004 (Anm. 8), S. 139, Abb. 67.

³³ Friedrich Wilhelm II. und die Künste 1997 (Anm. 28), S. 447.

³⁴ Herr Nazareck, der Hausmeister des Neuen Gartens machte mich freundlicherweise darauf aufmerksam, daß die Öfen auch heute noch benutzt werden. Anstelle der Feuerkästen befinden sich jetzt Elektroöfen, und im Winter seien die Figuren immer »handwarm«. Zu Weimar: König 2004 (Anm. 8), S. 141–142, Abb. 69; Marcus Becker: »...ohne Vergleich wohlfeiler und im Freyen dauerhafter...«. Die Kunstmanufakturen und das Material der Gartenplastiken am Ende des 18. Jahrhunderts, in: Antike, Kunst und das Machbare 2004, S. 164, Abb. 78.

³⁵ Dies scheint mir ein wichtiger Gegensatz zum Weimarer Festsaal zu sein. Dort wurden zwei Löwen bestellt, die in das Raumprogramm eingebunden waren, und zwei weitere Figurengruppen, die zumindest formal zueinander passen, auch wenn ihre Interpretation schwierig ist. Die Ildefonso-Gruppe und »Kaunos und Byblis« werden zudem von den 1804 von Tieck angefertigten Museen eingerahmt, die in ihren Körperhaltungen Bezug auf die Gruppen nehmen. Zum Weimarer Festsaal siehe Anm. 27 und Rolf Bothe: Das Weimarer Residenzschloß vom Mittelalter bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. Dichter, Fürst und Architekten, Stuttgart 2000, S. 84 ff.

³⁶ Journal des Luxus und der Moden, Oktober 1786, S. 368.

³⁷ Ebd., S. 368 f.

³⁸ Von der Freienwalder Gruppe heißt es allerdings, daß sie Anfang des 20. Jahrhunderts weiß gestrichen war, s. Hella Reelfs: Castor und Pollux als Gartenfiguren. Ein Beitrag zur Dioskuren-Thematik im preußischen Klassizismus, in: Mitteilungen der Pücklergesellschaft N.F. 9 (1993), S. 209.

- ³⁹ Die weiter unten beschriebene Ildefonso-Gruppe für das Berliner Stadtschloß kostete ca. 750 Reichstaler. Im Verhältnis zu weiteren Alternativmaterialien war das Lauchhammer Eisen teuer, nicht jedoch in Relation zu Bronze und Marmor: vgl. Becker 2004 (Anm. 34), *passim*.
- ⁴⁰ Journal des Luxus und der Moden, Mai 1790, VI, S. 274-275, zitiert nach Petra Rau: »Unter diesen Göttern zu wandeln«, Kunsthandel, Kunstjournale und Kunstmanufakturen im 18. Jahrhundert, in: Antlitz des Schönen. Klassizistische Bildhauerkunst im Umkreis Goethes (Ausstellungskatalog), Rudolstadt 2003, S. 69.
- ⁴¹ Ebd., S. 75.
- ⁴² Diese Annahme wird meiner Einschätzung nach durch den Umstand erhärtet, daß Langhans diesen Ofen in den oben zitierten Briefen nicht erwähnt.
- ⁴³ Goerd Peschken, Hans-Werner Klünner: Das Berliner Schloß, Frankfurt am Main 1982, S. 93.
- ⁴⁴ Klaus Dorst, Hannelore Röhm: Die Bibliotheken in Berlin und Potsdam, in: Friedrich Wilhelm II. und die Künste 1997 (Anm. 28), S. 308.
- ⁴⁵ Johann David Friedrich Rumpf: Berlin und Potsdam. Eine Beschreibung aller Merkwürdigkeiten dieser Städte und ihrer Umgebungen. Berlin 1826, S. 233. Allerdings weicht hier die Aufzählung der Antiken etwas von den unten genannten ab.
- ⁴⁶ Peschken, Klünner 1982 (Anm. 43), S. 86.
- ⁴⁷ Matthias Frotscher: Von der Erfindung des Gießens eiserner Figuren. Das Eisenwerk Lauchhammer, in: Antike, Kunst und das Machbare 2004, S. 41.
- ⁴⁸ Vgl. Johann Joachim Winckelmann: Gedancken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst, Friedrichstadt 1755, S. 17.
- ⁴⁹ GStA PK, I. HA Rep. 36, Nr. 2968. Cassen=Buch vom Bau der Gräfin von der Mark im Jahre 1792, f. 5r. Interessanterweise gab es im Palais möglicherweise noch einen Gipsabguß der Medici-Venus von einem Vorbesitzer, Nicolai 1786 (Anm. 24), S. 922.
- ⁵⁰ GStA PK, I. HA Rep. 36, Nr. 2968. Cassen=Buch vom Bau der Gräfin von der Mark im Jahre 1792, f. 4v.
- ⁵¹ Antike, Kunst und das Machbare 2004, S. 198. Passenderweise gibt es zu den fünf Figuren und der einen Vase, die 1792 gegossen wurden, auch sechs runde Öfen, die möglicherweise als Untersatz dienten.
- ⁵² GStA PK, I. HA Rep. 36, Nr. 2968. Cassen=Buch vom Bau der Gräfin von der Mark im Jahre 1792, f. 4r.
- ⁵³ Vgl. u. S. 96-98.
- ⁵⁴ GStA PK, I. HA Rep. 36, Nr. 2968. Cassen=Buch vom Bau der Gräfin von der Mark im Jahre 1792, f. 3v. Auch Dominikus Seewald findet Erwähnung in Nicolai 1786 (Anm. 24), S. 571.
- ⁵⁵ Albert Geyer: Geschichte des Schlosses zu Berlin, 2. Band. Vom Königsschloß zum Schloß des Kaisers (1698-1918), bearbeitet von Sepp-Gustav Gröschel, 2. Auflage, Berlin 1993, S. 43.
- ⁵⁶ GStA PK, BPH Rep. 192, Nachlaß Ritz A Nr. 264 Korrespondenz Boumann 1786-1795, f. 77.
- ⁵⁷ Ebd., f. 26r.
- ⁵⁸ Ebd., f. 45r: Abschrift eines Briefes von Lohrisch, 30. Juni 1795. Die Probleme verwundern, weil in der Trautscholdt-Liste bereits für 1793 ein Guß der Gruppe verzeichnet wurde; s.a. Schreiter 2004 (Anm. 7), S. 13 f.
- ⁵⁹ GStA PK, BPH Rep. 192, Nachlaß Ritz A Nr. 264 Korrespondenz Boumann 1786-1795, f. 62r.
- ⁶⁰ Ebd., f. 77r.
- ⁶¹ Ebd., f. 72: Abschrift (Original in: GStA PK, I.HA Rep. 96 Acta des Kabinetts Friedrich Wilhelm II, Nr. 210 A Das kgl. Schloß in Berlin 1787-1797, f. 88).
- ⁶² GStA PK, BPH Rep. 192, Nachlaß Ritz A Nr. 264 Korrespondenz Boumann 1789-1795,

f. 73. (Original in: GStA PK, I.HA Rep. 96 Acta des Kabinetts Friedrich Wilhelm II, Nr. 210 A Das kgl. Schloß in Berlin 1787–1797, f. 89) Gutachten Hermbstaedts und Bredows vom 14. November 1795. Silberglätte und Bleiglätte sind Bleioxide, Walrat ist ein besonderes Fett des Pottwals, lt. Meyers Konversationslexikon 1874.

⁶³ GStA PK, BPH Rep. 192, Nachlaß Ritz A Nr. 1221 Korrespondenz Langhans, f. 28r, 28. November 1795.

⁶⁴ GStA PK, BPH Rep. 192, Nachlaß Ritz A Nr. 264 Korrespondenz Boumann 1789–1795, f. 82. Boumann hatte schon ein Rezept für eine geruchsfreie neue Bronzierung parat, die endgültige Behandlung übernahm aber Hermbstaedt.

⁶⁵ Ebd., f. 77 (Bolos: fette, rotbraun-gelbe Tonerde).

⁶⁶ GStA PK, I.HA Rep. 96 Acta des Kabinetts Friedrich Wilhelm II, Nr. 210 A Das kgl. Schloß in Berlin 1787–1797, f. 100.

⁶⁷ Zu Freienwalde gibt Schmitz an, daß das Schloß als Sommersitz der Königinwitwe Friederike Luise nur mit Kaminen beheizt wurde: Hermann Schmitz: Schloss Freienwalde, Berlin 1926, S. 34.

⁶⁸ Freundliche Mitteilung von Dr. Schmook aus der Rathenau-Gedenkstätte, Freienwalde.

⁶⁹ Reelfs 1993 (Anm. 38), S. 209 identifiziert das Relief als »Pan und Rhea«. Sie interpretiert die Aufstellung des Ofens in der Konzeption Walther Rathenaus, der Freienwalde 1909 gekauft hatte.

⁷⁰ Geyer 1993 (Anm. 55), S. 44, zitiert zu dem Berliner Ofen eine Quelle aus dem 19. Jahrhundert, die besagt, daß der Untersatz nach einer aus Berlin geschickten Zeichnung in Lauchhammer neu angefertigt wurde.

⁷¹ Freundliche Mitteilung von Dr. Schmook aus der Rathenau-Gedenkstätte. Doch der Zeitpunkt des möglichen Transports bleibt im Dunkeln. Bei der Beschreibung der Schloßinnenräume von Rumpf 1826 findet der Ofen keine Erwähnung, war also möglicherweise schon nicht mehr in Berlin (Rumpf 1826 (Anm. 45), S. 209).

⁷² Als Brunnen für den Ilmpark (1797) und als Ofen für den Festsaal. Letztere wurde wahrscheinlich mit der bei Trautscholdt 1804 vermerkten Kaanus und Byblis-Gruppe angekauft. Auf dem Entwurf von Gentz (1801/02) ist noch ein Kachelofen mit antiken Dekorationselementen angegeben, s. Abb. 159 in Bothe 2000 (Anm. 35), S. 86.

⁷³ Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786–1914, Ausstellungskatalog Berlin, hg. von Peter Bloch, Berlin 1990, Kat Nr. 4.

⁷⁴ Nicolai 1786 (Anm. 24), S. 550: »Der Stadtverordnete Rode (auf der Neustadt in der Mittelstraße) macht Ofen, die verschiedene Bildsäulen vorstellen, nach der Zeichnung seines berühmten Bruders B. Rode. Sie sind außer ihrer schönen Gestalt, auch wegen Einsparung des Holzes, vortheilhaft«. Zu der Ofenfabrik und B. Rodes Einfluß dort s. auch Renate Jacobs: Das graphische Werk Bernhard Rodes (1725–1797), Münster 1990, S. 233 f.

⁷⁵ GStA PK, I. HA Rep. 36, Nr. 2968. Cassen=Buch vom Bau der Gräfin von der Mark im Jahre 1792, f. 4r, weitere Bezahlungsraten 9r und 10r.

⁷⁶ Nicolai 1786 (Anm. 24), S. 1056 f.

⁷⁷ Bernhard Rode: Öfen in Gestalt einer Minerva und einer Diana. Jacobs 1990 (Anm. 74), Nr. 262. Gilt im Berliner Kupferstichkabinett als Kriegsverlust, ist allerdings im Kupferstichkabinett Coburg noch vorhanden, Inv. Nr. III, 397, 406. Der Stich wurde bei Kurt Degen: Skulpturen aus Eisen. Betrachtungen zum Eisenkunstguß in Lauchhammer, in: Studien zum künstlerischen Eisenguß. Festschrift für Albrecht Kippenberger zum 19. Dezember 1970, hg. von Gerhard Seibt, Marburg 1970, Abb. 197 abgebildet, allerdings ohne Künstlerbezeichnung.

⁷⁸ Nicolai 1786 (Anm. 24), S. 856 f. und 922.

⁷⁹ Karl Wilhelm Ramler: Allegorische Personen zum Gebrauche der bildenden Künste. Mit Kupfern von Bernhard Rode, Berlin, 1788.

⁸⁰ Paris, Louvre: Haskell, Penny 1998 (Anm. 15), S. 196-198.

⁸¹ König 2004 (Anm. 8), S. 135, Abb. S. 136.

⁸² Ebd., S. 142.

⁸³ Im Gegensatz zu den mit Arabesken bemalten Holzvertäfelungen. Auch in den Boiserien des Schreib- bzw. Schlafkabinetts im Marmorpalais verwendete Langhans ostentativ antike Muster wie Mäanderbänder, Perlstab, Wellenband etc. Hier scheint es sich um eine mögliche Übersetzung der antiken Steininkrustationen in Holz für den neuen »Hetrurischen Geschmack« zu handeln; s.a. Friedrich Wilhelm II. und die Künste 1997 (Anm. 33), S. 377 u. 384.

⁸⁴ Hier kam es durchaus zu Überschneidungen mit den sowieso in Lauchhammer vorrätigen oder gut erreichbaren Gipsabgüssen, s. Schreiter 2004 (Anm. 7), S. 15-17.

⁸⁵ Dies gilt zumindest für die Öfen, die unter der Kommission von Langhans bestellt wurden. Eine Ausnahme bildet der Ofen in Form einer ägyptischen Priesterin, der sich im Museum Narodowe, Breslau befindet, s. Degen 1970 (Anm. 77), Abb. 198, Grit Herrmann: Eine europäische Biographie. Der Bildhauer Joseph Mattersberger, in: Eisenbildguß in Lauchhammer um 1800, Ausstellungskatalog Chemnitz 2004, S. 64, Abb. 38. Er wurde nach dem Vorbild eines französischen Leuchters gestaltet, und Schmidt datiert ihn auf ca. 1810 (Eva Schmidt: Der Eisenkunstguß, Dresden 1976, S. 25).

⁸⁶ GStA PK, BPH Rep. 192, Nachlaß Ritz A Nr. 264 Korrespondenz Boumann 1789-1795, f. 77.

⁸⁷ Zur Ofenfabrik Höhler und Feilner siehe Rumpf 1826 (Anm. 45), S. 567-570. Von einem kleinen Unternehmen mit 4 Arbeitern (1793) entwickelte sich das Unternehmen dank des geschickten Mitarbeiters und späteren Teilhabers Feilner zu einer Fabrik mit 90 bis 120 Mitarbeitern im Jahr 1823. Hirt machte einen Teilaspekt des Erfolges darin aus, daß Höhler und Feilner »einfachere Formen nach Mustern der Alten« vertrieben und diese mit einer »Enkaustik« genannten und patentierten farbigen Glasur »nach den schönsten antiken Mustern« verzierten. (Alois Hirt: Die Badewannen der Ofenfabrikanten Höhler und Feilner in Berlin, in: Journal für Kunst und Kunst-sachen, Mai 1810, S. 279 f.).

⁸⁸ Hirt 1810 (Anm. 87), S. 283.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 2, 3: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Wissenschaftliches Bildarchiv, Aufnahme Alexander Hartmann. – Abb. 4: Rom, Musei Capitolini, Inv. 743/S, Archivio Fotografico dei Musei Capitolini, Aufnahme M. T. Natale. – Abb. 5: Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Aufnahme: Hans-Peter Klut, Elke Estel. – Abb. 6: Aufnahme A. Feind, KGML, RSN 083. – Abb. 7: Friedrich Wilhelm II. und die Künste. Preußens Weg zum Klassizismus (Ausstellungskatalog Potsdam 1997), hg. von Burkhardt Göres, Berlin 1997, Abb. S. 309. – Abb. 8: Wissenschaftliches Bildarchiv für Architektur, Aufnahme Alexander Hartmann. – Abb. 9: Ernst Wipprecht: Schloß Friedrichsfelde. Ein Schicksal zwischen Abriß und Ausbau zum Museumsschloß, in: Jahrbuch Stiftung Stadtmuseum Berlin, Band V (1999), Abb. 139, S. 279.

»Giorgio de Chirico è nato a Volo (Grecia), il 10 luglio 1888 da padre fiorentino e madre genovese. Così egli trascorse gli anni della prima giovinezza nel paese della classicità; si trastullò presso il mare che vide salpare la nave degli Argonauti, al piede del monte che conobbe l'infanzia di Achille il pievelece, ed i saggi ammonimenti del centauro pedagogo. A dodici anni frequentava già un corso di disegno in Atene, e si dedicava con ardore alla copia delle statue classiche, innamorato dei capolavori dell'arte ellenica.«¹

Mit diesen Worten stellt sich Giorgio de Chirico im Jahre 1919 selbst vor. Er war nicht nur der Maler der Rätsel, Träume und Vorahnungen, er hat auch in seinem eigenen Leben immer wieder nach geheimnisvollen Zusammenhängen und »Offenbarungen« gesucht und seine Biographie entsprechend modelliert. Die Herkunft aus dem Land der Seher, Mythen und Götter spielt bei der Ausbildung seines Selbstverständnisses und seiner Bildsprache eine nicht unwesentliche Rolle. Neben den Plätzen mit ihren Arkaden, den dampfenden Zügen und den Segelschiffen hinter der Mauer stellen die antiken Statuen und Statuenfragmente ein bedeutungsvolles Leitmotiv bei de Chiricos Suche nach einer neuen »tieferen« Malerei, der »Pittura Metafisica«, dar. Wir wollen hier die wichtigsten Stationen dieses Weges vom »Enigma del oracolo« (1909) bis hin zum »Canto d'amore« (1914) verfolgen.²

Die Biographie der Brüder de Chirico ist von der kunsthistorischen Forschung gerade für diese frühen Jahre bis in die letzten Winkel durchforstet worden. Dabei hat man in der Lektüre Nietzsches und Schopenhauers wohl zu Recht eine wesentliche, wenn nicht gar entscheidende Wegmarke auf der Suche nach einem tieferen, übersinnlichen Gehalt der Formen und Zeichen jenseits des tatsächlich dargestellten »Scheins« der sichtbaren Gegenstände erkannt. Die de Chirico-Spezialisten haben dabei aber, wie mir scheint, nicht selten des Guten zuviel getan. Die Tatsache, daß sowohl de Chirico selbst als auch sein Bruder Alberto Savinio nicht wenig über sich selbst und ihr Philosophieren geschrieben haben, macht die Sache angesichts der Unklarheiten und Widersprüche in ihren Texten nicht einfacher. Glücklicherweise zeichnet sich jedoch gerade die früheste Phase der metaphysischen Bilder, die zwischen

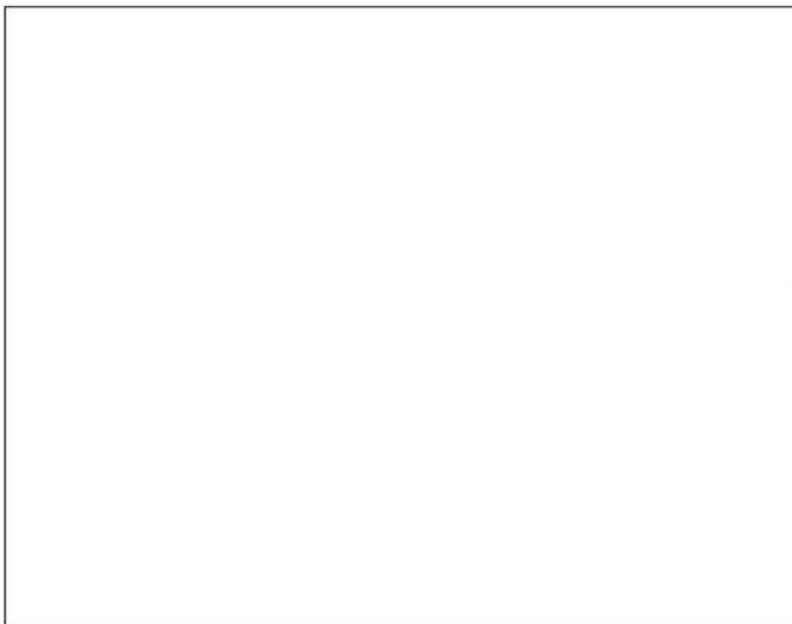
1909 und 1914 entstanden sind, trotz oder gerade wegen ihrer ikonographischen Rätsel und Mehrdeutigkeit durch eine bezwingende Unmittelbarkeit des Ausdrucks aus und bedarf in der Regel keineswegs des Experten, um ihre Wirkung zu entfalten. Das war von Anfang an so. Magritte brach sogar angesichts einer Photographie des »Canto d'amore« in Tränen aus. »Die triumphierende Poesie« wurde als »eine neue Art der Wahrnehmung« empfunden, »die den Betrachtenden zu seiner Einsamkeit zurückfinden und ihn die Stille der Welt hören läßt«.³

Dies gesagt, muß ich jedoch sogleich hinzufügen, daß ich davon überzeugt bin, daß der Tod des Vaters, der für die beiden Brüder das abrupte Ende der Kindheit und frühen Jugend mit sich brachte, einen tiefen Einschnitt, um nicht zu sagen ein Trauma nach sich gezogen hat, auf dessen Spuren man bei den frühen Bildern immerfort stößt. Bis zu einem gewissen Grad haben wir es gerade bei den frühen metaphysischen Bildern auch mit einer Art von »Trauerarbeit« zu tun. Der Aufbruch der Mutter »nach Europa« (wie man in Griechenland bis vor kurzem noch ganz selbstverständlich sagte) bedeutete für die 17- bzw. 14-Jährigen das Verlassen alles bis dahin Vertrauten, war mit endlosen Reisen, mit Bahnhöfen, Hotels und ständig wechselnden Wohnungen in unterschiedlichen Städten, kurz mit einer elementaren Erfahrung der Fremde und des Fremdseins verbunden, eine Erfahrung, die bei den beiden ungleichen Brüdern zusammenfiel mit dem schwierigen Weg der Selbstfindung der Heranwachsenden. Der Aufbruch ins Unbekannte und Gefährliche auf der einen Seite, Einsamkeit, Sehnsucht und Trauer über den Verlust auf der anderen, das sind die Stimmungen, die sich auch dem nicht eingeweihten Betrachter der Bilder unmittelbar mitteilen, ja, die sich geradezu auf ihn übertragen. Und dabei spielen die antiken Statuen eine entscheidende Rolle.

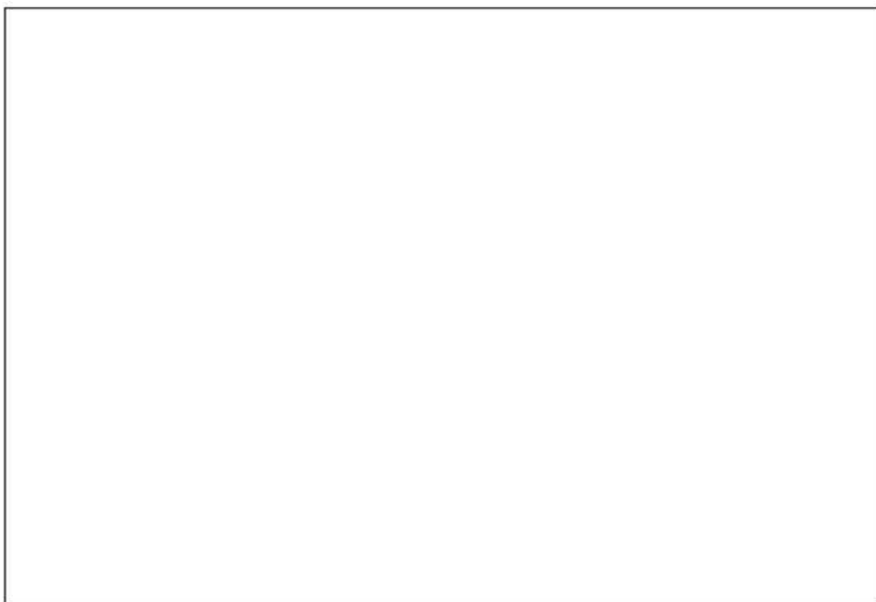
Die erste Stadt, in der sich Gemma de Chirico 1906 für eine längere Zeit niederließ, war München, wo die beiden Söhne studieren sollten, Giorgio Kunst, Alberto Musik. In der ausgesprochen konservativ ausgerichteten Münchner Kunstakademie, wo man damals noch ausgiebig nach Modellen und Abgüssen antiker Statuen und Büsten zeichnen lernte – eine Praxis, mit der Giorgio, wie wir von ihm selbst gehört haben, schon von Athen her vertraut war –, fand er trotz großer Hingabe nicht das, was er innerlich suchte. Entscheidend war dagegen die Begegnung mit Bildern von Arnold Böcklin (1827–1901), dessen Verehrung, ja Kult damals in München eine wahre Blüte erlebte. Die »Tiefe« von Böcklins Bildern ging dem jungen Künstler nun aber keineswegs vor den Originalen auf, sondern im Studio des Komponisten Max Reger, bei dem sein

Bruder Unterricht in Komposition nahm, wobei Giorgio als Dolmetscher diente. Hier erfuhr er – nach dem Vorbild Nietzsches – die erste einer Reihe von »Offenbarungen« (rivelazioni), und zwar beim müßigen Blättern in einem Album von Photogravüren nach Werken Böcklins. Was ihn an dessen Gemälden faszinierte, waren weniger Farbe und Komposition, als die »Stimmungen«, die dieser seinen heroischen Landschaften zu geben wußte, und die er in einer oder wenigen menschlichen Gestalten zu konzentrieren verstand (man denke nur an Werke wie die »Toteninsel«). Außer Arnold Böcklin und Max Klinger scheinen de Chirico damals bezeichnenderweise vor allem die Romantiker angezogen zu haben, vor allem Moritz von Schwind (1804–1871), den er mit einer, wie ich meine, sehr bezeichnenden Wendung als »den großen, unvergleichlichen, von göttlichem Heimweh erfaßten Schwindt« (il grande, ineffabile, divinamente nostalgico Moritz von Schwindt) charakterisierte.⁴ Neben der Lektüre Nietzsches, Schopenhauers und Otto Weiningers darf man in der Entdeckung Böcklins das entscheidende Ereignis der Münchner Jahre (1906–1909) sehen.⁵

Nach einer kurzen Phase ziemlich ungefilterter Böcklin-Imitationen, in denen de Chirico Meerlandschaften mit Nereiden und Tritonen, Prometheus und vor allem die thessalischen Kentauren malte, entstand im Sommer 1909 in Mailand mit der »Partenza degli Argonauti«⁶ (Abb. 1) zum erstenmal ein Bild, in dem die böcklinsche Landschaft und Stimmungshaltigkeit mit einer autobiographischen Erinnerung verbunden war. De Chirico versucht, hinter der mythischen Handlung einen tieferen Bezug zum eigenen Leben auszudrücken. Jason und Orpheus stehen noch am Ufer und schauen zu dem Schiff Argo (das mit weissagenden Brettern aus dem heiligen Hain von Dodona gezimmert war). Man hat bereits die Segel aufgezogen. Die beiden Helden stehen zur Abfahrt bereit, nachdem sie zu Füßen einer Athenastatue ein Zicklein als Opfer für einen günstigen Ausgang der abenteuerlichen Fahrt dargebracht haben. Mit dieser auf zwei Männer zugeschnittenen Version der mythischen Situation erinnert der Maler an das heimatliche Thessalien, von wo einst die Argonauten aufgebrochen waren. Mit der Athenastatue darüber hinaus konkret an den Vater und an Volos, die Stadt seiner Kindheit. Dort stand nämlich am Bahnhof eine Athenastatue desselben Typus der Athena Parthenos, die zu Ehren des Ingenieurs Evaristo de Chirico für seine Leistungen bei der Erbauung der Eisenbahnlinie Volos – Pelio errichtet worden war. Zur Zeit der Entstehung der »Abfahrt der Argonauten« las übrigens der Bruder, der sich damals ebenfalls in Mailand aufhielt, in den Argonauten des Apollonios Rhodios. Die von de Chi-



1 *Giorgio de Chirico, »La partenza degli Argonauti«, 1909 (Privatsammlung, Rom)*



2 *Giorgio de Chirico, »L'enigma dell'oracolo«, 1909 (Privatsammlung)*

rico gemalte Szene illustriert jedoch keineswegs einen antiken Text. Das Opfer am Fuß der Statue (des Vaters) und der Gesang des Orpheus (des Bruders) sind hinzuerfunden und bedeutungsvoll ins Zentrum des Bildes gerückt. Ohne Dichtung und Gesang kann ein so gefährliches Unternehmen nicht gelingen. Sagt Orpheus mit seinem Gesang auf der großen Kithara als Seher den glücklichen Ausgang der Reise voraus?⁷

Ist im »Aufbruch der Argonauten« der narrative Zusammenhang trotz des engen Bezuges zu den beiden Brüdern noch gewahrt, so wird er in dem wenig später entstandenen »L'enigma del oracolo«⁸ (Abb. 2) absichtsvoll zugunsten eines reinen Stimmungsbildes verunklärt. In der von hinten gesehenen, in sich versunkenen Gestalt, vor der sich eine weite Landschaft mit einer Stadt am Meer öffnet, zitiert de Chirico den heimwehkranken Odysseus aus Böcklins berühmtem »Odysseus und Kalypso« von 1883 und lädt damit selbst zum Vergleich der beiden Bilder ein. Während sich bei Böcklin Stimmung und Identität der Gestalten aus dem erzählerischen Zusammenhang eindeutig ergeben, ist in »L'enigma del oracolo« das Gegenteil der Fall. Wir sehen in einen merkwürdig undefinierten Raum ohne Dach. Die ausgetretenen Platten des Fußbodens zeugen vom Alter eines Tempels oder Heiligtums. Hinter einem Vorhang sieht man Kopf und Schulter der kalkweißen Statue eines jugendlichen Gottes. Von ihr scheint das Orakel auszugehen oder erwartet zu werden. Hat der Gott schon gesprochen und sinnt die Gestalt über den Sinn nach, oder erwartet sie angstvoll den Spruch, oder verweigert sich der Gott? Und wer ist die in sich versunkene, statuenartig regungslose Gestalt? Man kann sie nicht einfach »Odysseus« nennen, nur weil sie der Maler einem Odysseusbild Böcklins entnommen hat. Andererseits hat sich de Chirico später selbst als Odysseus bezeichnet und gemalt. Wir bräuchten also gar nicht nach einer mythischen Situation zu suchen, könnten statt dessen fragen: Trauert dieser de Chirico-Odysseus heimwehkrank, sehnt er sich nach einem fremden, noch unbekanntem Land? Steht er vor einem schweren Entschluß? Fragen über Fragen, aber gerade auf diesen Fragen beruht die dunkle und lastende Stimmung des Bildes, in die der Betrachter unmittelbar einbezogen wird, denn allein zu ihm hin öffnet sich ja der breite Raum. Er betrachtet nicht ein in sich geschlossenes Ereignis von außen, sondern tritt selbst in einen Stimmungsraum, aus dem es kein Entrinnen zu geben scheint. Auch die scheinbar aufschlußreiche Entsprechung der beiden Vorhänge führt in die Aporie. Der Gott verbirgt sich vor dem Fragenden, das Land und das Meer aber öffnen sich. Die in sich versunkene Gestalt schaut indes gar nicht hinaus, denn der Horizont des Meeres würde sich ihr nur als ein anderer Vorhang erweisen, der die Zukunft verbirgt.

Die halbverborgene, von oben beleuchtete, in hellem Weiß aufleuchtende Statue scheint ein Gipsabguß zu sein und der Vorhang vor ihr erinnert denn auch an Zeichensäle. Aber anders als in der Akademie bleibt die Statue hier kein toter Gegenstand, sondern ein mit geheimnisvollen Kräften ausgestattetes Wesen. Die Statue erinnert an den Hermes im Museum von Olympia, den die beiden Brüder einst wie Diebe durch das Fenster betrachteten. In de Chiricos Tagträumen begegnet Jahre später eine ähnliche Statue: »Dans un temple en ruine la statue mutilée d'un dieu a parlé une langue mystérieuse. Cette vision vient toujours à moi avec une sensation de froid comme si un souffle hiémal d'un pays lointain [...] m'avait touché.«

Die Statue als Medium einer Botschaft oder besser einer Stimmung also. Und weiter: »La sensation du présage. Elle existera toujours. C'est comme une preuve éternelle du non-sens de l'univers. Le premier homme devait voir des présages partout. [...] Alors [...] l'homme qui de la lumière du jour si trouve dans l'ombre d'un temple [...] d'abord n'aperçoit pas la statue blanchissante, puis peu à peu la forme se révèle à la toujours plus pure.«

Die Statue spricht also aus der Vorzeit zu ihm. Und die von Böcklin übernommene, in sich versunkene Gestalt ist der Künstler selbst, der wie ein «vacinateur frémissant tend l'oreille, la face tournée vers la terre.»⁹

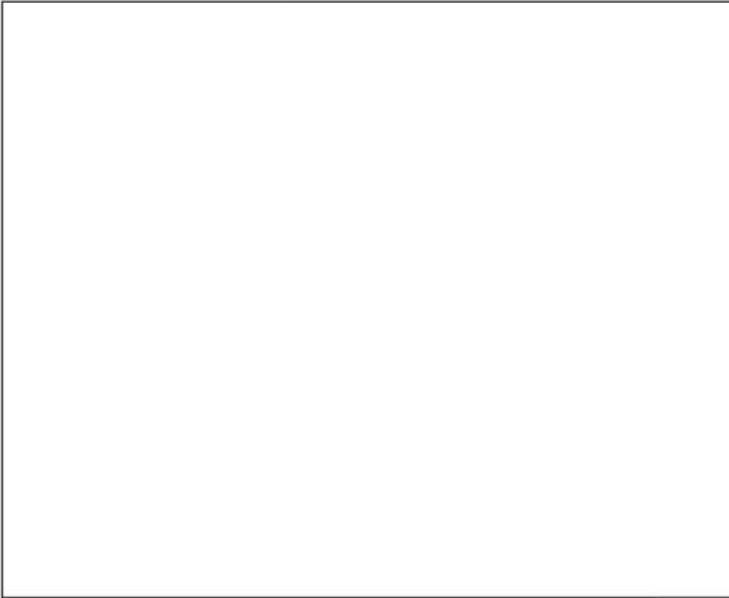
Es hat eine gewisse Folgerichtigkeit, daß sich diese für de Chirico so stimmungsträchtige und bedeutungsschwere böcklinsche Bildchiffre bei dem nächsten großen Bild auf dem Weg zur metaphysischen Malerei, dem »Enigma di un pomeriggio d'autunno« von 1909¹⁰ (Abb. 3) selbst in eine Statue verwandelt hat. Wie Jahre zuvor im Studio von Max Reger kündigt sich auch dieser neue Schritt in einem übersinnlichen Erlebnis, einer zweiten »Offenbarung« an, bei der zudem eine Statue eine wesentliche Rolle spielt. De Chirico befindet sich im Oktober 1909 in noch angegriffenem, rekonvaleszentem Zustand auf der Piazza Santa Croce in Florenz. Er sieht die Fassade der Kirche und die in sich versunkene Marmorstatue Dantes.

»Le soleil automnale, tiède et sans amours, éclairait la statue ainsi que la facade du temple. J'eus alors l'impression étrange que je voyait toutes les choses pour la première fois. Et la composition de mon tableau me vint à l'esprit; et chaque fois que je regarde cette peinture je revis ce moment; le moment pourtant est une énigme pour moi, car il est inexplicable. J'aime appeler aussi l'oeuvre qui en résulte une énigme.«¹¹

Das Erlebnis einer außerordentlichen »Stimmung« verdichtet sich auch hier in einem Bild, das – so meint de Chirico später selbst – »jene außeror-



3 *Giorgio de Chirico, »L'enigma di un pomeriggio d'autunno«, 1909*
(Privatsammlung, Buenos Aires)



4 *Giorgio de Chirico, »L'enigma dell'arrivo e del pomeriggio«, 1911/12*
(Privatsammlung)

dentliche Poesie« enthält, die »ich in den Büchern von Nietzsche kennen gelernt habe«. ¹² Würfte man nicht von dieser »rivelazione« in Florenz, niemand würde angesichts von »L'enigma di un pomeriggio d'autunno« an die Piazza di Santa Croce denken. Aus der Kirchenfassade ist eine Art von griechischem Propylon geworden, von rechts ragt ein Tempel ins Bild. Eine Mauer, niedrige Gebäude und die Vorhänge im Propylon schließen eine Art von heiligem Bezirk völlig ab. Im Zentrum des Platzes aber steht die Statue auf einem sehr hohen Sockel, der die beiden Menschen neben ihm noch überragt. Aus dem Dante ist eine antike Statue geworden, die indes leicht als Variante des in sich Versunkenen beziehungsweise von Böcklins Odysseus zu erkennen ist. Es gibt kein antikes Statuenschema, das dieser romantischen Trauerfigur ähneln würde. Aber de Chirico hat seinen Doppelgänger im Bild hier bewußt antikisiert. Eine Statuenstütze suggeriert den antiken Charakter des Standbildes und der Kopf ist so sehr gesenkt, daß man auch an eine fragmentierte Statue ohne Kopf und rechten Unterarm denken kann. Die Haltung der Statue spiegelt sich zudem in dem rechten Heiligtumsbesucher, der sich in seiner traurigen Stimmung an seinen Gefährten anlehnt. Hier hat de Chirico offenbar eines jener griechischen Heiligtümern seiner »préhistoire« beschworen, in denen er sich Seher und Philosophen vorstellt.

Noch stärker als bei »L'enigma del oracolo« ist der Raum hier abgeschlossen, die beiden Menschen sind allein und verlassen. Das Schiff mit den schwellenden Segeln im Hintergrund fährt davon. Hat es sie abgesetzt und segelt jetzt wieder davon? Dafür spräche der Titel des stillen Bildes »L'enigma dell'arrivo e del pomeriggio« ¹³ (Abb. 4), auf dem dasselbe Besucherpaar mit einem – nimmt man den Titel ernst – abfahrenden Schiff im Hintergrund erscheint. Aber Fragen nach dem wo und nach einer Handlung gehen ins Leere, gezeigt werden soll in diesen Bildern nicht eine konkrete Handlung, sondern ein Seelenzustand. Die antike Statue aber ist noch mehr als bei »L'enigma del oracolo« zum zentralen Stimmungsträger geworden, in ihr ist die Stimmung der beiden Menschen auf dem Platz monumentalisiert und so als unüberwindbar verewigt. Gleichzeitig entstand das berühmte Selbstporträt ¹⁴, auf dem sich de Chirico in der bekannten Nietzsche-Pose als melancholischen Philosophen mit in die Hand gestütztem Kopf darstellt, mit der Inschrift ET QUID AMABO NISI QUOD AENIGMA EST.

In einer Variante von »L'enigma di un pomeriggio d'autunno«, der »Meditazione autunnale« ¹⁵ fehlen die Menschen. Die Statue erscheint seitenverkehrt, nun aber durch zwei quergestellte Arkaden regelrecht im Zentrum und

in vollem Licht inszeniert. Der Denker oder Dichter meditiert jetzt angesichts der unendlichen Fläche des Meeres. Ein an die Mauer gelehnter Wanderstab erinnert an Menschen, ein Kreuz zu Seiten des Statuensockels deutet vielleicht ein Grab an. Sind die Eingeschlossenen gestorben? Die Statue verkörpert die Dauer, das Meditieren über die Rätsel wird kein Ende finden, denn es gibt keine Lösungen. Noch stärker als auf den früheren Bildern wird der Betrachter hier unmittelbar angesprochen, indem der Maler ihm einen Platz in der Mitte des sich zu ihm hin öffnenden Platzes anweist.

Zur selben Zeit im Winter 1911/12 entsteht »Meditazione del mattino«¹⁶ (Abb. 5), auf dem der einstige Odysseus Böcklins, nun wieder allein und in Vorderansicht, in eine ganze Ansammlung von Statuen geraten ist. Er scheint für einen Augenblick aus seinem tiefen Sinnen erwacht, hat sich aufgerichtet, scheint sich an den Flußgott in der Platzmitte zu wenden. Am Aufgang zu dem Gebäude auf der Linken steht die sinnende Muse mit aufgestütztem Fuß. Auch im Gebäude sieht man zwei Statuen, von denen eine sitzende, schwer nach vorn gebeugte Gestalt eine Denkerpose einnimmt. Es ist die Haltung, die der Mann im roten Gewand für einen Augenblick aufgegeben hat. Es besteht auch hier wieder eine deutliche Wechselbeziehung zwischen dem Menschen und



5 Giorgio de Chirico, »La meditazione del mattino«, 1911/12 (Finarte Casa d'Aste S.p.A., Mailand)

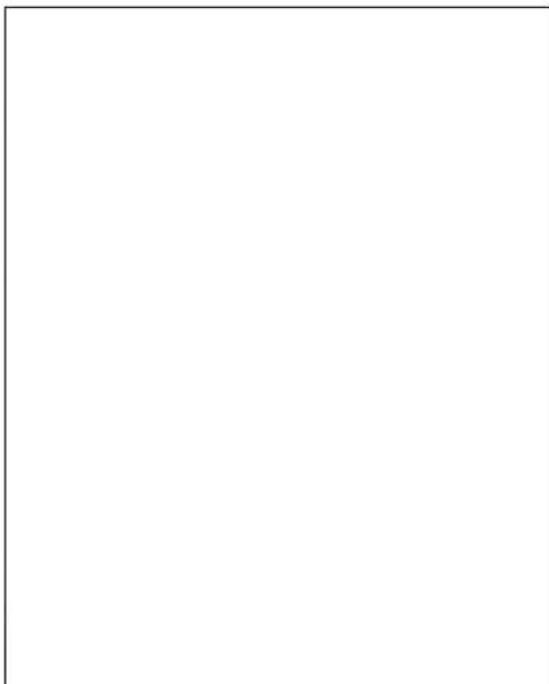
den Statuen. Die Statuen sind diesmal aber ohne oder auf niedrigem Sockel dargestellt, wie es sich de Chirico im Gefolge Schopenhauers auch für Statuen auf Plätzen wünschte, damit die Menschen in unmittelbarerem Kontakt mit ihnen treten könnten.¹⁷ Der einsame Mann scheint unter die Menschen einer früheren Kultur geraten zu sein, die in ihren fensterlosen Häusern und auf ihren leeren Plätzen versteinert sind. Gehören sie zum Heimweh-Gepäck des Malers, das er aus Griechenland mitgenommen hat? Lediglich die dem Meer zugewandte Kolossalstatue, die nur halb zu sehen ist, nimmt nicht an der eigenartigen Begegnung vor und in diesem Haus der Erinnerung teil.

Nach de Chiricos zweitem Aufenthalt in Turin bei dem seine Identifikation mit Friedrich Nietzsche, dessen Geisteskrankheit dort im Jahre 1888 ausgebrochen war, ihren Höhepunkt erreichte, entstanden die Bilder der von Arkaden gesäumten Plätze mit der liegenden Statue der verlassenen Ariadne und mit den Statuen der »Politiker«. Man kann das Erlebnis der Tage in Turin als die dritte große »Offenbarung« auf dem Weg zur »Pittura Metafisica« verstehen. Wie schon in Florenz war de Chirico in einem Zustand äußerster Erregbarkeit (der Aufenthalt endete mit seiner Flucht nach Paris, um sich dem Wehrdienst zu entziehen).

»A Torino tutto è apparizione. Si sbocca in un piazza e ci si trova di fronte a un uomo di pietra che ci guarda come solo le statue sanno guardare. Talvolta l'orizzonte è chiuso da un muro dietro il quale si leva il fischio di una locomotiva, il rumore di un treno che si mette in marcia: tutta la nostalgia dell'infinito si rivela a noi dietro la precisione geometrica della piazza [...]«¹⁸

Es geht bei de Chiricos Nähe zu Nietzsche auch in diesem Fall nicht um bestimmte Gedanken des Philosophen als vielmehr um ein von der Nietzsche-Lektüre inspiriertes halluzinatorisches Erleben der hinter den Räumen und Dingen liegenden metaphysischen Geheimnisse. Die Tage in Turin werden, wie gesagt, zur Geburtsstunde der »Piazze d'Italia« (obwohl die gemalten Plätze wenig mit den realen italienischen Plätzen in Turin, Florenz oder Rom, wohl aber mit den später gebauten leeren Repräsentationsplätzen des Faschismus zu tun haben!). Die Statuen der »Politiker« auf den großen, weiten Plätzen »guardano come solo le statue sanno guardare«. Zunächst malt er aber keine Turiner Politiker-Statuen, sondern die schlafende Ariadne. Die zeitliche Abfolge dieser eindrucksvollen Serie von ca. 10 Bildern ist trotz der neueren Erkenntnis nicht ganz klar.¹⁹ Eines der frühesten Bilder scheint die »Solitudine« zu sein, auf der der Sockel der Statue die Inschrift »Melanconia« trägt (Abb. 6).²⁰ Die Haltung der schlafenden Ariadne wird hier in die einer nach-

denklich Sinnenden mit aufgestütztem Kopf verändert, ein Motiv, das seit Dürers berühmtem Kupferstich von 1514 zum Inbegriff der Schwermut geworden ist.²¹ Das Bild ist deshalb vergleichsweise einfach zu lesen. Die Statue verkörpert das Leiden an der Welt und am Leben, dem gerade die Künstler und Dichter verfallen. Es ist spät am Abend, die Statue, die Arkaden und das jetzt winzig klein gewordene Menschenpaar im Hintergrund werfen weite Schatten in einem fahlen, grünlich schweren Licht. Betrachtet man diese Schatten näher, so entdeckt man vor der Statue den Schatten eines Menschen, der für den Betrachter unsichtbar, hinter einem Arkadenpfeiler direkt vor der Statue zu stehen scheint. Ist es der Künstler, der vor seiner eigenen »melanconia« steht? Diese wäre für ihn dann wieder mit der alten Erinnerungslast verbunden. Als neues Motiv finden wir nämlich auf dem Bild die geschlossenen Fensterläden über den Arkaden, die Trauer und Verlassensein anzeigen. Auch das Elternhaus in Athen hatte die Fensterläden geschlossen an jenen Tagen nach dem Tod des Vaters, wie der Maler sich erinnert: »Belle giornate tremendamente tristi, impose chiuse [...]; tutte le finestre erano chiuse, dappertutto era silenzio [...]; qui mi ha mostrato la grande finestra nera chi mi ha mostrato là in fondo la triste casa [...]«²²



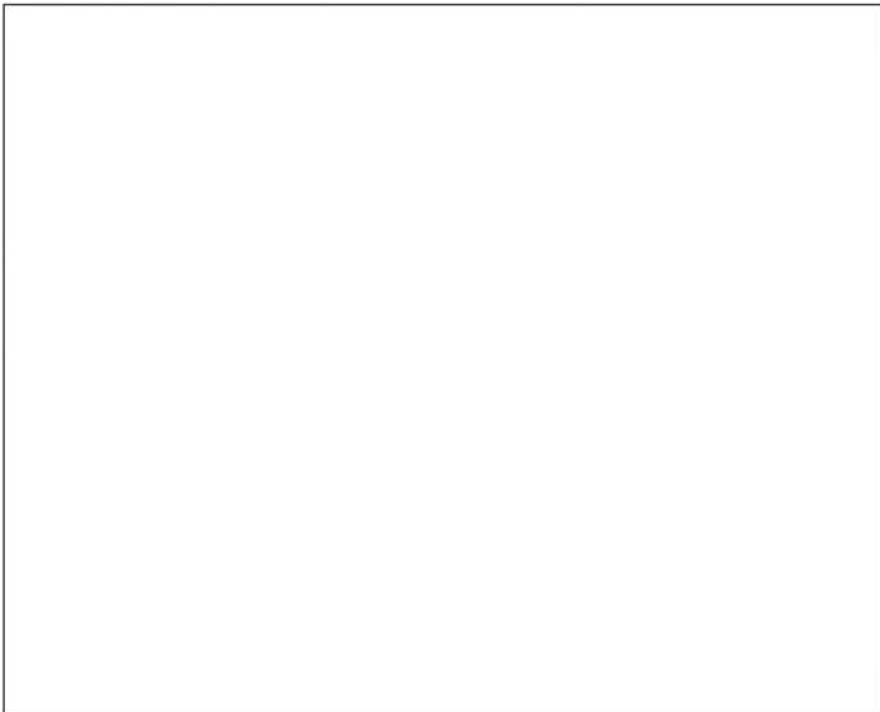
6 Giorgio de Chirico, »Solitudine (Melanconia)«, 1912 (Sammlung Eric und Salome Estorick, London)

Das Trauma der verlorenen Kindheit bestimmt auch die anderen, nach den Tagen in Turin entstandenen Bilder. Die »Trauerarbeit« setzt sich dann auf den »Piazze d'Italia« mit den Statuen der »Politiker«, den Türmen, Bahnhöfen und der »angstvollen Reise« (il viaggio inquietante) fort. Betrachtet man die verschiedenen Versionen der Plätze mit der Ariadnestatue, so kann man nicht umhin, den Variationsreichtum de Chiricos zu bewundern, sowohl, was die Veränderungen in der Inszenierung als auch der bildnerischen Mittel anlangt. In »Le gioie e gli enigmi di una ora strana«²³ gibt er die antike Statue vergleichsweise getreu wieder.²⁴ Freilich keineswegs nach dem Original oder einem Abguß, sondern nach einer einfachen Zeichnung im »Répertoire des Statues« des Salomon Reinach (Paris 1897). Es geht ihm überhaupt nicht um die sinnlichen Reize der Statue, die er aus einer der Abgußsammlungen durchaus gekannt haben könnte, sondern lediglich um das Motiv der Schlafenden. Auch die mythische Gestalt selbst scheint ihn in diesem Fall nicht besonders interessiert zu haben, für ihn ist Ariadnes Schlaf vor allem der Schlaf einer Verlassenen.

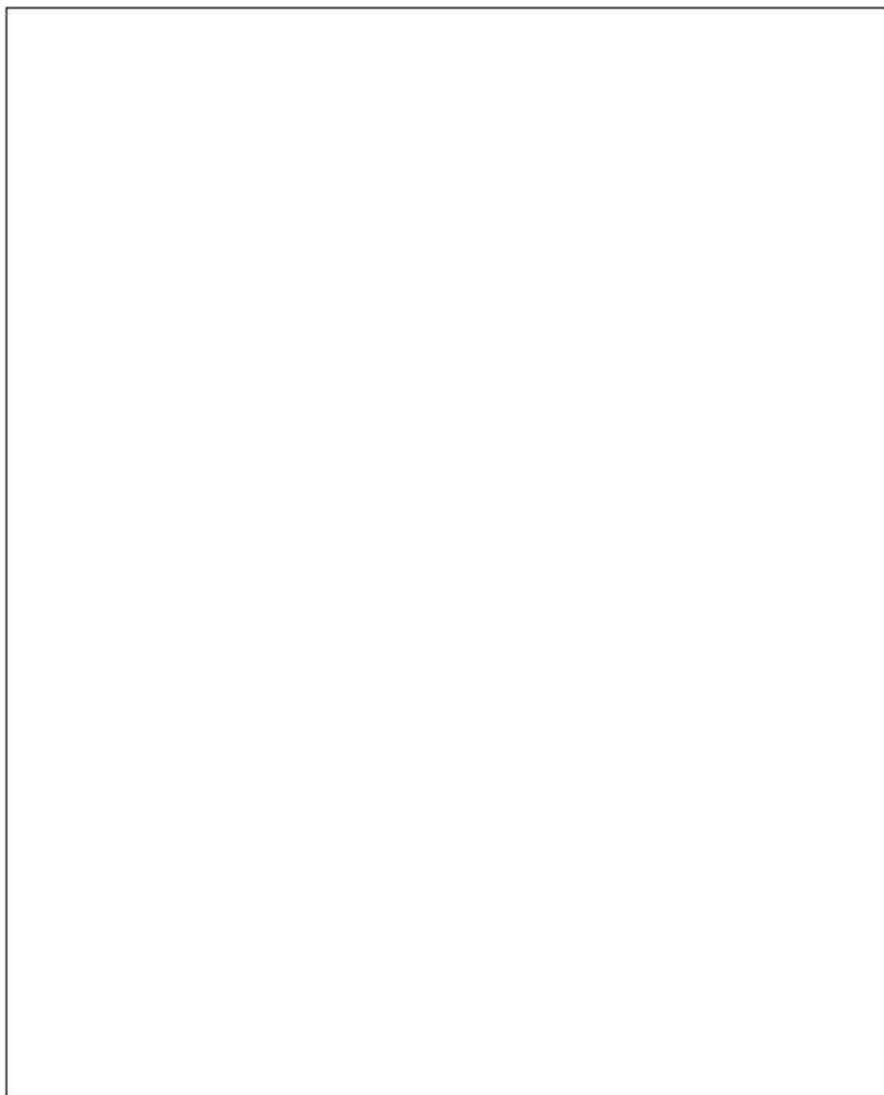
Ariadne schläft hier und auf den übrigen Bildern auf einer ausgesprochen unwirtlichen Bühne. Hinter ihr erheben sich bedrohlich ein roter Wehrturm, eine Mauer und hinter dieser ein abfahrender Zug, eine kulissenartige Arkadenarchitektur und – kaum zu sehen – das kleine Menschenpaar, das die Schläferin nie erreichen wird. Dionysos wird nie in diese trostlosen Platzgefängnisse kommen. Ariadnes Schlaf ist ein Schlaf der Verzweiflung. Auf den übrigen Bildern der Serie variiert de Chirico die Position der Schlafenden. Um die Statue in den ganz ungewöhnlichen und beunruhigenden Ansichten zeichnen zu können, hatte er sich übrigens ein kleines »bozzetto« aus Ton geknetet, dessen unklaren Formen man deutlich ansieht, daß es ebenfalls aus Strichzeichnungen abgeleitet ist. Bei diesen Varianten wird der Schlaf immer mehr zu einer gequälten Abwehr der sukzessiv bedrängender gestalteten Umgebung.²⁵ In besonderer Weise gilt das für den »Pomeriggio di Arianna«²⁶, wo sich hinter Ariadne riesige Türme beziehungsweise Schornsteine als Zeichen der Unendlichkeit erheben und für die »Statua silenziosa«²⁷ (Abb. 7) mit einem nahsichtigen Ausschnitt der Liegenden in den neuen kubistischen Formen (die de Chirico in Paris kennen gelernt hatte) und einem Ausdruck, der ebenfalls eher auf qualvolle Träume als auf Erlösung von bedrängender Umgebung weist. Nietzsches Ariadne und Dionysos haben mit diesen Bildern wenig zu tun! Man sollte sich von de Chiricos Nietzsche-Hochstimmung in Turin nicht täuschen lassen, auf den Bildern ist vom »Glück der Leere« wenig zu spüren, wohl aber von der Klarheit der Formen. Diese aber sprechen von nichts anderem als von Einsam-

keit und Trauer. Das haben auch die frühen Kritiker so gesehen. Es gibt keinen wirklichen Unterschied in der »Stimmung« der Ariadne-Bilder und zum Beispiel dem tief traurigen »Mistero e melanconia di una strada«²⁸ (Abb. 8) aus demselben Jahr 1914 mit der Schattengestalt des mit seinem Reif spielenden Mädchen und dem offenen Möbelwagen. Und dasselbe gilt für die Plätze mit den Politikerstatuen, die trotz ihrer zwiespältigen Verherrlichung des »infinito« in geheimnisvoller und versteckter Weise mit der Statue des traurigen Denkers in »L'enigma di un pomeriggio d'autunno« und letzten Endes wohl auch mit der Erinnerung an den Vater zusammenhängen.

Hatten wir es bisher noch mit scheinbar realen Räumen und Situationen zu tun, so kennzeichnet die nach der Ariadneserie und den »Piazze d'Italia« in Paris entstandenen Bilder der Jahre 1913/14 ein höherer Grad von Abstraktion. Man hat mit Recht von einer zweiten Phase der metaphysischen Malerei de Chiricos gesprochen. Gegenstände völlig unterschiedlicher Art werden jetzt nebeneinander gestellt, und zwar in nicht mehr vorstellbaren, traumartig ineinander und übereinander geschobenen Raumteilen und Raumfragmenten.



7 Giorgio de Chirico, »La statua silenziosa«, 1913 (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf)



8 *Giorgio de Chirico, »Mistero e melanconia di una strada«, 1914 (Privatsammlung, New York)*

Bei diesen neuen Visionen spielen der Einfluß des Dichters Guillaume Apollinaire und auch die gleichzeitig entstehenden »protosurrealistischen« Bilder von Picasso und Braque eine wichtige Rolle. Aber de Chirico bleibt trotz formaler Anklänge auch in dieser Phase in seinem Bildvokabular noch einzigartig und unverwechselbar. Bisher hatte er Räume gemalt, in denen die Dinge und Gestalten in zwar geheimnisvollen, aber in räumlich doch logisch nachvollziehbaren Zusammenhängen zueinander standen. Die Statuen fungieren dabei meist als Blickpunkte und als primäre Träger der Stimmung. Und diese Stimmung blieb seit den Bildern von 1909 die jener in sich versunkenen, ursprünglich von Böcklins Odysseus abgeleiteten Gestalt. Die ikonographischen Formeln verwiesen dabei immer wieder auf Erinnerungen und Zusammenhänge, die mit dem verlorenen Land der Kindheit zusammenhingen.

Auf den neuen Bildern, treten die bedrängenden Architekturen und Zeichen (Arkaden, Türme, Lokomotive, Mauer, Segelschiff) zurück. Gleichzeitig scheidet aber auch die ganzfigurige Statue aus dem Repertoire aus. De Chirico malt jetzt nur noch Teile von Statuen, meist Köpfe. Dabei handelt es sich jedoch um keine Fragmente natürlicher Art mit Zeichen der Zerstörung, sondern um als Teilstücke eigens hergerichtete Abgüsse, wie man sie in Abgußsammlungen fand und wie sie für die Zeichenstudien der Studenten besonders gerne verwendet wurden. De Chirico bewahrte selbst einige Gipsköpfe dieser Art in seinem Studio auf, die man auch auf seinen späteren Bildern gelegentlich wiederfindet. Auf den neuen Bildern werden, wie gesagt, ganz unterschiedliche Objekte, die nichts miteinander zu tun haben, nebeneinander gezeigt. Das gilt auch für die Gipsteile. Vielleicht hängt die Bevorzugung dieser Teilstücke damit zusammen, daß sich an ihnen der zufällige Ding-Charakter der Gegenstände besser veranschaulichen ließ, als an ganzen Statuen.

In »L'incertezza del poeta«²⁹ (Abb. 9) beherrscht ein weiblicher Torso das Bild, vor dem eine riesige Staude reifer Bananen liegt, die aus dem Torso heraus zu quillen scheinen. Sie liegen auf einer Art Tischplatte. Arkade, Mauer, Zug und Segelschiff sind zwar als Stimmungselemente noch gegenwärtig, aber an den Rand gedrängt. Die Arkadenbögen liegen im Schatten, während der als solcher charakterisierte Gipstorso in vollem Licht steht. Warum wird er so herausgehoben? Im »Sogno trasformato«³⁰ und in der »Passeggiata del filosofo«³¹ ist es ein Zeuskopf oder besser eine Zeusmaske aus Gips, die im einen Fall mit Bananen und zwei Ananasfrüchten, im anderen Fall mit zwei großen Artischocken wie auf einem Stilleben zusammengestellt sind. Auf wieder anderen Bildern erscheinen die Artischocken zusammen mit einer Kanone und

Uhr oder allein mit Turm und Zug im Hintergrund oder die Bananenstaude liegt vor dem Hintergrund einer bedrängend weiten Bahnhofszenerie. Auch auf den Bildern mit dem Zeuskopf sind die inkongruenten Gegenstände auf einer eigenen Ebene ausgestellt, während die früheren Architektur-Elemente nur noch in Andeutung erscheinen.

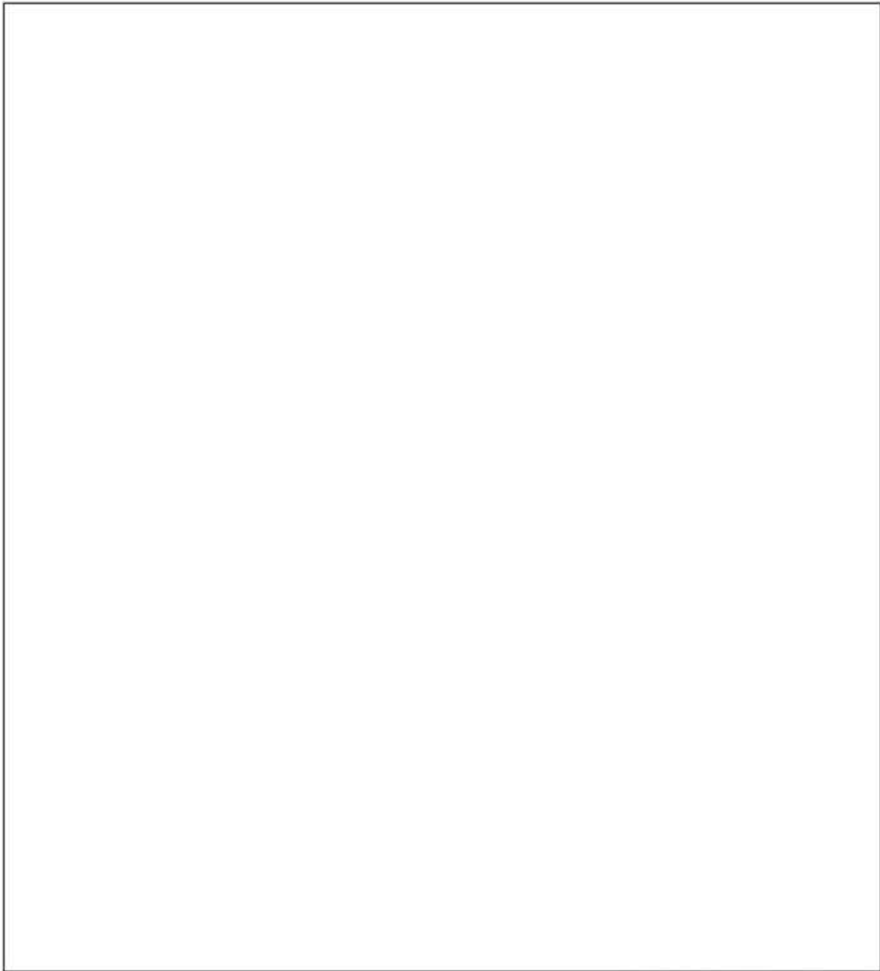
Man hat viel über die Bedeutung der Früchte spekuliert, die Bananen gar mit Libyen (und der italienischen Kolonialpolitik!), die Artischocken mit dem Thyrsos des Dionysos und der Mänaden in Zusammenhang gebracht. Das alles scheint wenig sinnvoll. Sicher ist, daß wir es nicht mit Zeichen eines sinnvollen Systems zu tun haben. In der Zusammenstellung des logisch nicht Zusammengehörigen soll vielmehr einerseits – Nietzsche und Schopenhauer folgend – die Sinnlosigkeit des scheinbar Wirklichen in der äußeren Welt der Erscheinungen zum Ausdruck kommen. Andererseits offenbaren die Dinge, wenn sie aus ihren üblichen Kontexten gerissen werden, aber auch ihre je eigene Rätselhaftigkeit, ihren metaphysischen Sinn, in den es einzudringen gilt. Von de Chirico wissen wir, daß sowohl die Bananen wie die Artischocken in seinen Träumen vorkamen und in der Tat kann man die Bilder wohl am ehesten als Traumvisionen oder dichterische Tagträume verstehen.

»Beauté des longues cheminée rouges.
Fumée solide
Un train siffle. Le mur.
Deux artichauts de ferre me regardent«³²

Werden die Artischocken von de Chirico als hart, »wie aus Eisen« vorgestellt, so signalisieren die Bananen an anderer Stelle »goldenen Überfluß, die Pracht an reifen und wohlschmeckenden Früchten«. Aber das alles ergibt keinen bedeutungsvollen Zusammenhang und soll es auch nicht. Was als »Bedeutung« bleibt, scheint der geheimnisvolle Nicht-Sinn des logisch nicht Zusammengehörigen zu sein. Doch gerade dieser Nichtsinn ist es, der die Phantasie stimuliert und ganz unterschiedliche Deutungen oder auch nur Vorstellungen evoziert. Der Abguß wird in diesem Spiel bewußt als ein weiteres Mittel der Verfremdung eingesetzt, denn als Kopie der antiken Statue ersetzt er diese nur als Teil, ist Erinnerung einer Erinnerung, oder besser Fragment der Erinnerung einer Erinnerung. Die Titel der Bilder sind in diesem Falle, wie mir scheint, aufschlußreich. Sie verweisen gleicherweise auf den Traum wie auf die schöpferische Phantasie des Dichters beziehungsweise des Philosophen. Im

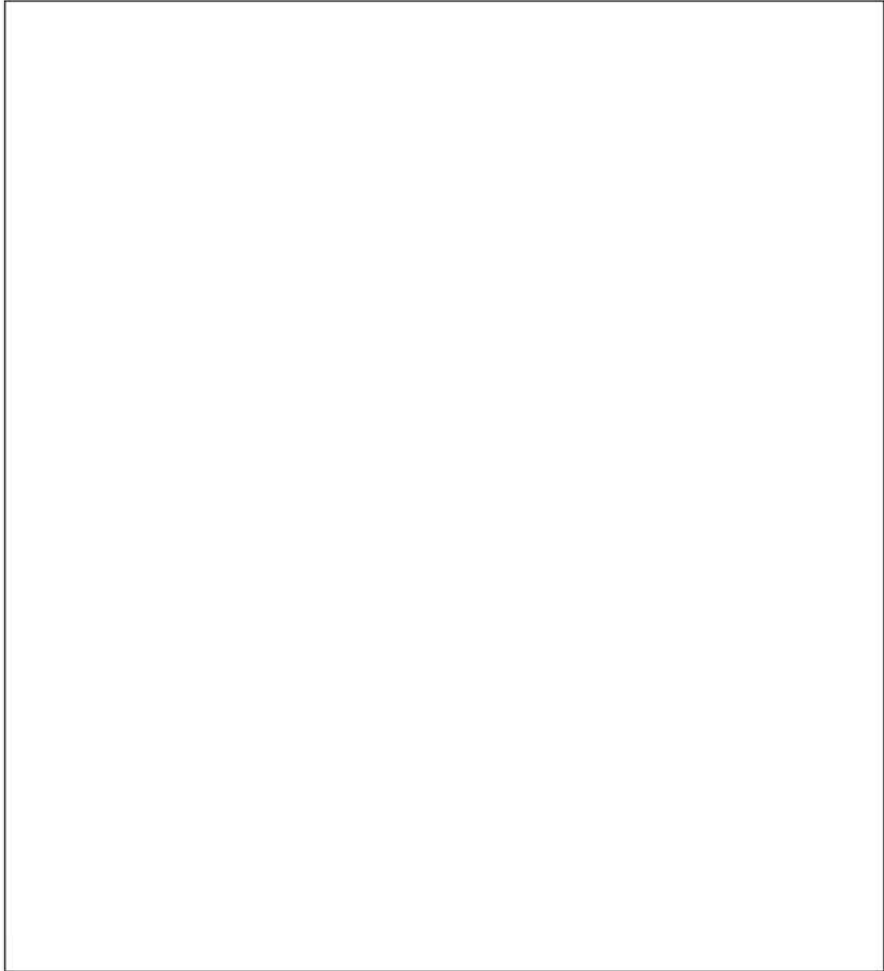
Traum werden die Dinge ihrer gewohnten Zusammenhänge beraubt und in »metaphysischen« Kombinationen neu verfügbar für den Künstler. Fünf Jahre später wird de Chirico von der »solitudine dei segni« sprechen: »Solitudine eminentemente metafisica e per la quale è esclusa a priori ogni possibilità logica di educazione visiva o psichica.«³³ Es ist die Vereinzelung, die »solitudine dei segni«, die die Vorstellungskraft des Künstlers aufruft, ihr eine neue Freiheit verschafft.

Der weibliche Torso in »L'incertezza del poeta« kann in seinen üppigen Formen und seiner geschraubten Haltung nicht auf ein antikes Vorbild zurück-



9 Giorgio de Chirico, »L'incertezza del poeta«, 1913 (The Tate Gallery, London)

gehen. Daß er trotzdem als Abguß dargestellt wird, zeigt, daß dem Abguß eine besondere Bedeutung zukommt, daß er vom Künstler bewußt eingesetzt wird, um das Unwirkliche der Gegenstände zu betonen, um zu zeigen, daß wir es nicht mit wirklichen Gegenständen, sondern mit Traumbildern zu tun haben. Daß es gerade die Abgüsse sind, an denen sich die »solitudine dei segni« schon längst in besonderer Sinnfälligkeit erfahren ließ, mag ein Blick in die königliche Abgußsammlung von Kopenhagen um 1830 veranschaulichen (Abb. 10).³⁴ Christian Købke zeigt den korrekt gekleideten Diener beim routinemäßigen



10 Christen Købke, »Partie der Abgußsammlung auf Charlottenborg«, 1830
(Den Hirschsprungske Samling, Kopenhagen)

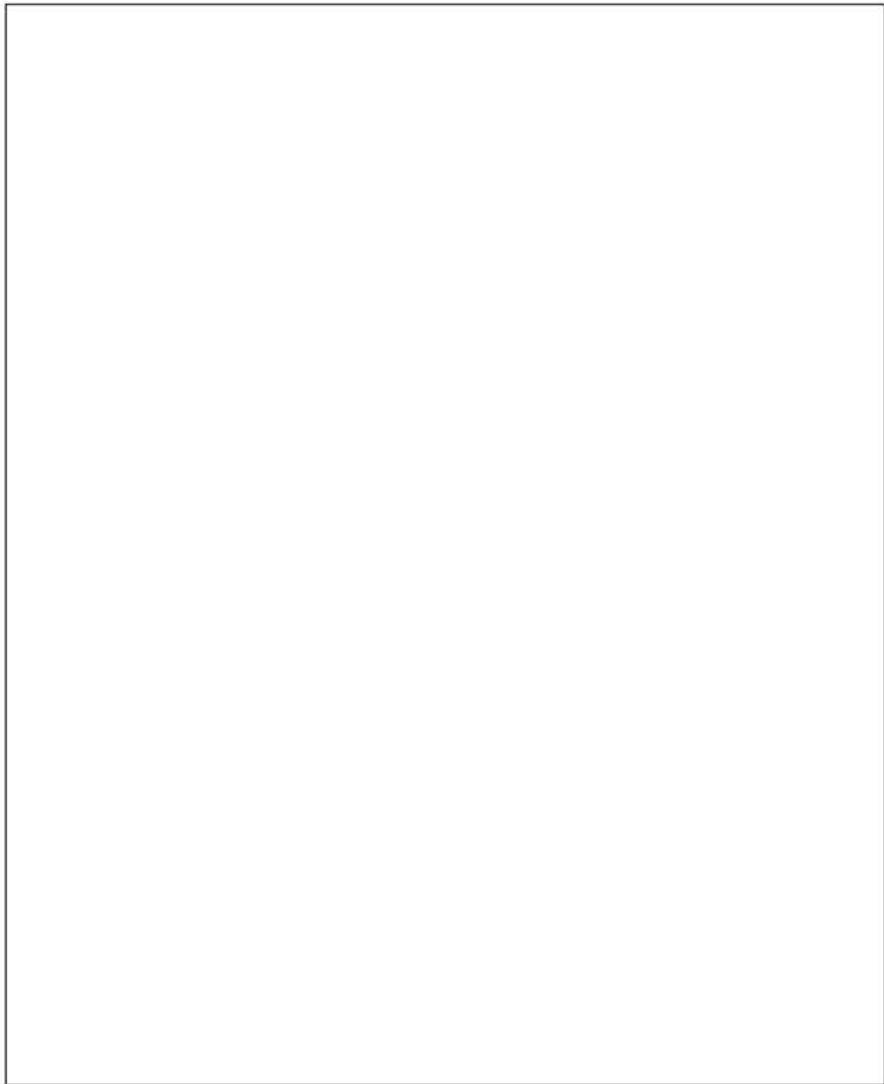
Abstauben der Abgüsse und lenkt den Blick dabei auf den scharfen Kontrast zwischen dem hehren Kunstideal, auf das die Gipse verweisen (Købke hat ausgerechnet eine Figur aus dem Parthenon-Giebel für seinen Ausschnitt des Museums gewählt) und dem geringen materiellen Wert der Kopien aus billigem Material. Gerade dieser geringe Wert, das billige Material und die entsprechende Aufbewahrung der Abgüsse in den Sammlungen und Künstlerateliers prädestiniert sie für die eigenartige Doppelrolle, die sie in de Chiricos Bildern übernehmen: Auf der einen Seite sind sie zufällig herumliegende Objekte wie andere auch, auf der anderen aber haben sie etwas Geheimnisvolles an sich, weil sie, wenn auch als Kopien von Statuen etwas vom Abglanz der Götter der Vorzeit an sich tragen. In der »Composizione metafisica«³⁵ liegen zwei Abgüsse von Füßen in zufälliger Position wie vergessene Gegenstände ohne Sinn und Zweck neben einer Buch- oder Bildrolle und einem Ei auf derselben Fläche. Dahinter ragen zwei rote Kamine in den Himmel und auf eine Wand ist ein großes geheimnisvolles X geschrieben. Eine Zusammenstellung von Objekten und Zeichen also, die als solche bar allen Sinnes scheinen und doch die Phantasie des Betrachters in einer ganz neuen Weise herausfordert. Haben die einsamen Füße einst zur Statue eines Gottes gehört, oder eines Tänzers, aber wer hat sie gebraucht? Warum haben sie sich in diese Umgebung verirrt. »Portrait de l'artiste par lui-même« lautet der Titel, den Paul Eluard dem Bild gegeben hat, und damit diese neuen surrealen Phantasmagorien zugleich beschrieb und ironisierte.

Das herausragende Werk dieser Zeit aber ist zweifellos der »Canto d'amore«³⁶ (Abb. 11), auf dem wir einen ungleich wirkungsmächtigeren Gipsabguß, den Kopf des Apollo vom Belvedere neben dem berühmten gewordenen roten Gummihandschuh finden.

»Monsieur de Chirico hat soeben einen rosafarbenen Gummihandschuh gekauft, einer der eindruckvollsten Gegenstände, die man kaufen kann. Vom Künstler gemalt soll er seine künftigen Werke noch eindrucksvoller und erschreckender machen als die bereits gemalten schon sind. Wenn man ihn fragt, welchen Schrecken der Handschuh erregen könnte, beginnt er sogleich von den Zahnbürsten zu reden, diesen noch schrecklicheren, gerade von der Dentisten-Kunst erfundenen und vielleicht nützlichsten Objekten aller Künste.«³⁷

Dem nihilistischen und antibürgerlichen Duktus von Apollinaires Ankündigung steht im »Canto d'amore« eine großartige Inszenierung gegenüber. Die drei so durch und durch inkompatiblen Gegenstände, gipsweißer Apollokopf, roter Gummihandschuh und grüner Stoffball sind wie Zeichen einer geheim-

nisvollen Offenbarung ausgestellt. »L'arte deve ricercare sensazioni nuovi.« Und auf der Sensation des nie Gesehenen beruht zweifellos ein Gutteil der Wirkung des Bildes, zumal die Gegenstände plastisch so effektiv ins Licht gesetzt sind. Natürlich wird der Apollokopf als Bildungssikone durch den Gummihandschuh ironisiert, gleichzeitig aber dominiert er das Bild mit sei-



11 *Giorgio de Chirico, »Il canto d'amore«, 1914 (The Museum of Modern Art, New York, Vermächtnis Nelson A. Rockefeller)*

nem emphatischen Ausdruck. Die vertrauten Elemente der Melancholie der früheren Bilder sind auch hier wieder an den Rand gedrängt, aber sie bleiben doch noch gegenwärtig: der Zug hinter der Mauer und die Arkaden mit den leeren Fensterhöhlen. Gehört auch der grüne Ball zu den Erinnerungszeichen der Kindheit oder bedeutet er einfach Spiel? Um den Gummihandschuh ist



12 *Giorgio de Chirico, »Ritratto di Guillaume Apollinaire«, 1914 (Musée d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris)*

von den Interpreten besonders viel Wesens gemacht worden, angefangen vom Handschuh der Chirurgen und der Hebamme bis zum Schild mit der Hand, die nach Savinio als Wegweiser zu einem Bordell in Volos die Phantasie der Knaben erregte und so als Sinnbild für verbotene Liebe verstanden werden konnte. Andere gehen noch weiter, um den Kontrast zwischen Apollo und Gummihandschuh zu erklären, sehen das Männliche mit dem Weiblichen konfrontiert oder bemühen gar Nietzsches »Geburt der Tragödie«!

Die eindringliche Wirkung des Bildes wird durch alle diese ikonographischen Entschlüsselungsversuche indes nicht erklärt. Sie beruht vor allem auf der sinnlich so einzigartigen Präsentation der Objekte, die in jedem Betrachter eigene Assoziationen evozieren: Verklärung des Dichterischen (und der Kunst überhaupt) durch das Haupt des Musengottes; Verklärung aber auch des geheimnisvollen Handschuhs, Reiz des Gefährlichen, das man nicht berühren darf, oder eben rätselhaft wie das Bild »Canto d'amore« (was die Lesart Apollinaires war, auf den der Titel vielleicht auch zurückgeht). Nicht zu übersehen scheint mir die veränderte Stimmung, die nur noch wenig mit den melancholischen Bildern der vorigen Jahre zu tun hat, eine Stimmung die sich schon in den vorangegangenen Bildern mit den Abgüssen beobachten läßt, und die sich dort im weiblichen Torso und im Zeuskopf verdichtete, wie hier im Kopf des Apollo.

De Chirico war mit seiner Kunst im Paris der Jahre 1913–1915 in hohem Maße originell, ein absoluter Einzelgänger. Das gilt auch für die Auswahl seiner Skulpturen. Während sich andere Künstler und Dichter in diesen Jahren von archaischen Kouroi oder von urtümlich wirkenden afrikanischen Skulpturen inspirieren ließen, verwendet er Abgüsse nach nur ganz wenigen Typen, und bei diesen handelt es sich zudem um die bekanntesten und abgegriffensten »Bildungs-Ikonen« der klassischen Kunst. Und doch ist de Chirico alles andere als ein Klassizist. Wieland Schmied hat recht, wenn er den »Canto d'amore« ein »Kuckucksei« des Klassizismus nennt.³⁸ Auch später wählt De Chirico Abgüsse nach bekannten klassischen Statuentypen, wie man sie in jeder Abgußsammlung und in jeder Akademie finden konnte: die Niobe, den Kopf eines Niobiden, den Hermes Ludovisi, den Euripides Farnese, den Hermes und Apollo vom Belvedere. War es die Vertrautheit mit diesen Bildern aus der Zeit, als er Abgüsse abzeichnen mußte (was er später als notwendige Übung rühmt) oder ist es eine konservative Haltung? Jedenfalls scheint klar, daß diese Abgußfragmente einen besonderen Rang einnehmen in den Stilleben der scheinbar sinnlos aufgereihten enigmatischen Objekte. Die Stimmung ist

auf den Bildern dieser zweiten Phase nicht mehr einheitlich, sie bricht sich in den unterschiedlichen Objekten, wirkt widersprüchlich, dabei aber gleichzeitig sublimiert. Die lastende Schwermut scheint gebannt.

Wenige Monate zuvor war das »Ritratto di Guillaume Apollinaire«³⁹ (Abb. 12) entstanden, auf dem wiederum auf den ersten Blick ein Abguß die Hauptrolle zu spielen scheint. Der Dichter-Freund taucht nur als Schatten vor einem gespenstisch grünen Hintergrund in Gestalt eines »profilo numismatico« auf. In irritierender Nähe zum Betrachter aber blickt die gipserne Büste eines Mannes mit hohem und kahlem Schädel aus dem Bild. Die dunklen Brillengläser deuten auf Blindheit. Gemeint ist wohl die Blindheit der alten Dichter und Seher, wie sie für Homer überliefert ist. Der positive Bezug zwischen Gipsbüste und Apollinaire scheint evident. Was aber ist mit den beiden Backformen, dem Fisch und der Muschel, die auf einer hellen Fläche wie eine Projektion erscheinen? Auch hier gibt es wieder viel zu deuten: religiöses Heilssymbol oder ein Karpfen als Melancholiker-Fisch, Muschel der Santiago-Pilger oder Meer als Ursprung des Lebens. Apollinaire der heimatlose Melancholiker?

Zwei Archäologen haben in gewohnter Manier nach dem antiken Vorbild für die Büste gefragt, und das Cicero-Porträt, beziehungsweise den Bronzekopf einer ptolemäischen Königin vorgeschlagen.⁴⁰ Beide Vorschläge überzeugen nicht, besonders wenn man bedenkt, wie wenig es de Chirico auf die konkrete Form der klassischen Statuen ankam. Die Sache ist einfacher: Er hat den ausdrucksvollen Kopf in antikischem Stil einfach erfunden! Interessant bleibt, daß er das Medium des Gipses benutzt, um den Kopf als »antik« zu charakterisieren, was in diesem Fall gleichermaßen Anonymität und Autorität einschließt. Denn offensichtlich sollte der Freund mit der antiken Dichtkunst in Zusammenhang gebracht werden: Auch Apollinaire ist ein Dichter-Seher, ein Nachfahre der griechischen Sänger, so wie de Chirico selbst, der sich auf einem Porträt aus den 20er Jahren vor einer Statue des Dichters Euripides, zeigt. Die Gipsbüste des antiken Dichters erscheint noch einmal in »Nostalgia del poeta«⁴¹ und in »Poeta e filosofo«⁴², dort mit verhülltem Gesicht als Gefährte des schon zu einer Gliederpuppe erstarrten Philosophen.

In de Chiricos Aufzeichnungen aus dem Jahr 1913 findet sich ein sehr poetischer Abschnitt, den er mit »Le sentiment de la préhistoire« überschreibt. Darin begegnet man wieder der oben schon erwähnten fragmentierten Götterstatue, die in einer geheimnisvollen Sprache spricht. Dichtung und Philosophie, Mythos und Weissagung, die Heiligtümer und die Statuen, sie alle gehören

zum »sentiment de la préhistoire«. Im Erinnern oder im Träumen von jener ursprünglichen Welt der »préhistoire« erwächst der frühe Künstler (l'artiste primitif) in ihm:

»Le premier qui sculpta un dieu, le premier qui voulut créer un dieu. Et je pense alors si l'idée de se figurer un dieu à face humaine ainsi que la concures les Grecs en art ne serait un prétexte éternel pour découvrir bien des fontaines de sensations nouvelles [...]«⁴³

Die Statuen und Gipsfragmente erinnern de Chirico an die anfängliche Welt, die er für sich bei den Griechen, ihrem Mythos und ihrer Kunst ansiedelte. Diese anfängliche Welt ist für ihn als Künstler Hoffnungszeichen, unsicher und unfaßbar zwar wie Träume, aber doch existent und sogar dinglich greifbar, wenn auch nur in Gestalt von gipsernen Abgüssen und von Fragmenten. Im Spätjahr 1914 erfindet de Chirico eine weitere bildnerische Lösung, um diese Erinnerung an die »préhistoire« und die an sie geknüpfte Erinnerung diesmal tatsächlich in visionärer Form zum Ausdruck zu bringen. In der »unendlichen Reise«⁴⁴ liegt im Vordergrund ein übergroßer, schrägt von der Seite und von unten gesehener Kopf eines Jünglings und blickt ins Leere. Es ist derselbe Kopf, der in identischer Position schon in »L'arco delle scale nere«⁴⁵ aufgetaucht war und bei dem es sich wieder um einen Abguß handelt. Hinter oder neben dem Kopf aber erscheint wie auf eine Leinwand projiziert die Statue einer schlanken Frauengestalt mit dem Kopf eines »manichino«. Während die Statue wie mit Bleistift in leichten Linien gezeichnet ist, wirkt der gesichtslose Puppenkopf »wirklicher«. Man könnte das Bild als Traumbild verstehen, wobei der liegende Kopf den Träumer darstellte. Das Traumgesicht steht wie bannend zwischen Restbeständen aus den Räumen der Melancholie, deren Zeichen jedoch an die Ränder gedrängt sind. In »Tormento del poeta«⁴⁶ und »La nemica del poeta«⁴⁷ erscheint dieselbe Statuenprojektion noch einmal. Offenbar ist sie jetzt als Muse zu verstehen, zu der der Dichter aufblickt in seinen Bedrängnissen, verkörpert durch bedrängende Architekturen und Zeichen der Erinnerungen.

Ich breche hier ab, obwohl die antiken Statuen de Chirico in seinem Werk weiter begleiten. Nach den in Ferrara gemalten Bildern im neuem Stil der eigentlichen »Pittura Metafisica«, auf denen die Erinnerung an die Statuen kaum eine Rolle spielt, entstehen 1917–1919 nur noch vereinzelt Bilder mit antiken Objekten, darunter die eindrucksvolle »Malinconia ermetica«⁴⁸ mit dem Kopf des Hermes vom Belvedere, vor allem aber »Le muse inquietanti«⁴⁹ von 1917. In diesem berühmten Bild de Chiricos verschmelzen antike Formen,

jetzt eher archaischen Stils, mit den schicksallosen und anonymen Puppen-Körpern. Wie zur Abreise bereit sitzen die zwei Musen auf der endlosen Bretterbühne vor dem Castello von Ferrara, aber sie sind in ihren monumentalen Posen versteinert. Sie werden ewig hier sitzen und in Kopien fortleben, Kopien von de Chirico selbst, aber auch von Warhol.

Nach der letzten »Offenbarung«, die de Chirico im Frühjahr 1919 in der Villa Borghese vor Tizians »irdischer und himmlischer Liebe« in Rom zuteil wurde und die zu seiner Konversion zum »Pictor Classicus« führte, entstanden keine metaphysischen Bilder im eigentlichen Sinne mehr.⁵⁰ Die Statuen auf den Häusern der späteren mythologischen Bilder sind nurmehr drittrangige dekorative Elemente. Die jetzt mit großer Genauigkeit wiedergegebenen Statuenköpfe des Hermes Ludovisi und des Euripides auf den Selbstporträts der zwanziger Jahre bezeugen zwar, daß sich der Maler unter den Schutz der alten Götter und Dichter stellen will, haben jedoch alle geheimnisvollen Züge verloren. Es sind keine Visionen mehr, sondern eher gezwungen wirkende Erkenntnisse zur klassischen Form.

Wie immer man die späteren Bilder de Chiricos auch beurteilen mag, seine wirklich einzigartigen Bilder sind, von wenigen Ausnahmen abgesehen, zwischen 1909 und 1918/19 entstanden. Man kann die Verzweiflung und schließlich die radikale Verurteilung durch die Surrealisten, die ihn zunächst so überschwänglich gefeiert hatten, nur zu gut verstehen.⁵¹ Das Suchen nach immer neuen Stilen in Anlehnung an die großen Maler der Vergangenheit und das unermüdliche Kopieren der eigenen großen Bildvisionen seiner frühen Jahre hat etwas Verzweifeltes an sich. Wie ein spätantiker Dichter hofft er auf neue »Offenbarungen«, aber diese bleiben aus. Ich habe den Eindruck, daß es nicht zuletzt das große Trauma der Jugend war, das in ihm jenes einzigartige poetische Potential freigesetzt hat, ein Potential, das ihm dann aber verloren ging, als er das Trauma in schöpferischer »Trauerarbeit« abgebaut hatte.

* Der Beitrag ist in leicht veränderter Form auf italienisch erschienen in: *Metafisica*, Ausstellungskatalog Rom, hg. von Ester Coen, Mailand 2003, S. 129-168.

¹ Giorgio de Chirico: *Il meccanismo del pensiero*, hg. von Maurizio Fagiolo dell'Arco, Turin 1985, S. 74.

² Literatur zu Leben und Werk de Chiricos für diese Zeit findet man in aller Ausführlichkeit bei Paolo Baldacci: *De Chirico (1888-1919). La Metafisica*, Mailand 1997.

³ Zitiert nach: *Giorgio de Chirico der Metaphysiker*, hg. von William Rubin, Wieland Schmied und Jean Clair (Ausstellungskatalog), München 1982, S. 250.

⁴ Gerd Roos: *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e documenti*. Monaco – Milano – Firenze 1906-1911, Bologna 1999, S. 166; Gerd Roos: *Giorgio de Chirico*. München 1906-1909, mit einer Einführung von Wieland Schmied, München 1994.

⁵ Zur Münchner Zeit vgl. Roos 1999 (Anm. 4).

⁶ Baldacci (Anm. 2), Nr. 6.

⁷ Gerd Roos: *Giorgio de Chirico und der lange Schatten von Arnold Böcklin*, in: *Arnold Böcklin – Giorgio de Chirico – Max Ernst. Eine Reise ins Ungewisse*, hg. von Guido Magnaguagno und Juri Steiner (Ausstellungskatalog), Bern 1997, S. 204-247.

⁸ Baldacci (Anm. 2), Nr. 10.

⁹ *De Chirico 1985* (Anm. 1), S. 21.

¹⁰ Baldacci (Anm. 2), Nr. 11.

¹¹ Baldacci (Anm. 2), S. 76.

¹² *Giorgio de Chirico: Memorie della mia vita*, Mailand 1962, S. 71; 64-69.

¹³ Baldacci (Anm. 2), Nr. 17.

¹⁴ Baldacci (Anm. 2), Nr. 13.

¹⁵ Baldacci (Anm. 2), Nr. 16.

¹⁶ Baldacci (Anm. 2), Nr. 15.

¹⁷ *De Chirico 1985* (Anm. 1), S. 320.

¹⁸ *De Chirico 1985* (Anm. 1), S. 320-322.

¹⁹ Vgl. dazu zuletzt Michael R. Taylor: *Giorgio de Chirico and the Myth of Ariadne*, Ausstellungskatalog Philadelphia Museum of Art, London 2002.

²⁰ Baldacci (Anm. 2), Nr. 21.

²¹ Peter-Klaus Schuster: *Mythologie der Melancholie*, in: *Arnold Böcklin – Giorgio de Chirico – Max Ernst. Eine Reise ins Ungewisse* (Anm. 7), S. 424-429. vgl. a.: Pascal Weitmann: *Der freie Geist der Melancholie. De Chirico, antike Plastik und Nietzsche*, in: *Pegasus*. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike, Heft 2, S. 121-141, passim.

²² Baldacci (Anm. 2), S. 132.

²³ Baldacci (Anm. 2), Nr. 30.

²⁴ Einen Überblick über die Verwendung antiker Statuen-Motive bei de Chirico findet man bei Eugenio La Rocca: *L'archeologia nell' opera di de Chirico*, in: *Giorgio De Chirico 1888-1978*, hg. von Pia Vivarelli (Ausstellungskatalog), Rom 1981, S. 32-39.

²⁵ Baldacci (Anm. 2), S. 167 ff.

²⁶ Baldacci (Anm. 2), Nr. 33.

²⁷ Baldacci (Anm. 2), Nr. 34.

²⁸ Baldacci (Anm. 2), Nr. 52.

²⁹ Baldacci (Anm. 2), Nr. 44.

³⁰ Baldacci (Anm. 2), Nr. 43.

³¹ Baldacci (Anm. 2), Nr. 47.

- ³² Baldacci (Anm. 2), S. 185.
- ³³ Baldacci (Anm. 2), S. 193.
- ³⁴ Christen Købke 1810–1848, hg. von Hans Edvard Nørregård-Nielsen und Kasper Monrad (Ausstellungskatalog), Kopenhagen 1996, S. 133–135.
- ³⁵ Baldacci (Anm. 2), Nr. 61.
- ³⁶ Baldacci (Anm. 2), Nr. 76.
- ³⁷ Baldacci (Anm. 2), S. 263.
- ³⁸ Wieland Schmied: *Pictor classicus sum? De Chirico, pittura metafisica und Klassizismus*, in: *Canto d'amore: Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst 1914–1935*, Ausstellungskatalog Basel, hg. von Gottfried Boehm, Ulrich Mosch und Katharina Schmidt, Bern 1996, S. 100–117.
- ³⁹ Baldacci (Anm. 2), Nr. 71.
- ⁴⁰ Gerda Schwarz: *Cicero – Apollinaire*. Zur Antikenrezeption bei Giorgio de Chirico, in: *Grazer Beiträge* 12/13 (1985/86), S. 283–293; Klaus Parlasca: *Apollon – Apollinaire bei Giorgio de Chirico*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch der Kölner Museen* 58 (1997), S. 153–156.
- ⁴¹ Baldacci (Anm. 2), Nr. 74.
- ⁴² Baldacci (Anm. 2), Nr. 92.
- ⁴³ *De Chirico 1985* (Anm. 1), S. 21.
- ⁴⁴ Baldacci (Anm. 2), Nr. 77.
- ⁴⁵ Baldacci (Anm. 2), Nr. 75.
- ⁴⁶ Baldacci (Anm. 2), Nr. 79.
- ⁴⁷ Baldacci (Anm. 2), Nr. 80.
- ⁴⁸ Baldacci (Anm. 2), Nr. 146.
- ⁴⁹ Baldacci (Anm. 2), Nr. 139.
- ⁵⁰ Maurizio Fagiolo dell'Arco: *La vita di Giorgio de Chirico*, Turin 1988, S. 120.
- ⁵¹ Die Zeugnisse sind gesammelt in: *Giorgio de Chirico der Metaphysiker* (Anm. 3), S. 249 ff.

ABBILDUNGSNACHWEIS

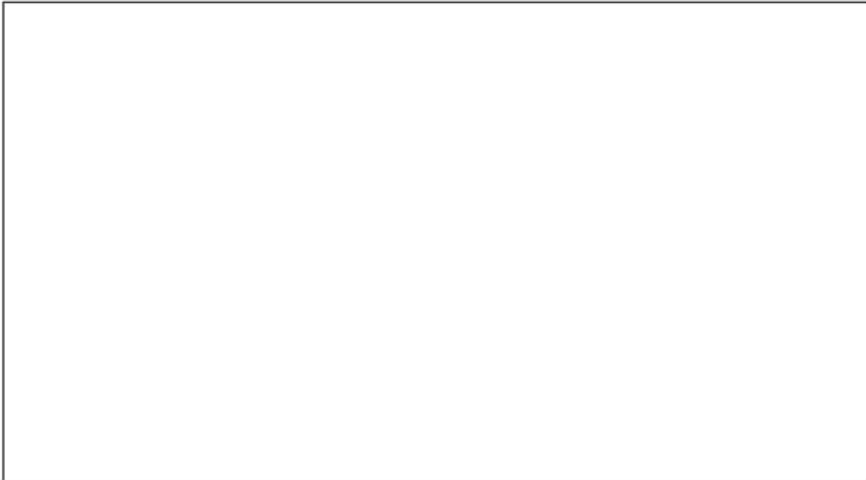
Abb. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12: Paolo Baldacci: *De Chirico 1888–1919. La metafisica*, Mailand 1997, S. 62, 77, 82, 120, 116, 137, 173, 226, 188, 262, 250; Copyright VG Bild-Kunst, Bonn 2004 – Abb. 10: Christen Købke 1810–1848, hg. von Hans Edvard Nørregård-Nielsen und Kasper Monrad (Ausstellungskatalog), Kopenhagen 1996, Abb. 79.

VON DIDYMA ZUR REICHSKANZLEI.
EINE IKONE DES NATIONALSOZIALISMUS UND IHR
HELLENISTISCHES VORBILD¹

ANDREAS GRÜNER

Unter den Bauten des Dritten Reichs spielt die Neue Reichskanzlei Albert Speers als Machtzentrum des nationalsozialistischen Deutschland bis heute eine besondere Rolle. Durch massive Propaganda avancierte das Bild des »Ehrenhofes« sofort nach der Einweihung zur Ikone des Regimes. Nach Kriegsende setzte sich das Bild der Hoffassade als eines der wichtigsten Symbole des nationalsozialistischen Terrors im Gedächtnis der Nachwelt fest. Um das antike Vorbild dieser Architektur soll es im Folgenden gehen.

Als am 9. Januar 1939 die Neue Reichskanzlei an der Voßstraße in Berlin eingeweiht wurde, erfuhr die Öffentlichkeit nur die halbe Wahrheit.² Seit den Forschungen Angela Schönbergers weiß man, daß die Planungs- und Bauzeit von nur einem Jahr, die als organisatorisches Wunder gefeiert wurde, lediglich eine geschickt inszenierte Propagandalüge war.³ Verschwiegen wurde aber nicht nur die tatsächliche Bauzeit. Auch die architektonischen Strategien, mit denen Albert Speer eine Aura der Macht schuf, kamen nur zum Teil ans Tageslicht.



1 Berlin, Neue Reichskanzlei, Grundriß des östlichen Bereichs

Der architektonische Grundgedanke bestand darin, das langrechteckige Grundstück an der Voßstraße durch eine Kette von Raumeinheiten zu belegen, die jeder Gast des Diktators zu durchschreiten hatte. Wie die zeitgenössische Propaganda unverhohlen angibt, sollte der Besucher durch diese nicht enden wollende Raumfolge eingeschüchtert werden: »Die Repräsentation, d.h. die würdige Gesamthaltung der Außen- und Innenarchitektur, der symbolische Ausdruck der Staatsautorität, zu der jedes öffentliche Gebäude verpflichtet ist, mußte in der Reichskanzlei sich in einem Maße steigern, die jeden, der die Säle auf dem Weg zu den Arbeits- und Empfangsräumen des Führers aller Deutschen durchschreitet, fühlen läßt, wer der Herr im Haus ist.«⁴

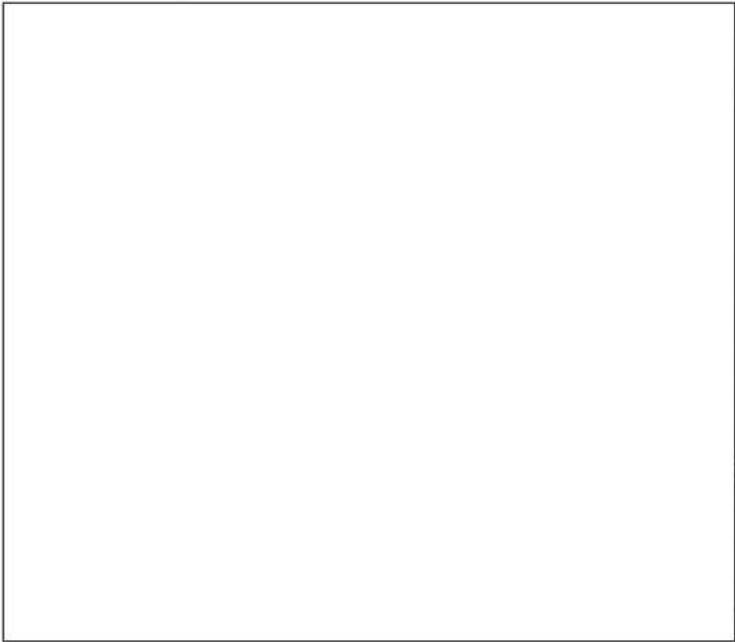
Diese »Einschüchterung«⁵ beruhte zunächst natürlich auf der imponierenden Länge der Enfilade, die über 200 m betrug.⁶ Um diesen Eindruck zu verstärken, setzte Speer aber noch eine ganze Reihe anderer architekturpsychologischer Tricks ein, so etwa die geschickte Rhythmisierung der Räume: Ein rechteckiger Raum folgt einem runden, ein langgestreckter einem kurzen, ein offener Hof wechselt mit geschlossenen Sälen ab (vgl. den Grundriß Abb. 1).⁷

Neben diesen wahrnehmungsästhetischen Raffinessen bediente sich Speer im Formenpark der europäischen Architekturgeschichte, um den Weg durch die Zentrale der Macht möglichst effektiv zu gestalten. So suchte die überdimensionierte Marmorgalerie den Vergleich mit dem Versailler Spiegelsaal, den sie mit einer Länge von 146 m noch übertrumpfen sollte.⁸ Auf Zitate aus dem Fundus der griechisch-römischen Architektur, die in den Entwürfen Albert Speers ebenso wie in der nationalsozialistischen Architektur überhaupt bekanntermaßen eine große Rolle spielen,⁹ verzichtete Speer auch bei der Neuen Reichskanzlei nicht. Bereits der Eingang Wilhelmstraße, mit dem der Parcour durch die Raumkette begann, lehnt sich mit seinem gerahmten Doppelportal an die Parodostore des Theaters von Epidauros an, von denen das westliche noch im neunzehnten Jahrhundert rekonstruiert worden war.¹⁰ Abgesehen von zahlreichen kleineren Details, die auf antike Vorbilder rekurrierten (wie etwa die pergamenischen Kapitelle der Gartenfassade¹¹), war es nun gerade die größte und wirkungsvollste Raumeinheit der Neuen Reichskanzlei, die von dem Vorbild einer antiken Raumschöpfung profitierte: der sog. Ehrenhof. Speer gestaltete ihn nach einer der außergewöhnlichsten Hofanlagen des Hellenismus, der hypäthralen Cella des Apollontempels von Didyma (Abb. 2 bis 4).¹²

Der »Ehrenhof« (Abb. 2a und b) war gewissermaßen der erste Paukenschlag nach Betreten des Gebäudes.¹³ Speer hatte den Eingang Wilhelmstraße nicht in der Art eines monumentalen Portals – wie die Eingänge an der Voß-



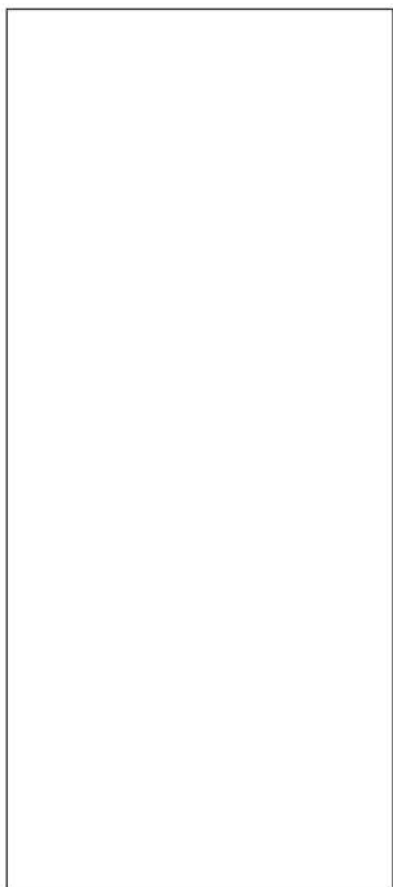
2a Berlin, Neue Reichskanzlei, »Ebrenhof« nach Westen



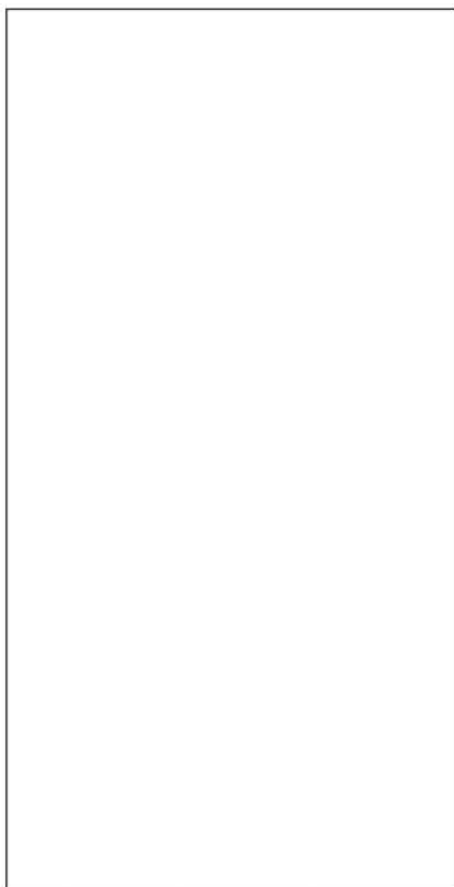
2b Didyma, Apollontempel, Sekos nach Osten, Rekonstruktionszeichnung (Krischen)

straße – gestaltet, sondern war bewußt hinter den Möglichkeiten eines repräsentativen Eingangs zurückgeblieben. Absicht war ein Überraschungsmoment: Nachdem der Besucher durch eine der beiden Türen und den kleinen Vorraum getreten war, öffnete sich vor ihm unversehens ein gewaltiger, 68 m langer Innenhof. Die Hofseiten waren als Prachtfassaden gestaltet. Dem Eintretenden gegenüber, an der westlichen Schmalseite, durchbrach eine dreijochige Monumentalordnung die massive, von großen Quadern beherrschte Wand. Vier unkannelierte, pseudodorische¹⁴ Säulen rahmten drei Interkolumnien, die den Blick auf die dahinterliegende Wand eines kurzen Vorraums freigaben. In der unteren Hälfte öffnete sich in der Mitte ein hohes Tor, flankiert von zwei ebenso hochgestreckten Fenstern, im oberen Register drei gleiche Fenster. Ein schlicht stilisiertes Gebälk mit einer niedrigen Attika schloß die Wandfläche nach oben hin ab. Dieses Gebälk umlief alle Innenhoffassaden; als Gegengewicht diente ein massiver, ungegliederter Sockel. An der westlichen Front war diesem Sockel eine breite Freitreppe vorgelagert. Die Treppe war von Wangen gerahmt, auf denen zwei Monumentalstatuen von Arno Breker, »Partei« und »Wehrmacht«, standen. Die Seitenwände rhythmisierten jeweils drei zurückspringende Wandsegmente, wiederum von monumentalen Säulen eingefasst. Auf zwei Stockwerken öffneten sich Fenster auf den Hof. Fluchtende schwarze Linien auf dem Hofpflaster betonten die Raumwirkung der Anlage.¹⁵

Bereits in seiner Grundform entspricht der »Ehrenhof« der Reichskanzlei dem offenen Adyton des Jüngeren Apollontempels von Didyma (Abb. 2 bis 4).¹⁶ Auch in Didyma findet sich ein langrechteckiger Innenhof, dessen Wände dreigliedert sind; bei beiden Räumen erhebt sich über der Sockelzone eine von Säulen gegliederte Wandfläche, die ein Kranzgesims abschließt. Die Parallelen verdichten sich, wenn man die Hoffrontfassaden beider Gebäude vergleicht (Abb. 2a und b bzw. 4a und b) – bei der Reichskanzlei die maßgebliche Fassade des Innenhofs, auf die der Besucher durch den Eingang gesteuert wurde.¹⁷ In beiden Fällen reißen die Architekten die massive Hofwand auf, um drei langgestreckten, nach oben strebenden Jochen Platz zu schaffen; in beiden Fällen trennen Säulen die Joche. Links und rechts bleiben aus Quadern gefügte Wandmassen bestehen. Bei beiden Hoffassaden trifft der Blick auf eine verschattete Wand, welche die Säulenstellung hinterfängt (in Berlin Vollsäulen statt der didymäischen Halbsäulenvorlagen). Diese verschattete Wand durchbrechen in Didyma wie in Berlin große Öffnungen, die sich nach den drei Jochen der Front richten. In Berlin wurde lediglich die Fensterreihe des oberen Stockwerks hinzugefügt und die beiden äußeren Türen des Erdgeschosses zu Fenstern umge-



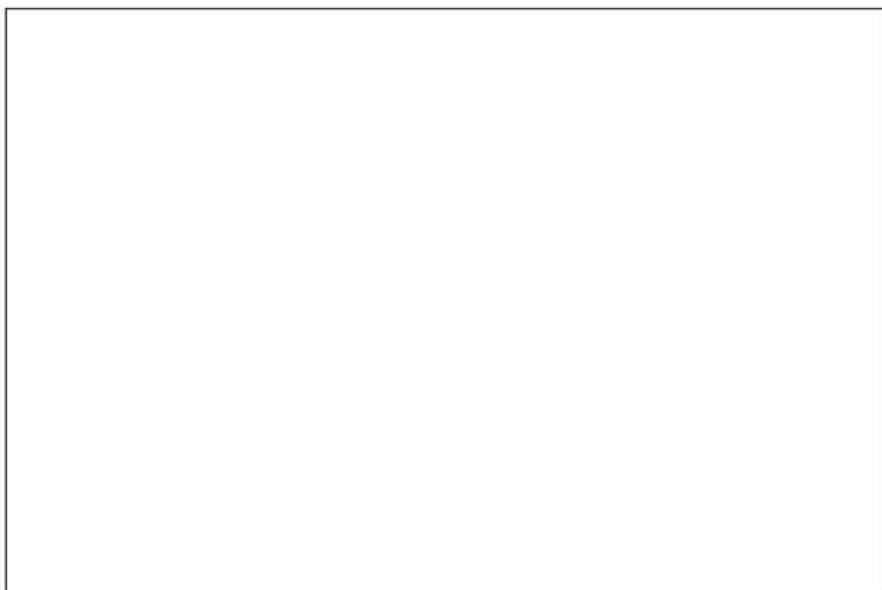
3a Berlin, Neue Reichskanzlei, Grundriß von
»Ehrenhof« und angrenzenden Räumen



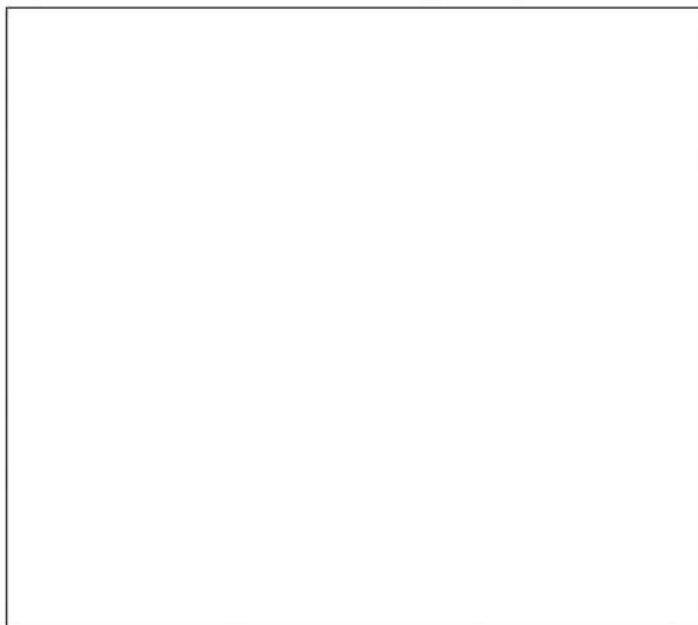
3b Didyma, Apollotempel, Grundriß

wandelt, die in ihrer Wirkung durch die tiefen Fensterbretter aber noch deutlich an die Tore des Didymaions gemahnen. In beiden Fällen werden die Interkolumnien durch eine Freitreppe in voller Breite erschlossen. Speer übernahm zudem die zwei breiten Wangen, die in Didyma die Freitreppe flankieren. Kleinere Differenzen gegenüber dem Didymaion (Fenster, niedriger Sockel, Vollsäulen statt Halbsäulen in der Front etc.) fallen gegenüber der identischen Grundkonzeption der beiden Fassaden nicht ins Gewicht und erklären sich zumeist aus funktionalen Notwendigkeiten.¹⁸

Die Übereinstimmungen zwischen dem Didymaion und der Speerschen Reichskanzlei gehen über die gleiche Konzeption der Hoffrontfassaden noch



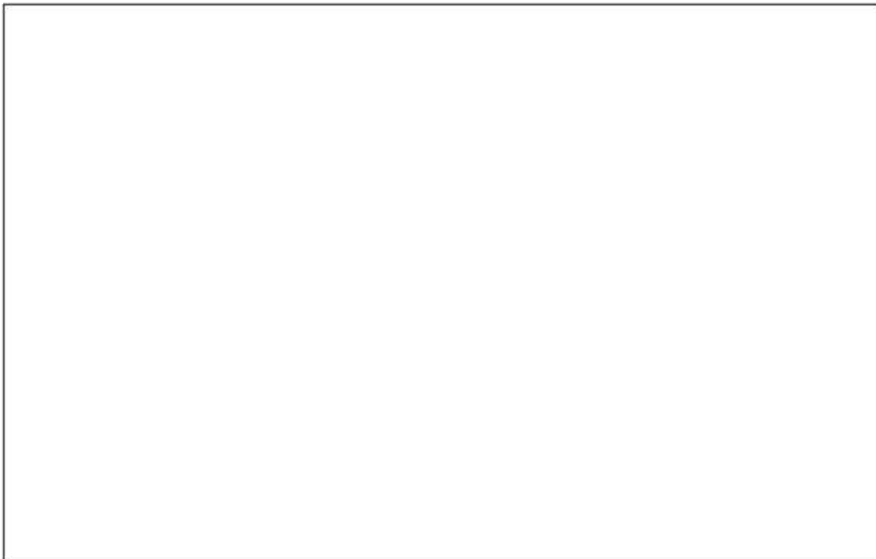
4a Berlin, »Ehrenhof« der Neuen Reichskanzlei, Aufriß der Westfassade



4b Didyma, Apollotempel, rekonstruierter Aufriß der Sekosostfassade (Knackfuß)

hinaus. Sie zeigen, daß Speer nicht nur den Aufriß der Tempelcella, sondern den Grundriß des gesamten Tempels in seinem Entwurf verarbeitete. Betrachten wir die Raumfolge, die sich westlich an den »Ehrenhof« anschließt – die Räume also, die der Besucher betrat, wenn er die besprochene Westfassade des Ehrenhofes durchschritten hatte (Abb. 3 a und b, 5, 6).

Der Zweisäulensaal über der Freitreppe in Didyma verbindet zwei große Räume, das Adyton und den Pronaos; zwischen diesen beiden Räumen »ist als Vermittelndes ein von Wänden rings geschlossener kleinerer Saal gestellt, in dem Längs- und Querrichtung sich durchdringen: erstere durch die großen Türen, letztere durch das Raumformat«. ¹⁹ Albert Speer übernahm den Zweisäulensaal (ohne Säulen) in gleicher Funktion und fast identischer Form als »Vorhalle« (Abb. 5). ²⁰ Diese »Vorhalle« dient ihm als Verbindungsglied zwischen »Ehrenhof« und sogenanntem Mosaiksaal. Unter ästhetischen Gesichtspunkten erfüllt er dieselbe vermittelnde Funktion wie der didymäische Zweisäulensaal. Darüber hinaus schafft er im Sinne der architekturpsychologischen Raumklimax eine Zäsur, gewissermaßen eine optische Verschnaufpause für den Besucher, der von der glanzpolierten Weite des anschließenden »Mosaiksaals« ²¹ (Abb. 6) um so mehr beeindruckt sein soll (dasselbe Spiel wiederholt sich übrigens mit dem folgenden »runden Saal« und der dann anschließenden »Marmorgalerie«). Die Übereinstimmungen zwischen Didymaion



5 Berlin, Neue Reichskanzlei, »Vorhalle«



6 *Berlin, Neue Reichskanzlei, »Mosaiksaal«*

und Reichskanzlei gehen so gar so weit, daß Speer auch die Verteilerfunktion des Zweisäulensaals übernimmt: Wie in Didyma, wo aus dem Zweisäulensaal beidseitig Türen zu den Treppenhäusern führen, so gelangt man auch durch die seitlichen Türen der »Vorhalle« in Treppenhäuser.

Albert Speer machte von den Ideen und Lösungen der Didymaarchitekten reichlich Gebrauch. Dabei ging es nicht nur um Anregungen für die Grundriß- und Fassadengestaltung. Im Vordergrund stand die eingangs erläuterte, machtbetonte Wirkung, der »effet«, den Hitler für die Neue Reichskanzlei einforderte: »Ich muß in nächster Zeit wichtigste Besprechungen abhalten. Dazu brauche ich große Hallen und Säle, mit denen ich besonders kleineren Potentaten imponieren kann.«²²

Um die Architektur von Didyma für seine Zwecke einzurichten, kehrte Speer die Erschließungsrichtung des hellenistischen Großbaus um. Tatsächlich handelte es sich in Didyma nicht um eine einfache Folge von Durchgangsräumen. Der Besucher hatte beim Durchlaufen des Heiligtums eine Reihe von Richtungsänderungen und Niveauunterschieden hinter sich zu bringen, die bewußt der Desorientierung dienten – »religiöse Architektur als rational geplantes Ver-

wirrspiel«. ²³ So sah man die große Treppenfassade erst, nachdem man durch seitliche Tunnelrampen in den Hof hinabgelaufen war und sich dort umwandte; ein bewußter Überraschungseffekt. Auch bei der Raumfolge Freitreppe-Zweisäulensaal-Pronaos handelte es sich nicht um eine Durchgangssequenz wie in Berlin. Die Schwelle zwischen Zweisäulensaal und Pronaos war aus rituellen Gründen fast anderthalb Meter hoch und damit nicht benutzbar.

Speer vereinfachte dieses komplexe Erschließungssystem, da es weder mit der Grundidee der Enfilade noch mit dem geforderten Effekt einer monumentalen, durch ihre Einfachheit erhabenen Architektur zu vereinbaren war. Er verwandelte das didymäische »Labyrinth« in eine simple, lineare Folge von Durchgangsräumen. Dabei gelang es ihm auf äußerst geschickte Weise, die Überraschungseffekte, die ihm das Didymaion bot, zu erhalten. Die »gewissermaßen motorische Richtungsumkehr innerhalb der Baumasse«, auf der die Wirkung der Adytonostfassade in Didyma zu einem Großteil beruhte, ersetzte Speer durch den oben erwähnten Überraschungseffekt, der sich dem Besucher bot, wenn er nach dem moderaten Eingang in der Wilhelmstraße unvermittelt den riesigen »Ehrenhof« und seine Westfassade vor sich hatte.

Bei dem Jüngeren Didymaion handelt es sich um eine der größten Raumschöpfungen der Antike. Allein die schiere Größe dürfte den Bau für Speer interessant gemacht haben. Dazu kam die raffinierte Raumgestaltung der hellenistischen Architekten, welche die monumentale Wirkung des Gebäudes zu steigern suchte. Diese monumentale Wirkung wird in der modernen Bauforschung des öfteren thematisiert. Für den Bauforscher Gottfried Gruben ist der Sekos des Didymaions der »*gewaltigste* aller antiken Säle«; ²⁴ er bezeichnet die Ostfassade des Hofes als »einen Abschluß von unerreichter architektonischer Macht« ²⁵ – im Blick auf die Rezeption des Tempels durch Speer eine unbeabsichtigt abgründige Formulierung.

Die Urteile Grubens sind als wahrnehmungsästhetische Urteile eines Bauforschers in unserem Zusammenhang von großem Interesse. Sie zeigen, daß Speer ein antikes Bauwerk zum Rückgrat seines Entwurfs wählte, das den Anforderungen, welche der Diktator an seine Residenz richtete, am ehesten entsprach. Dabei setzte Speer die von den hellenistischen Architekten geschaffene sakrale Erhabenheit des Didymaions gezielt zur Schaffung einer pseudosakralen Aura ein, die dem Personenkult um die Gestalt des Diktators dienen sollte. ²⁶ Speer erfaßte damit einen der wichtigsten Aspekte der Architektur des Didymaions, einen Aspekt, der insbesondere die Hofostfassade betrifft. Die monumentale Fassade diente der rituellen Inszenierung. Zwar wissen wir über

die rituellen Handlungen, die in Didyma vollzogen wurden, so gut wie nichts. Allein die Tatsache aber, daß die architektonische Gestaltung des Didymaions in vielerlei Hinsicht mit späteren Tempelzellen des syrischen Orients verwandt ist (offenes Adyton, Freitreppe, Eingänge in den Treppenwangen, baldachinartige Konstruktion über der Treppe, seitliche, auf das Tempeldach führende Treppenhäuser), die nachweislich auf rituelle Inszenierung hin konzipiert waren, zeigt deutlich, daß die für griechische Verhältnisse unerhörte Monumentalität in erster Linie der religiösen (Re-)Präsentation diene.²⁷ Trotz aller oben erwähnten Modifikationen gelang es Speer, die architektonische, der rituellen Inszenierung dienende Wirkung des Didymaadytons für die Bedürfnisse der nationalsozialistischen Selbstinszenierung zu erhalten, ja noch zu steigern.

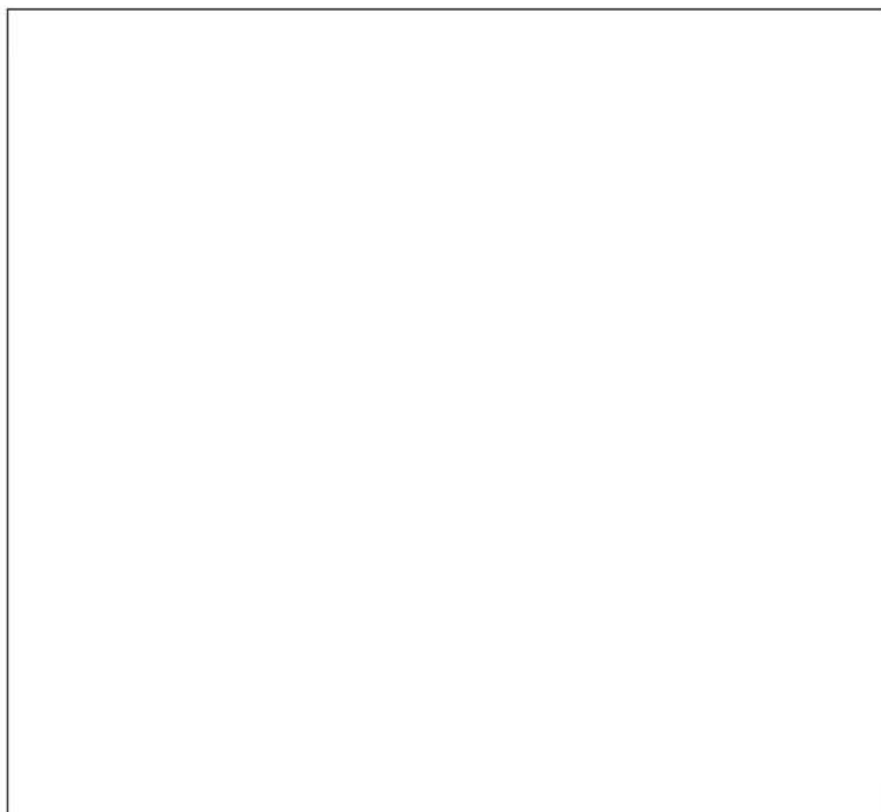
Besonders bemerkenswert dabei ist, daß sich Speer keiner römisch-kaiserzeitlichen Architektur bediente, einer Architektur, die wir am ehesten mit den hybriden Weltmachtsansprüchen des nationalsozialistischen Regimes in Verbindung bringen würden. Offenbar zog Speer die höchst raffinierte hellenistische Lösung des Didymatempels jeder späteren römischen Architektur vor. Diese hätte ihm zwar große Räume, für die beschränkten Möglichkeiten an der Voßstraße aber kaum brauchbare Konzepte beschert.²⁸ Erst bei den bereits erwähnten, weder mittel- noch platzgebundenen »Germania«-Entwürfen bezog der Architekt Bauten wie das Pantheon in seine Planungen ein.

Speer konnte die architektonische Wirkung des Didymaions im Übrigen auch deswegen nutzen, weil die Lösungen der hellenistischen Architekten äußerst flexibel handhabbar sind – Hans Lauter spricht von »quasi herauslösbaren Prospekten« des Didymaions.²⁹ Nicht zuletzt diese Flexibilität erlaubte es Speer, die Formen des hellenistischen Tempels problemlos den spezifischen Gegebenheiten des Bauplatzes und der Idee der Raumfolge anzupassen und die antiken Details in die Formensprache der nationalsozialistischen Architektur zu übersetzen. Dabei erlangten die hellenistischen Formen eine derart allgemeingültig scheinende Selbstverständlichkeit, daß das eigentliche Vorbild der Neuen Reichskanzlei bis heute im Verborgenen blieb. Die Flexibilität und Zerlegbarkeit der Didymaarchitektur förderte eine Strategie der Rezeption, die Hans-Ernst Mittag als charakteristisch für die Antikenrezeption im Nationalsozialismus überhaupt ansieht: »Die Bildhauer und die Architekten verhielten sich gegenüber antiken Vorlagen nicht rezeptiv, nicht beeinflussbar, sondern nahmen für sie Brauchbares – zu betonen ist: brauchbare Teile – zweckorientiert heraus.«³⁰

Daß sich Speer gerade den Apollontempel von Didyma zum Vorbild wählte, ist bei näherer Betrachtung der biographischen und forschungsgeschichtlichen Umstände nicht verwunderlich. Bereits in seinem Studium an der Berliner Technischen Hochschule ab 1925 setzte sich Speer intensiv mit antiker Architektur auseinander; sein Lehrer in Baugeschichte war der Bauforscher und Archäologe Daniel Krencker.³¹ Die Vorbildhaftigkeit, welche Speer später der griechischen Architektur beimaß, zeigte sich bereits vor dem Bau der Reichskanzlei am ersten Großprojekt Speers für Hitler, dem Reichsparteitagsgelände in Nürnberg. Speer, den Hitler 1934 nach dem Tode Paul Ludwig Troosts mit dem Projekt betraut hatte, orientierte sich bei der Gestaltung der Haupttribüne nach eigener Aussage am Vorbild des Pergamonaltars.³²

Wie der Pergamonaltar, so gehörte auch der Apollontempel von Didyma zu den archäologischen Prestigeobjekten des Deutschen Reiches. Theodor Wiegand, der 1902 das Grundstück des Tempels im Auftrag der Königlich Preußischen Museen zu Berlin erworben hatte, legte in den Jahren bis 1913 das Gebäude einschließlich des Adyton vollständig frei.³³ Bei diesen Grabungen kamen eben jene Elemente zum Vorschein, die für die Gestaltung des Speerschen »Ehrenhofes« von zentraler Bedeutung sein würden: »Den deutschen Forschern erst gelang die völlige Freilegung des Tempels, die Entdeckung der beiden zum Adyton führenden Tunnel, die Verbesserung der Kenntnis der dreitürigen Ostwand des Adyton, die Ausgrabung der großen Freitreppe, die ins Adyton führt, und endlich die Auffindung des Naiskos.«³⁴

Bis zur Endpublikation der Architektur durch Hubert Knackfuß, die während der Planungen der Reichskanzlei in den letzten Zügen lag und 1941 im Namen des fünf Jahre zuvor verstorbenen Wiegand publiziert wurde, erschienen mehrere Vorberichte und Mitteilungen.³⁵ In diesen Publikationen wurden seit 1910 zahlreiche Pläne, Ansichten und Rekonstruktionszeichnungen des Didymaions veröffentlicht – darunter, dem Zentrum der Forschungen entsprechend, vor allem solche des Adytonhofs. Im »Siebenten Vorläufigen Bericht« von 1911 erschien der erste Grundriß, der die Adytonostfassade korrekt wiedergab;³⁶ im selben Bericht publizierte Wiegand auch eine Photographie dieser Fassade.³⁷ Der Wiegandsche Grundriß fand in der folgenden Zeit auch in Werke Eingang, die sich an ein breiteres Publikum richteten; so zum Beispiel in das auflagenstarke »Handbuch der Kunstgeschichte« von Anton Springer.³⁸ Eine Rekonstruktionszeichnung des Adytonhofes, die Wiegand seinem Bericht von 1924 beigab, nimmt in ihrer kühlen, fast sterilen Monumentalität sehr deutlich eben jene Wirkung vorweg, die Speer für die Neue Reichskanzlei suchte und verwirklichte (Abb. 7).³⁹



7 *Didyma, Apollontempel, Westbereich des Sekos, Rekonstruktionszeichnung (Wiegand)*

Als ein weiterer der nach Hans-Ernst Mittag »relativ seltenen Fälle, in denen ein bestimmtes antikes Werk als Vorbild ausgemacht werden kann«, ⁴⁰ korrigiert Didyma als Vorbild der Reichskanzlei die bisherige Einschätzung, nach der »Antikebezüge weitgehend durch Anknüpfung an Architekturklassizismen des 19. und 20. Jahrhunderts vermittelt sind«. ⁴¹ Offensichtlich scheint sich Speer – öfter als bislang vermutet – bei zentralen Elementen seiner Staatsprojekte direkt an antiken Vorbildern orientiert zu haben. Eine systematische Analyse der Bauten Albert Speers unter diesem Gesichtspunkt könnte vielleicht noch weitere direkte Anleihen aus dem Repertoire der antiken Architektur zutage fördern. ⁴²

Auffälligerweise sind es nicht so sehr die klassischen Monumente Griechenlands, die Speer faszinierten. Vielmehr häufen sich Beispiele, bei denen sich Speer kleinasiatischer Vorbilder bediente – Pergamonaltar, Didyma, Pergame-

nische Kapitelle. Hinzu kommt, daß es sich bei Pergamon und Didyma um archäologische Prestigeobjekte des wilhelminischen und Weimarer Deutschland handelte. Als solche waren diese Denkmäler in bestimmten gesellschaftlichen Kreisen extrem populär – und daher nicht nur dem Architekten Speer, sondern auch einem großen Teil der zeitgenössischen, »klassisch gebildeten« Elite bekannt. Der Wiedererkennungseffekt war also durchaus gegeben: »Die Reminiszenz für Antikenkundige konnte Auftraggeber und Erbauer der Anlage [...] in den Augen einer bildungsbürgerlichen, für die Nazis nicht unwichtigen Zielgruppe aufwerten.«⁴³

Es bleibt festzuhalten: Die Monumentalität des Jüngeren Didymaions, ferner die Tendenz, eigenen Entwürfen Monumentalbauten der Antike wie etwa den Pergamonaltar zugrunde zu legen, vor allem aber der Bekanntheitsgrad, den Didyma als Paradeobjekt der deutschen Archäologie erhalten hatte, rückten den didymäischen Apollontempel in das Blickfeld Speers. Die spezifische Raumlösung ebenso wie die pathetische Raumwirkung prädestinierten den hellenistischen Sakralbau als Vorbild für das Machtzentrum des Deutschen Reiches. Indirekt lieferte die archäologische Forschung damit ihren Beitrag zur Inszenierung des nationalsozialistischen Regimes. Als vielleicht der gravierendste, bei weitem aber nicht der einzige Beitrag dieser Art könnte die Neue Reichskanzlei damit fast sechs Jahrzehnte nach ihrem Verschwinden dazu ermuntern, das materielle Erbe der Klassischen Antike im Hinblick auf die nationalsozialistische Selbstdarstellung genauer unter die Lupe zu nehmen. Dies nicht zuletzt deswegen, weil der Mißbrauch visueller Information seit den Diktaturen des zwanzigsten Jahrhunderts nicht geringer geworden ist.

ANMERKUNGEN

¹ Für die kritische Lektüre des Manuskripts danke ich Luca Giuliani, Rolf Schneider, Ralf von den Hoff und Arnd Hennemeyer (alle München), dem Münchner Zentralinstitut für Kunstgeschichte für die Möglichkeit zur Bibliotheksrecherche.

² Die Literatur zur Architektur im Dritten Reich der letzten Jahrzehnte ist immens und von unterschiedlichster Qualität und Intention. Einen kritischen Überblick über die Forschungssituation bieten Hans J. Reichhardt, Wolfgang Schäche: *Von Berlin nach Germania. Über die Zerstörungen der »Reichshauptstadt« durch Albert Speers Neugestaltungsplanungen*, Berlin 1998, S. 9 ff. Für die Neue Reichskanzlei bis heute grundlegend ist die Monographie von Angela Schönberger: *Die Neue Reichskanzlei von Albert Speer. Zum Zusammenhang von nationalsozialistischer Ideologie und Architektur*, Berlin 1981; ergänzend dies.: *Die Neue Reichskanzlei in Berlin vom Albert Speer*, in: *Politische Architektur*, hg. von Martin Warnke, Köln 1984, S. 247 ff. Vgl. auch Frank-Bertolt Raith: *Der heroische Stil. Studien zur Architektur am Ende der Weimarer Republik*, Berlin 1997,

S. 167 ff. Zum ideologischen Hintergrund Albert Speers s. Thomas Mathieu: *Kunstauffassungen und Kulturpolitik im Nationalsozialismus, Saarbrücken 1997*, S. 275 ff. Zum Problemfeld Antike-Altentumswissenschaften-Nationalsozialismus s. umfassend: *Antike und Altentumswissenschaften in der Zeit von Faschismus und Nationalsozialismus*, hg. von Beat Näf (Kolloquium Zürich 1998), Mandelbachtal/Cambridge 2001. Die Antikenbezüge von Architektur und Skulptur im Nationalsozialismus behandelt eingehend Hans-Ernst Mittag: *Antikebezüge nationalsozialistischer Propagandaarchitektur und -skulptur*, ebd., S. 245 ff.; zum Verhältnis der Klassischen Archäologie zum Dritten Reich Klaus Junker: *Zur Geschichte des Deutschen Archäologischen Instituts in den Jahren 1933–1945*, ebd., S. 503 ff.

³ Dazu Schönberger 1981 (Anm. 2), S. 37 ff.; dies. 1984 (Anm. 2), S. 247 ff. In Wahrheit hatten Hitler bereits 1936 die ersten Vorentwürfe des Architekten Albert Speer vorgelegen, und im selben Jahr war ein Zeitplan für Erwerb und Abriß der im Wege stehenden Gebäude erstellt, Schönberger 1984 (Anm. 2), S. 248.

⁴ Hermann Seeger: *Öffentliche Verwaltungsgebäude*, 3. Aufl., Leipzig 1943, S. 17.

⁵ Freilich gilt auch hier die Bemerkung von Hans-Ernst Mittag: NS-Stil als Machtmittel, in: *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 2000. Macht und Monument*, hg. von Romana Schneider und Wilfried Wang, Ausstellungskatalog Frankfurt 1998, Ostfildern-Ruit 1998, S. 109: »Er (sc. Paul Ludwig Troost) erreichte Wirkungsabläufe, die mit Schlagwörtern wie »Einschüchterung« oder »Unterwerfung« nicht hinreichend erfaßt wären, sondern ein komplexeres Bild der Machtausübung und ihrer Stilmittel ergeben.«

⁶ Zur »Größe« als Merkmal nationalsozialistischer Architektur vgl. Mittag 1998 (Anm. 5), S. 103 f.

⁷ Die Wirkungsästhetik der nationalsozialistischen Architektur ist trotz der Masse an einschlägiger Literatur bis heute noch nicht systematisch analysiert worden; grundlegend die wichtigen Bemerkungen von Mittag 1998 (Anm. 5), S. 101 ff.

⁸ Schönberger 1981 (Anm. 2), S. 94 mit Abb. 38 f.; dies. 1984 (Anm. 2), 254 f.

⁹ Dazu Alex Scobie: *Hitler's State Architecture, University Park u.a. 1990*, passim. Als bekanntes Beispiel sei an dieser Stelle lediglich an Speers Entwurf für die große Volkshalle in Berlin/»Germania« erinnert, die das römische Pantheon ins Megalomane übersteigert, Scobie, S. 109 ff., Abb. 55 f. (zur projektierten Neugestaltung Berlins durch Hitler nach den Plänen Speers vgl. Stephen D. Helmer: *Hitler's Berlin. The Speer Plans for Reshaping the Central City*, Ann Arbor 1985; Reichhardt, Schäche (Anm. 2)).

¹⁰ Zum Eingang Wilhelmstraße Schönberger 1981 (Anm. 2), S. 84 mit Abb. 27. Vgl. dazu Arnim von Gerkan, Wolfgang Müller-Wiener: *Das Theater von Epidauros*, Stuttgart 1961, Taf. 12a, 13 und 26; zur Rekonstruktion des westlichen Parodostores s. Wilhelm Dörpfeld, Emil Reisch: *Das griechische Theater, Athen 1896*, S. 129.

¹¹ Zu diesen Kapitellen Mittag 2001 (Anm. 2), S. 256.

¹² Die Vorbilder, die bislang für den Entwurf des »Ehrenhofes« in Anspruch genommen wurden, können in formaler Hinsicht in keiner Weise überzeugen. Die *Domus Flavia*, die Scobie (Anm. 9), S. 98 ff. anführt, mag allenfalls in der Kombination Eingang-Hof heranzuziehen sein. Zum Polizeipräsidium in Kopenhagen (1919–1924) als Vorbild vgl. kritisch Mittag 1998 (Anm. 5), S. 110.

¹³ Zum »Ehrenhof« Schönberger 1981 (Anm. 2), S. 84 ff.; Raith (Anm. 2), S. 173 ff.

¹⁴ »Die Vereinfachung und Verhärtung toskanisch-dorischer Formen enthält eine Absage an die vermittelnden Profilbildungen und Schmuckelemente antiker Kolonnaden.« Mittag 2001 (Anm. 2), S. 247.

¹⁵ Zum gerasterten Bodenbelag Raith (Anm. 2), S. 175.

¹⁶ Zum Apollontempel von Didyma allgemein Hubert Knackfuß: *Didyma I*, Berlin 1941; Klaus Tuchelt: *Vorarbeiten zu einer Topographie von Didyma*, Tübingen 1973; ders.: *Branchidai-Didyma*, Mainz 1992; Gottfried Gruben: *Griechische Tempel und Heiligtümer*, München 2001, S. 396 ff. (mit ausführlichem Literaturverzeichnis S. 513 f.). Eine subtile, sehr aufschlußreiche

Interpretation der Architektur bei Hans Lauter: Die Architektur des Hellenismus, Darmstadt 1986, S. 182 ff.

¹⁷ Zur Erschließungsrichtung in Didyma s. u.

¹⁸ Die obere Fensterreihe ist wegen der Beleuchtung des Obergeschosses nötig; der übermäßig hohe Sockel von Didyma hätte die Laufniveaus von »Ehrenhof« und dahinter anschließenden Räumen zu weit voneinander entfernt. Zur dorischen Ordnung in der Architektur Speers – sie ersetzt im Fall der Adytonostfassade die korinthische – vgl. Scobie (Anm. 9), S. 90; s.o. Anm. 14.

¹⁹ Gruben (Anm. 16), S. 408.

²⁰ Schönberger 1981 (Anm. 2), S. 87 f. mit Abb. 32.

²¹ Zum »Mosaiksaal« Schönberger 1981 (Anm. 2), S. 88 ff. mit Abb. 34 f.

²² Adolf Hitlers Auftragserteilung an Speer (nach Speers Darstellung), zit. nach Schönberger 1981 (Anm. 2), S. 37.

²³ Lauter (Anm. 16), S. 184.

²⁴ Gruben (Anm. 16), S. 409 (Hervorhebung d. Verf.).

²⁵ Gruben (Anm. 16), S. 409. Bereits 1940 spricht Carl Weickert im Vorwort zur Endpublikation des Didymaions (Knackfuß (Anm. 16), S. 7) von der »Geschlossenheit eines mächtigen Raumes«.

²⁶ Zur sakralen Konnotation nationalsozialistischer Repräsentationsarchitektur vgl. (am Beispiel Pergamonaltar und Nürnberger Reichsparteitagsgelände) Scobie (Anm. 9), S. 91. Lauter (Anm. 16), S. 184 sieht die religiöse Absicht des Didymaions vor allem im geplanten »Verwirrspiel« der Tunnel, Treppen und Niveaus.

²⁷ Vgl., um nur zwei Beispiele zu nennen, das Adyton des Beltempels von Palmyra und die besonders gut erhaltene Cella des Tempels von Niha bei Baalbek.

²⁸ Zum Pergamonaltar als Vorbild der Haupttribüne des Nürnberger Reichsparteitagsgeländes s.u.

²⁹ Lauter (Anm. 16), S. 184; »Niveaunterschiede auf mehreren Ebenen, Richtungsumkehr mit eigenwertigen Fassaden und Akzenten wurzeln in einer ›Zusammengesetztheit‹ der Bestandteile, die nur durch eine geschmeidige Architekturdécoration [...] zusammengehalten bzw. zusammengeklebt sind.«, ebd., S. 183 f.

³⁰ Mittig 2001 (Anm. 2), S. 262.

³¹ Scobie (Anm. 9), S. 36.

³² Dazu Scobie (Anm. 9), S. 87 ff.; Mittig 2001 (Anm. 2), S. 248. Zum Nürnberger Reichsparteitagsgelände Yasmin Doosry: »Wohlauf, laßt uns eine Stadt und einen Turm bauen...«. Studien zum Reichsparteitagsgelände in Nürnberg, Tübingen u.a. 2002; Eckart Dietzfelbinger: Erblast aus Stein. Das ehemalige Reichsparteitagsgelände in Nürnberg, in: Vergegenständlichte Erinnerung, hg. von Gerd Zimmermann und Christiane Wolf, Weimar 1999, S. 21 ff.

³³ Die Forschungsgeschichte des Didymaions zusammengefaßt bei Klaus Tuchelt: Branchidai-Didyma, Mainz 1991, S. 2 ff.; zu den Grabungen in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts ebd., S. 6. Der Grundriß ebd., Abb. 10,4 gibt den Kenntnisstand vor den deutschen Grabungen wieder; weder die Struktur der Ostfassade des Adyton noch die Gestaltung des Zweisäulensaals waren bekannt.

³⁴ Carl Weickert 1940 im Vorwort zur Endpublikation Knackfuß (Anm. 16), S. 7.

³⁵ So erstattete Wiegand – um nur die wichtigste Arbeit zu nennen – am 13. März 1924 der Preußischen Akademie der Wissenschaften einen ausführlichen Bericht zu den Arbeiten in Didyma, der sich fast ausschließlich mit der Gestalt des Adyton befäße; der Bericht erschien im selben Jahr im Druck (Theodor Wiegand: Achter vorläufiger Bericht über die von den Staatlichen Museen in Milet und Didyma unternommenen Ausgrabungen, Aus den Abhandlungen der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Jahrgang 1924. Phil.-Hist. Klasse Nr.1, Berlin 1924). Die Vorberichte und Mitteilungen im Einzelnen führt Carl Weickert 1940 im Vorwort zur Endpublikation Knackfuß (Anm. 16), S. 8 auf. Zur Person Theodor Wiegands, besonders im Verhältnis zum nationalsozialistischen Regime, s. die Beiträge von Silke Wenk in: Auf den Spuren der Antike. Theodor

Wiegand, ein deutscher Archäologe (Ausstellungskatalog), Bendorf/Rhein 1985.

³⁶ Theodor Wiegand: Siebenter vorläufiger Bericht über die von den Königlichen Museen in Milet und Didyma unternommenen Ausgrabungen (Aus dem Anhang zu den Abhandlungen der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften im Jahre 1911), Berlin 1911, Taf. IV (das Adyton noch ohne Naiskos, der zu diesem Zeitpunkt noch nicht bekannt ist und erst ab 1924 (Wiegand 1924 (Anm. 35), Taf. VIII) in den Plänen erscheint). Vgl. Archäologischer Anzeiger (1911), S. 433 ff. mit Abb. 11.

³⁷ Wiegand 1911 (Anm. 36), Taf. XIII.

³⁸ Anton Springer: Handbuch der Kunstgeschichte I: Das Altertum. Nach Adolf Michaelis bearbeitet von Paul Wolters, 11. Auflage, Leipzig 1920, S. 336, Abb. 645 (das Handbuch erschien noch einmal in einer zwölften erweiterten Auflage 1923).

³⁹ Wiegand 1924 (Anm. 35), Taf. VII. Noch deutlicher werden die Parallelen zum »Ehrenhof« in einer Rekonstruktionszeichnung des 1949 verstorbenen Bauforschers Fritz Krischen, die 1956 aus dem Nachlaß publiziert wurde (hier Abb. 7), in Verbindung mit einem Manuskript, das »aus einer Reihe von Vorträgen hervorgegangen« ist. Im Hinblick auf die Parallelen zur Reichskanzlei wäre von Bedeutung, wann die Zeichnung entstand und ob sie Speer als Anregung gedient haben könnte.

⁴⁰ Mittig 2001 (Anm. 2), S. 248.

⁴¹ Mittig 2001 (Anm. 2), S. 247.

⁴² Die Arbeit von Scobie (Anm. 9) ist hinsichtlich der Formanalyse zu oberflächlich, um diese Lücke füllen zu können.

⁴³ Mittig 2001 (Anm. 2), S. 248.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 3 a: Angela Schönberger: Die Neue Reichskanzlei von Albert Speer. Zum Zusammenhang von nationalsozialistischer Ideologie und Architektur, Berlin 1981, Plan 25. – Abb. 2 a, 4 a, 5, 6: Rudolf Wolters, Heinrich Wolff: Die Neue Reichskanzlei, München 1940, Abb. S. 19, S. 121 oben, S. 47, S. 48. – Abb. 2 b: Fritz Krischen: Weltwunder der Baukunst in Babylonien und Jonien, Tübingen 1956, Taf. 34. – Abb. 3 b, 7: Theodor Wiegand: Achter vorläufiger Bericht über die von den Staatlichen Museen in Milet und Didyma unternommenen Ausgrabungen, Aus den Abhandlungen der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Jahrgang 1924. Phil.-Hist. Klasse Nr. 1, Berlin 1924, Taf. VIII, Taf. VII. – Abb. 4 b: Hubert Knackfuß: Didyma 1,3, Berlin 1940, Z. 153.

ROM 1940: DIE FUSSBODENMOSAIKEN IM BAHNHOF OSTIENSE.
EINE MONTAGE AKTUALISIERTER GESCHICHTE*

SYLVIA DIEBNER

Jederzeit kann man in Rom auf allbekannte antike und auch neuzeitliche Bauwerke stoßen, deren Erforschung sich die Wissenschaft bisher kaum angenommen hat. Dies gilt auch für den hier zur Diskussion stehenden Dekor, der im wahrsten Sinne des Wortes tagtäglich tausendfach mit Füßen getreten wird: die Fußbodendekoration im Stadtbahnhof Ostiense. Diese Station wurde für den zu Anfang Mai 1938 geplanten Besuch Hitlers, nachdem feststand, dass er auf dem Schienenwege in Rom eintreffen würde, in nur 45 Tagen von durchschnittlich 500 Arbeitern buchstäblich aus dem Boden gestampft.¹ Trotz aller unternommenen Anstrengungen wurde der Gast in einem unfertigen Bahnhof empfangen.² Da der hohe Besuch es auch im eigenen Lande gewohnt war, dass man zu ähnlichen Anlässen eine festliche Atmosphäre durch Errichtung ephemerer Bauten schuf, wurde diese Tatsache nicht zum Problem. Die Verwendung von Propagandadekor, wie Fahnen und Wimpel, von Schmuck wie Fresken und Skulpturen, von temporären Aufbauten und nicht zuletzt von uniformiertem Personal der Streitkräfte und Einsatz von Militärmusik war für diesen Staatsbesuch außerordentlich aufwendig.

Bei einsetzender Dunkelheit begann der Einzug des Gastes und seines Gefolges in die Stadt, die sich durch kandelaberartige Straßenbeleuchtung, Lampions und Fackeln geradezu theatralisch darbot. Es war ein eminentes Anliegen Mussolinis, dem hohen Besuch in möglichst repräsentativer Form die moderne Hauptstadt des neuen Imperiums als würdige Nachfolgerin des antiken römischen Reiches vorzuzeigen.

Den für Hitlers Empfang geplanten Eindruck konnte der Bahnhof Termini, der bereits 1870 eingeweiht worden war, nicht hergeben, verriet er doch in den Architekturformen deutlich seine Entstehungszeit im 19. Jahrhundert. Auch die Anbringung von Faszien an der Frontseite anstelle der dort vorhandenen Uhren konnte über die Zugehörigkeit der Station zu einer vergangenen Epoche nicht hinwegtäuschen.³

Die Wahl des Platzes für einen neuen Bahnhof fiel auf einen Abschnitt im südlichen Bereich der Stadtbahn, wo bislang nur ein Stellwerk existierte. Die Stelle lag für die Intentionen der Regierung strategisch günstig: Von hier aus

wurde der Staatsbesuch entlang der vom Regime neugeschaffenen breiten Straßenachsen, wie Viale Africa, Viale dei Trionfi und Via dell'Impero⁴ zum Palazzo Venezia, Amtssitz von Mussolini, und hoch zum Quirinal geleitet und entlang dieser Route vor ihm das vor einigen wenigen Jahren von Überbauungen »befreite« Antikenpanorama ausgebreitet.⁵

Nachdem das auf den Bahnhof gerichtete Scheinwerferlicht verloschen war, wurden hier zahlreiche Veränderungen und auch Zusätze im architektonischen Bereich vorgenommen; vor allem kam der definitive Dekor erst 1940/41 an seinen Platz. Eine zweite Einweihung fand am 19. Jahrestag des Marsches auf Rom, am 28. Oktober 1940, statt.⁶ Damals erhielt die Station ihr endgültiges und noch heute den Eindruck bestimmendes Gesicht.⁷ Auch während des Krieges wurden Besucher an diesem Bahnhof empfangen.⁸

Aus der Fülle der erfolgten baulichen Maßnahmen beschränke ich mich im Folgenden auf den in den Farben schwarz und weiß gehaltenen Mosaikzyklus, der im 1.400 qm großen Fußboden der 125 m langen Vorhalle verlegt wurde. In ihm wird in Materialwahl,⁹ angewandter Technik und vor allem in der Thematik auf römische Antike und Geschichte im weitesten Sinne zurückgegriffen und diese als Propagandamittel für die vom Regime in den 30er Jahren immer wieder beschworene Romanità benutzt.¹⁰ Die Archäologen können sich also mit gutem Gewissen an die Arbeit machen und es lässt sich bald exemplarisch zeigen, dass die Altertumswissenschaften durchaus einen eigenen Ansatz im Umgang mit neuzeitlichen Monumenten finden können. Es ist meine Absicht, den Mosaikteppich vorzustellen und ihn in seiner Aussage zu deuten. Als Vergleiche ziehe ich vor allem zeitgenössische Dekorationsprogramme in schwarz-weiß Mosaiktechnik heran.

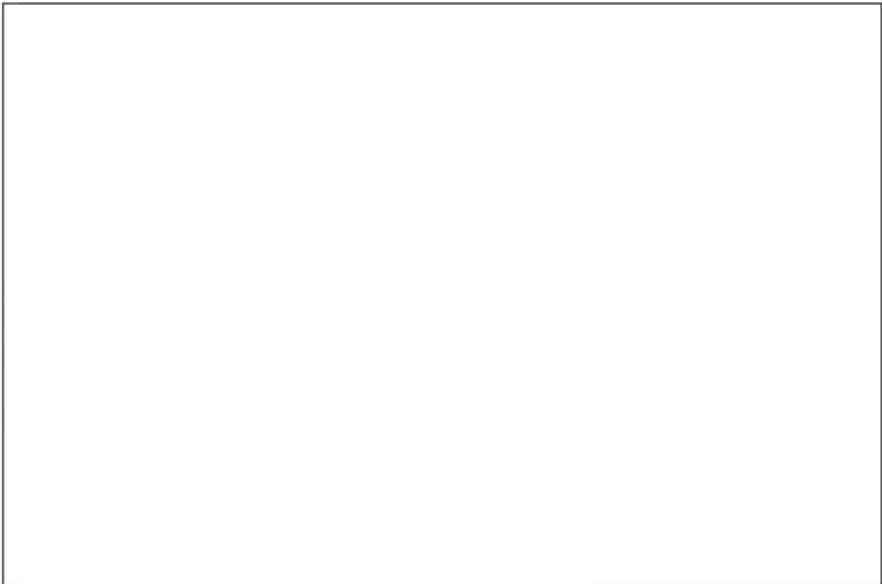
Eine Skizze, in die auch die Mosaiken zur Orientierung eingetragen sind, kann die Situation verdeutlichen (Abb. 1). Auf der linken und rechten Seite weist der Bahnhof jeweils einen Vorbau identischer Größe auf, wobei die rechte dem Vorplatz zugewandte Seite geschlossen ist. Hier schmücken ein Hochrelief mit Bellerophon und dem Flügelpferd Pegasus als Verkörperung der Schnelligkeit¹¹ und die noch erhaltene originale Bahnhofsuhr die Außenseite (Abb. 2).¹² Im Inneren dieser überdachten Durchfahrt gibt es einen Vorsprung, an dessen Wandstück hoch oben noch Reste von drei Halterungen für eine Vorhangstange erhalten sind; hier konnte bei Bedarf ein riesiger Teppich zur Dekoration aufgehängt werden. Wie die Abb. 1 zeigt, ist dieser Platz nicht zufällig gewählt: Von der rechten Seite konnten die Ehrengäste vorfahren und trockenen Fußes aus- und einsteigen, in dem heute »Sala Presidenziale« ge-



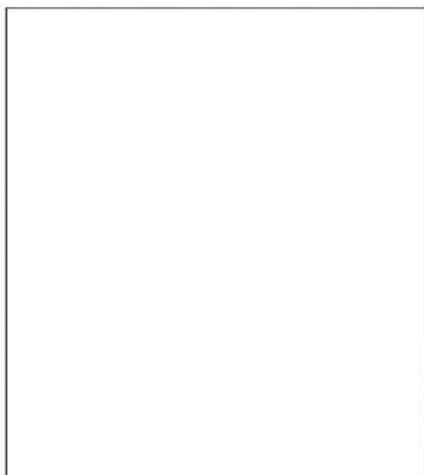
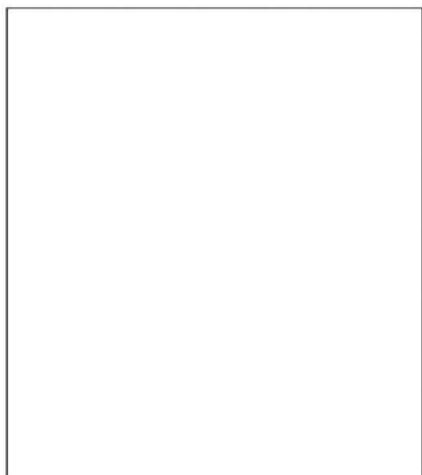
1 *Rom, Stazione Ostiense, Skizze der Vorballe mit Eintragung des Mosaikenzklus*

nannten Saal empfangen und verabschiedet werden. Dieser Saal erstreckt sich von der Vorhalle bis zum ersten Gleis, ist vom Rest des Bahnhofs und dessen Nutzern vollkommen getrennt, hat an jeder Seite eine hohe Zugangstür und kann durch eine Türwand in zwei Bereiche geteilt werden. Hier ist das originale Mobiliar und die Ausschmückung mit Wandteppich, Statue der Dea Roma und Fußbodenmosaiken noch heute erhalten. Darauf kommen wir noch zu sprechen.

Zum Vorplatz hin öffnet sich die Bahnhofsvorhalle mit achtzehn travertinverkleideten Pfeilern, denen eine weitere Reihe von Pfeilern im Inneren entspricht. War der rechte Teil des Bahnhofs für die Abreisenden bestimmt und konnte der beschriebene Saal zu Repräsentationszwecken genutzt werden, so erfolgte im linken Bereich die Ankunft der Fahrgäste.¹³ Mit den im linken Teil im Inneren anzutreffenden zusätzlichen Pfeilern, die sich bis zum ersten Gleis in regelmäßigen Abständen fortsetzen, schuf der Architekt Roberto Narducci offene Korridore, die einem zügigen Verlassen des Bahnhofs dienten. Dieser Bereich ist inzwischen durch Um- und Einbauten fast bis zur Unkenntlichkeit verändert. In diesem gegenwärtig als Supermarkt dienenden Abschnitt sind trotz zahlreicher Reparaturen und Modifikationen noch zwei großflächige gegenständliche Fußbodenmosaiken, die parallel zueinander verlegt sind, vor-



2 Rom, Stazione Ostiense, Außenrelief des Künstlers Francesco Nagni

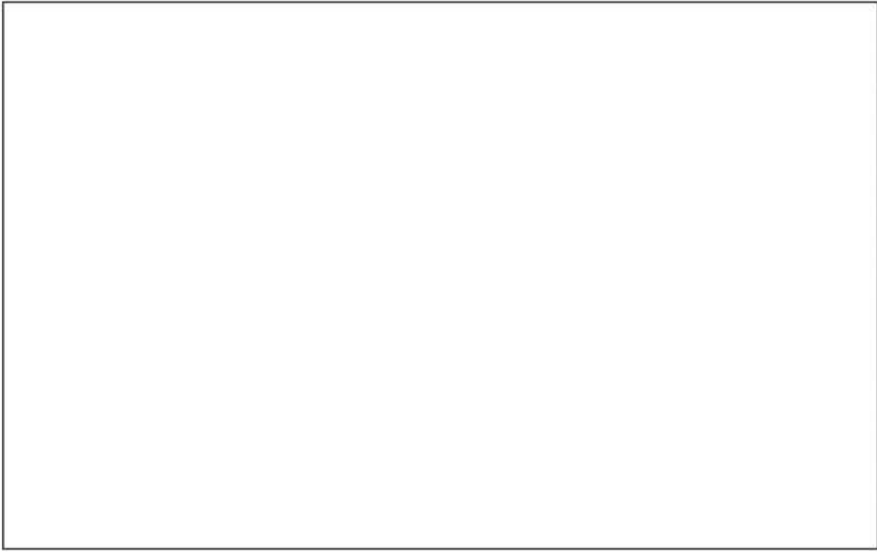


3 Rom, Stazione Ostiense, Mosaik im Supermarkt

4 Rom, Stazione Ostiense, Mosaik im Supermarkt

handen. Das eine zeigt Matrosen (Abb. 3 und 4); einer hat seinen Seesack gegen einen Säulenstumpf gelehnt, in dessen Schnittseite »A.V.E.« eingeritzt ist. Der andere hantiert mit einem langen Tau. Als Thema könnte Ankunft und Abfahrt gemeint sein. Die andere Szene befindet sich parallel dazu. Hier bildet das Zwischenmotiv oder besser Verbindungsglied der beiden Szenen die Darstellung einer mit weitem Gewand bekleideten frontal gezeigten weiblichen Figur (Abb. 5). Sie hält in ihrer Rechten eine Fackel; an ihrer linken Seite befindet sich ein vielstöckiger Leuchtturm. Zu beiden Seiten der Figur ist jeweils eine »columna rostrata« dargestellt. Wahrscheinlich soll diese Figur die Hafenstadt Ostia verkörpern, jedoch durchaus mit gewissem militärischem Anspruch, der durch die bewehrten Säulen evoziert wird.¹⁴ Gegenständig zu dieser mittleren Darstellung sind zwei antikisch wirkende Meeresszenen dargestellt. Auf dem Schwanz eines energisch vorwärts preschenden Meerwolfes reitet ein Neptun mit Dreizack, auf der anderen Seite lässt sich eine weibliche Figur auf einem Seepferd über das Wasser ziehen. Die in Ostia Antica in den 30er Jahren aufgedeckten Mosaiken haben ganz offensichtlich bei der Gestaltung der Themen und bei der Benennung des Bahnhofs Ostiense Pate gestanden.¹⁵

Die Mosaiken der Vorhalle zeigen keine fortlaufende, den gesamten Boden bedeckende Darstellung, sondern einzelne Szenen. Wie die Skizze, in der die Bilder positioniert sind, verdeutlichen kann (siehe Abb. 1), bilden sechs großformatige gegenständliche Motive von ca. 2 auf 3 m Größe einen Zyklus, der in seiner Gesamtheit gelesen werden will. Zwischen diesen Szenen befindet sich



5 *Rom, Stazione Ostiense, Mosaik im Supermarkt*

jeweils ein kleineres, einansichtiges, nur vom Vorplatz her abzulesendes Bild. Unter formalem Gesichtspunkt sind alle Mosaikszenen symmetrisch zu einem breitgelagerten Mittelfeld verlegt und damit die beiden Hälften der Vorhalle gleich gewichtet. Diese simple Anordnung ist nur rechts außen vor dem heute »Sala Presidenziale« genannten Raum aufgebrochen: Das Bild an dieser Stelle ist einansichtig auf diesen Saal hin ausgerichtet. Entsprechend der vom Inhalt der Darstellung verlangten Lesung der Mosaiken von links nach rechts beginnt der Zyklus links außen mit einem großen gegenständigen Bild, in dem die Frühgeschichte Roms geschildert wird (Abb. 6). Man erkennt Aeneas, der an der Küste von Latium gelandet ist. Er begrüßt den Latinus, der als mit zottigem Fell bekleideter Urmensch gekennzeichnet ist. Im Vordergrund lagert ein Flussgott, mit dem wohl der Tiber gemeint ist. Im Hintergrund sind mit einer burgartigen Situation zwei Tempel auf unterschiedlicher Höhe skizziert. Auf der Gegenseite steht Aeneas vollgerüstet im Vorderteil seines Schiffes. Seine verhaltene Aufmerksamkeit gilt der rechts von ihm befindlichen Szene, welche die auf dem brennenden Scheiterhaufen verzweifelt sitzende Dido zeigt.¹⁶ Zwischen den Szenen ist ein antikisch gerüsteter Krieger, der in seiner Rechten eine Art Fackel hält, dargestellt.

Das folgende Bild (Abb. 7) ist eine einansichtige Füllszenen mit einem großen Ruderschiff mit eingerolltem Segel.

Das nächste wiederum gegenständig komponierte Bild (Abb. 8) zeigt Momente aus den Anfängen der Stadt Rom. Vom Bahnhofsvorplatz her gesehen, beherrscht die hingelagerte Lupa mit den Zwillingen das Bild. Daneben ist jeweils ein Feigenbaum (>ficus ruminalis<) angegeben. Darüber links die Fassade eines viersäuligen Tempels und rechts eine sich mit dem rechten Ellenbogen aufstützende gelagerte weibliche Gestalt, wahrscheinlich zu identifizieren mit der Rhea Silvia. Gegenständig dazu ist auf die Grenzziehung des Pomerium durch Romulus hingewiesen.

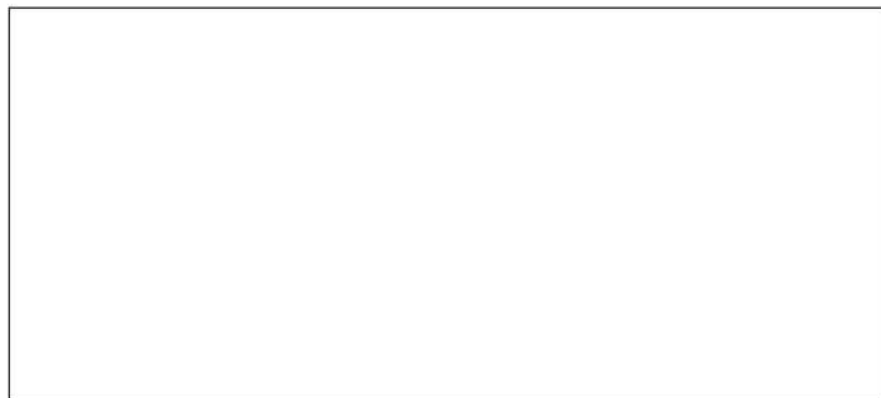
Die folgende, wieder einansichtige Szene zeigt eine von zwei kräftig voranstürmenden Pferden gezogene leere Biga und im Hintergrund zwei weitere Streitwagen. Feigenbäume und einzelne Feigenblätter geben Landschaft an. Der Sinn dieses Motivs an dieser Stelle ist nicht ganz klar. Hierin einen Vergleich von Fortbewegung in der Antike im Gegensatz zum modernen Schienenverkehr im Bahnhof sehen zu wollen, scheint die Interpretation der Szene überzustrapazieren. Das folgende Bild (Abb. 9) ist das dritte und damit letzte großformatige mit gegenständigen Szenen auf der linken Hälfte der Vorhalle. Beide Ansichten beziehen sich auf berühmte Begebenheiten der römischen Geschichte und zwar den Galliereinfall in Rom, über den Livius im Buch V, 47-48

6 Rom, Stazione Ostiense, Vorballe des
Bahnhofs, 1. großformatiges Mosaik

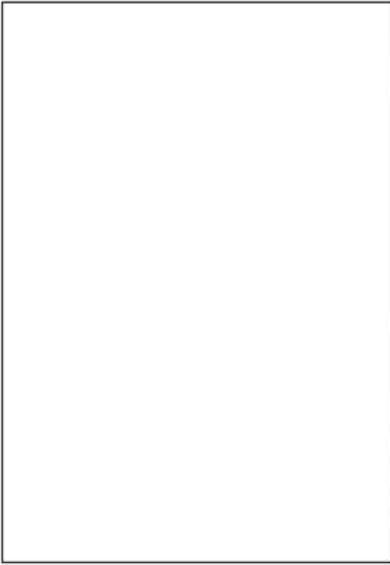


berichtet. Dargestellt ist, vom Vorplatz her zu lesen, der Freikauf der Stadt mit 1000 Pfund Gold. Unter der Waage sind Teile des goldenen Geschirrs, des ›aurum gallicum‹, aufgehäuft. Das Gold wird gewogen. Der Gallierfürst Brennus, links im Bild mit Fell und Hörnerhelm gekennzeichnet, wirft sein Schwert auf die Waagschale, um das Gewicht zu fälschen. Von rechts stürmt Camillus heran, der durch sein Eingreifen schließlich die Stadt Rom rettet. Im gegenständigen Feld erkennt man den Kapitolsberg mit seinen deutlich abfallenden Hängen; auf ihm befindet sich der zwölfsäulige Tempel des Jupiter Optimus Maximus. Rechtherhand davon zwei Gänse. Es handelt sich also um die bekannte Geschichte, daß die Gänse mit ihrem Geschnatter den Angriff der Gallier auf das Kapitol verhindert haben.¹⁷ Links im Vordergrund ein voll gerüsteter, am Boden zusammengesunkener Krieger. Darüber bzw. dahinter die brennende Stadt Rom und ein achtsäuliger Tempel mit zerstörtem Dach. Die nächste einansichtige, mit ihren zehn Meter Länge auf zwei Meter Höhe groß ausladende Mosaikszene bezeichnet die Mitte der Vorhalle und stellt damit das Zentrum der Dekoration dar. Drei senkrecht gestellte Lanzen teilen sie in drei Abschnitte. Der mittlere (Abb. 10) zeigt ein nach links ausschreitendes Pferd mit einer sternensüßten Schabracke und zwei Verzierungen auf dem Kopf. In den seitlichen Abschnitten befindet sich ein jeweils nach außen sprengendes Pferd, nur der linke Teil wird durch ein antikes Tropaion abgeschlossen. Einzelne Waffenteile sind in alle drei Abschnitte eingestreut wiedergegeben.

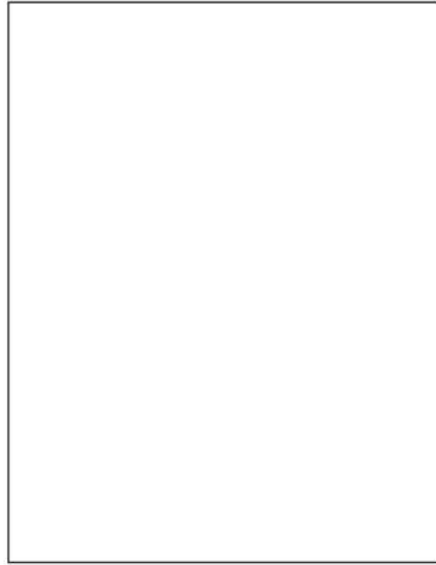
Dem vorgegebenen Rhythmus folgend, beginnt die rechte Hälfte des Zyklus mit einer großformatigen, gegenständigen Szene (Abb. 11). Diesem Bild ist eine dritte Ansicht – die beiden Darstellungen verbindend – unterlegt. Das



7 Rom, Stazione Ostiense, Vorhalle des Bahnhofs, 1. Füllszene



8 Rom, Stazione Ostiense, Vorhalle des Bahnhofs, 2. großformatiges Mosaik



9 Rom, Stazione Ostiense, Vorhalle des Bahnhofs, 3. großformatiges Mosaik

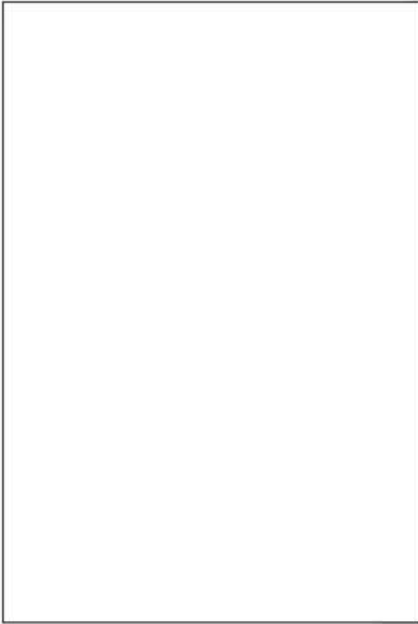
Gesamtbild scheint »Das antike römische Imperium« oder Ähnliches zum Thema zu haben. In groben Zügen ist eine antike Kaiserstatue, womöglich diejenige des Augustus vom Typus Primaporta dargestellt,¹⁸ als Herrschaftssymbol befindet sich darüber ein hockender Adler mit ausgebreiteten Schwingen. Links davon ist ein eintoriger Triumphbogen ohne jegliche Dekoration wiedergegeben. Gegenständig dazu erkennt man linkerhand eine dreifigurige Kriegerszene: Ein Berittener, unter dem ein unbekleideter Mann mit Kurzdolch in der Hand zusammengesunken ist, stößt mit langer Lanze auf einen antikisch mit Rundschild und korinthischem Helm versehenen Krieger ein, der getroffen zurückfällt. Rechterhand, wesentlich größer konzipiert, ist die Figur eines frontal stehenden, voll gerüsteten Mannes zu erkennen. Der Legionär steht auf einer mit Wackersteinen gepflasterten Straße. Eine in schwarz-weißen Streifen skizzierte Landkarte des römischen Reiches hinterfängt diese Szenen. Dabei fällt auf, dass diese Karte weder die größte Ausdehnung des antiken römischen Reiches noch die bei der Erstellung des Mosaiks tatsächliche Größe des »Impero dell'Italia fascista« mit dem eroberten Äthiopien wiedergibt.¹⁹ Dem Thema dieses Großbildes liegen also nicht ein oder mehrere spezifische Ereignisse der Geschichte zugrunde, sondern eine allgemeine Anspielung auf die vorbildhafte und gloriose Vergangenheit Roms.

Zur Herausstellung eines »modernen, kräftigen und geeinten« Italien benötigte das Regime ein Sinn- und Vorbild. Unter propagandistischer Nutzung des »Bimillenario« des antiken Kaisers Augustus, der in einer Person säkuläre und religiöse Macht vereinte, hatte sich das Regime bereits in der nur wenige Jahre zuvor in der 1937–38 ein ganzes Jahr lang geöffneten »Mostra Augustea della Romanità« gefeiert.²⁰ Diese Ausstellung war kulturell das aufwendigste und erfolgreichste Ereignis jener Jahre. So verwundert es nicht, dass die Kaiserstatue auch in der Reklame jener Jahre häufig verwendet wurde. Ich bilde nur ein Beispiel ab, nämlich ein Blatt aus einem Kalender des Jahres 2002, das eine damalige Postkarte wiedergibt und in seiner Aussage unmissverständlich ist (Abb. 12). Als nächstes Bild innerhalb des Mosaikenteppichs im Bahnhof folgt eine breit angelegte Füllszene mit zwei perspektivisch gesehenen Karavellen (Abb. 13). Der hier gesetzte Akzent liegt auf der Bedeutung der Schifffahrt und der Eroberung der Meere, gestern wie heute: rechts ein Dreimaster mit großem Anker, links ein neuzeitlicher Dreimaster mit anderem Aufbau und der Darstellung einer Kanone.²¹

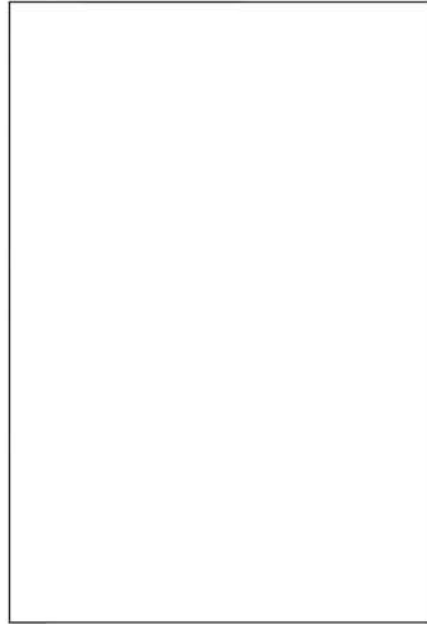
Das folgende Bild mit gegenständigen Szenen hat den Katholizismus zum Thema (Abb. 14). Vom Vorplatz her ist eine große, von einer Tiara bekrönte Kartusche mit den zwei gekreuzten Schlüsseln des Papstwappens dargestellt. Sie wird seitlich von von Engeln gehaltenen Füllhörnern und Spruchbändern begleitet. Das andere Bild zeigt in stark verkürzter Ansicht Petersdom und Petersplatz mit Portikus und Obelisk. Linkerhand davon hält eine mächtige, geflügelte Figur ein großes Kreuz vor ihren Körper. Darunter ist eine nach rechts hin fliegende und mit einem Sternenmantel bekleidete Figur wiedergegeben. In ihren ausgestreckten Händen streckt sie dem Betrachter ein von vorn gezeigtes Schiff mit Kreuzdarstellung im Segel entgegen.²²



10 Rom, Stazione Ostiense, Vorhalle des Bahnhofs, Detail des Mittelfeldes



11 Rom, Stazione Ostiense, Vorballe des Bahnhofs, 4. großformatiges Mosaik

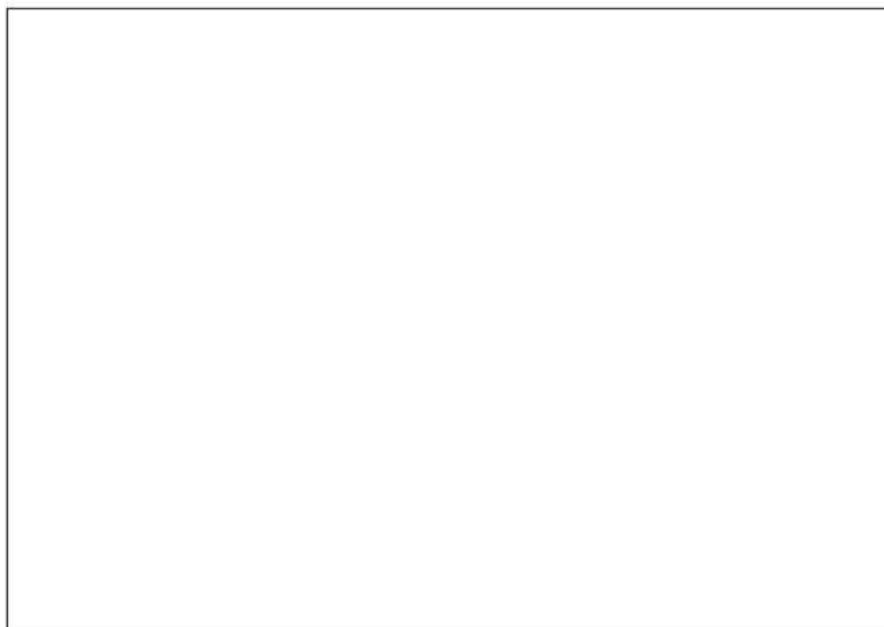


12 Mussolinikalender 2002

In einer Zusammensicht der besprochenen Darstellungen überrascht zunächst das auf die katholische Kirche bezogene Bild, scheint es doch vollkommen aus dem bislang in der Antike angesiedelten Panorama herauszufallen. Zu einem besseren Verständnis muß an die im Jahre 1929 geschlossenen Lateranverträge (>Patti Lateranensi<) erinnert werden. Mit der Unterzeichnung dieser Verträge war es Mussolini gelungen, ein seit 1870 ungelöstes Problem auf einen Punkt zu bringen:²³ Die katholische Kirche wurde nunmehr als souveräne staatliche Einrichtung (Kirchenstaat) anerkannt und erhielt für die im Risorgimento erlittenen Gebietsverluste eine Entschädigung. Der katholische Charakter Italiens wurde erneut bestätigt, kirchlich geschlossene Ehen wurden anerkannt, in den höheren Schulen die Lehre der katholischen Doktrin eingeführt, die zur »Grundlage und Krönung der öffentlichen Erziehung« erklärt wurde. Der Staat bezahlte mit der Gewährung dieser Konzessionen zwar einen hohen Preis, doch stärkten die Verträge in kurzer Zeit den Faschismus auf nationaler und internationaler Ebene und förderten den Konsens der katholischen Massen, so dass, nur drei Tage nach der Unterzeichnung der Verträge, Papst Pius XI. den Duce als »den Mann, den die Vorsehung uns auf den Weg gesandt

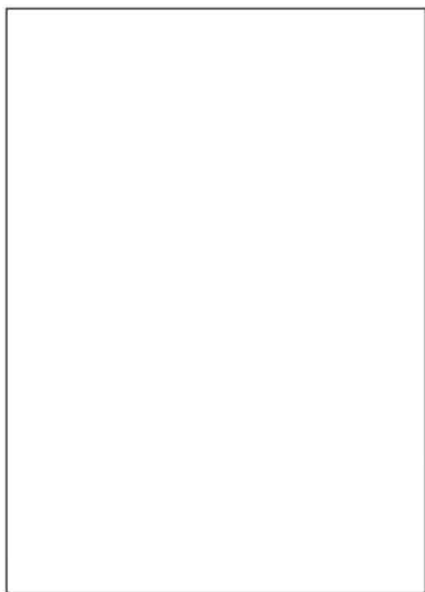
hat« bezeichnen konnte.²⁴ Eugenio Pacelli, der spätere Papst Pius XII., begann im Jahre 1936 eine Reihe von vom Istituto di Studi Romani organisierten Radiosendungen. Diese besaßen den Titel »Roma. Onde Cristo è Romano« und strichen die Rolle der Vorsehung Roms und seines Imperiums heraus.²⁵ In der zeitgenössischen Kunst sind, soweit ich es überblicke, nicht die Lateranverträge thematisiert worden, sondern eher »La Seconda Roma«, also das Rom der Päpste – nach dem Rom der antiken Imperatoren – und vor der »Terza Roma«, ein Konzept des Risorgimento, das der Faschismus für sich beanspruchte. Ich erinnere hierfür nur an zwei Beispiele: den Entwurf der Künstlerfamilie Cascella für Mosaiken mit dem Thema »Esaltazione del genio italico«, die die »Sala Imperiale« der Stazione Termini in Rom schmücken sollten²⁶ und das Fresko von Achille Funi, das für den Empfangsbereich des Palazzo dei Congressi vorgesehen war und den Titel »Tutte le strade portano a Roma« trug.²⁷ In beiden Fällen ist die Kirche bzw. der Katholizismus durch die Darstellung von Kirchenmännern präsent. Eine direkte Parallele zur plakativen Darstellung in den Mosaiken des Bahnhofs Ostiense kenne ich nicht.

Die nächste Szene im Fußboden der Vorhalle ist die kleinste insgesamt. Hier sprengt ein einzelnes Pferd mit Satteldecke energisch nach links. Zwei im Win-

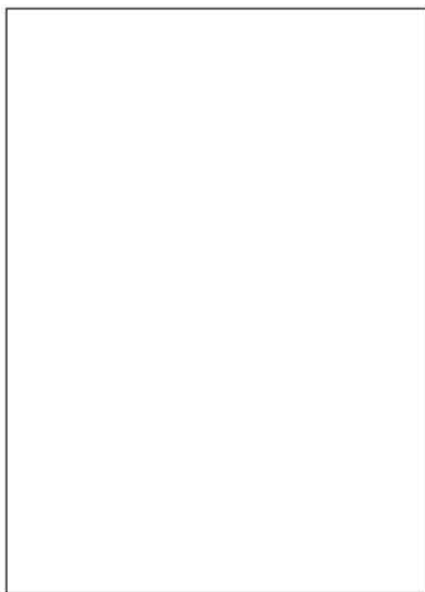


13 Rom, Stazione Ostiense, Vorhalle des Bahnhofs, 4. Füllszene

de wehende »vexilla« und ein Adler über dem Pferd begleiten die Darstellung. Das rechts außen verlegte und damit letzte Mosaik des Zyklus ist erwartungsgemäß großformatig, jedoch allein auf die »Sala Presidenziale« ausgerichtet (Abb. 15). Ein frontal gezeigter, mit beiden Beinen breit ausschreitend und doch fest auf dem Grund stehender Mann ist hier dargestellt. Er ist nur mit einem Mäntelchen bekleidet. Seine Rechte hat er kräftig nach vorn und oben zum Gruß erhoben, mit der Linken scheint er sich mit geschlossener Faust auf einen Gegenstand zu stützen, der jedoch nicht dargestellt ist. In anderen ähnlichen Darstellungen jener Zeit handelt es sich bei dem hier fehlenden Gegenstand in der Regel um ein Fasziium.²⁸ In einer 1927 erschienenen Satire mit dem Titel »Der Staat bin ich« ist das Fasziium durch den kleinen König ersetzt.²⁹ Seitlich und oberhalb der Figur sind jeweils Adler oder Krähen, dazwischen mehrere zu Gruppen zusammengefasste Kurzdolche dargestellt. Unterhalb bzw. vor der beschriebenen Figur ist ein überdimensional großer, nach rechts gerichteter langgestreckter Lurch in leichter Aufsicht wiedergegeben. Den Kopf des Tieres hat ein Pfeil durchbohrt: Das gefährliche Ungeheuer ist besiegt und unschädlich gemacht. In zeitgenössischen Vergleichsbeispielen, meist Plakaten, taucht der Lurch mehrfach auf und besitzt durchweg eine negative



14 Rom, Stazione Ostiense, Vorballe des Bahnhofs, 5. großformatiges Mosaik



15 Rom, Stazione Ostiense, Vorballe des Bahnhofs, 6. großformatiges Mosaik

Konnotation. In einer politischen Bedeutungsebene wird mit ihm der Bolschewismus bezeichnet. Dass diese Sinngebung auch hier im Bahnhof gemeint sein kann, legt ein Vergleich mit einer der sechs von dem Künstler Giulio Rosso³⁰ signierten Mosaikszenen des Brunnens vor dem Palazzo degli Uffici im EUR nahe (Abb. 16). Diese trägt den Titel »Forze Armate« und zeigt ebenfalls einen erlegten Lurch. Die gestaffelten Kurzdolche im Mosaik des Bahnhofs erinnern an das Motto »credere obbedire combattere«, das als anheizende Parole an die Bevölkerung über das gesamte Land bis in die kleinsten Orte an die Wände geschrieben wurde.³¹ Die Bedeutung der wechselnden Anzahl der Dolche ist bislang unbekannt. Zu einem besseren Verständnis und einer Erklärung dieser Darstellung, die sich nicht auf den ersten Blick mitteilt, ist die Dekoration in der »Sala presidenziale« hinzuzuziehen. Dieser Saal ist ein vom allgemeinen Publikum getrennter Abschnitt, der den dort Zugelassenen Abgeschirmtheit und Exklusivität garantiert. Der noch heute nicht öffentlich zugängliche Saal ist im gesamten Bahnhof der einzige Bereich, der seine originale Ausstattung und Dekoration von 1940/41 bewahrt hat und eine kühle, harte Dienstlichkeit ausstrahlt. Im Saal hängt noch heute ein von der durch mehrere Generationen im Herstellen von Gobelins berühmten Firma Erolì signierter und für diesen Platz eigens geschaffener 4,90 × 3,20 m großer Teppich.³² Er zeigt eine Dar-

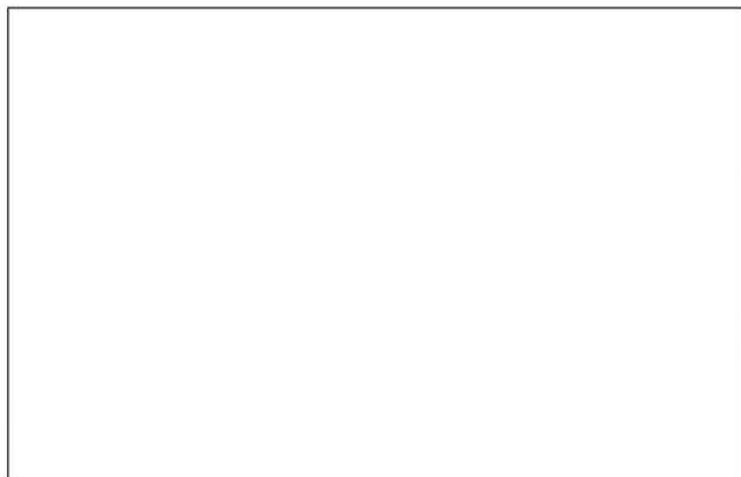


16 Rom, EUR, Brunnen vor dem Palazzo degli Uffici, Paneel von Giulio Rosso mit dem Titel »Forze Armate«



stellung von antiken Militaria. Gegenüber dem Teppich befindet sich an ihrem originalen Ort eine vom Künstler Alfredo Angeloni signierte weibliche, 2,70 m hohe Marmorstatue.³³ Die auf einem rotmarmornen schulterhohen Sockel befindliche, überlebensgroße Figur mit schwerem Peplos tritt energisch auf, hat den rechten Fuß leicht nach vorn gestellt und erhebt martialisch ihren rechten Arm mit einem Schwert in der Hand nach vorn oben. Die Figur, die im Saur Lexikon der Künstler als Dea Roma aus dem Jahre 1940 aufgeführt wird, trägt einen stark stilisierten korinthischen Helm. Seine Front ist als Adler, seine Wangenklappen sind als Faszium hart stilisiert. Die in Art der Göttin Athena über dem Peplos getragene Ägis weist anstelle der dort zu erwartenden Medusa völlig unkanonisch die Szene der römischen Lupa mit den Zwillingen auf. Eine derartige Vermischung der Geschichtswelten ist mir bisher von keinem anderen Monument bekannt. Die Dea Roma wird im Rahmen des Kultes der »Romanità« in jenen Jahren gern modelliert.³⁴ Sie kann sich mit der Darstellung der Minerva decken, wie zum Beispiel bei den Figuren vor der Universität in Pavia oder Rom.³⁵ In beiden Fällen stellt sie hier die friedfertige »Alma mater studiorum« dar. Der Helm dieser Athena-Minerva-Dea Roma kann verschiedenartig gestaltet sein, wiederholt allerdings kaum den klassischen Typus. In den in die späten 30er und frühen 40er Jahren zu datierenden

und mit politischem Akzent versehenen Darstellungen dieser Figur wird dann häufig allein der Aspekt der angriffslustigen Dea Roma betont. Damit einher geht die Tendenz zu einer Verfestigung der Helmpartie und einer Stilisierung der Wangenklappen zu Faszien mit Beilen. Ich erinnere nur an ein Beispiel und zwar die Zeichnung von Gino Boccasile, die im Jahr des zwanzigjährigen Bestehens des Faschismus die »Mostra della Rivoluzione« feiert und die »Madre della patria« mit den Zügen Mussolinis wiedergibt.³⁶ Abgesehen von der Figur der Dea Roma und vom Gobelin steht noch heute ein langer originaler Holztisch im Saal und der dekorierte Mosaikfußboden ist hier erhalten (Abb. 17). Darin bildet eine im Flug begriffene, stark stilisierte Viktoria die Mitte zweier gegenständiger Darstellungen. Die Figur zeigt ihre Arme stark angewinkelt, ihre Hände sind leer. In vergleichbaren Darstellungen hält eine solche Viktoria einen Kurzdolch oder ein Faszium,³⁷ hier in der Darstellung im Bahnhof fehlt jegliches Attribut.³⁸ Gegenständig zu dieser Mittelfigur sind jeweils zwei nackte kräftige junge Männer dargestellt, die zwei bzw. drei ungestüme Pferde zügeln. Die jeweils auf der linken Ansichtsseite befindliche Figur hält in ihrer Rechten eine an altrömische Beispiele erinnernde Standarte, die die Szene zur Seite hin abschließt. Unter den erhobenen Beinen des einen Pferdes befindet sich, gänzlich ohne Zusammenhang, ein Säulenstumpf mit ionischem Kapitell. Möglicherweise kann man hierin mehr als ein Versatzstück, das »Antike« im allgemeinen bedeuten will, sehen. Im Mosaikteppich des Foro



18 Rom, EUR, Brunnen vor dem Palazzo degli Uffizi, Panel von Giovanni Guerrini mit dem Titel »Roma, Dea dei mari«

Mussolini (heute Foro Italico) gibt es ebenfalls ein vereinzelt, hier allerdings korinthisches Kapitell ohne jeglichen baulichen Zusammenhang. Vielleicht ist es eine Art Signatur des Künstlers.³⁹ Pferdeführer sind in der Kunst jener Jahre ein beliebtes Motiv; ein Vergleich mit den Dioskuren kann nicht ausbleiben. Innerhalb der bereits genannten Brunnenausstattung im EUR ist in einem Mosaikbild von Gino Severini mit dem Titel »La gioventù italiana« ebenfalls das Thema der kräftigen, ungestümen Pferde aufgegriffen. Hier stürmen sie von der zentralen, sich auf ein Fasziuum stützenden Figur des Romulus-Augustus nach links und rechts weg.⁴⁰ Der Figur ist ein Vers aus der Aeneis, Buch VI beigeschrieben (»Imperium sine fine dedi«). Die Dynamik, die die Pferde hier an den Tag legen, ist also deutlich auf den politischen Kontext zu beziehen. Eine ähnliche Deutung kann man vermutlich auch den Pferdeführern in der »Sala Presidenziale« geben: Sie stehen als Signet für Dynamik, Jugend, Kraft, Vorwärtstürmen, Zukunft, sind also Sinnbild aller Qualitäten, die sich das Regime selbst zuschrieb.⁴¹

Die Bodenmosaik im Bahnhof Ostiense fußen in ihrer Aussage auf den sechs großformatigen Bildern. Die Zwischenszenen dienen als Füllsel und unterfüttern, soweit ich es verstehe, durch Anspielungen auf militärische Werte, alte wie neue, die Aussage des Ganzen. Warum man gerade häufiger die historischen Abfolgebilder durch die Darstellung von Schiffen trennt, ist noch nicht geklärt.⁴² Die großen gegenständigen Szenen illustrieren römische Geschichte und stellen diese als konsequente Entwicklung dar. Von der mythischen Vorzeit an über die »historisch überprüfbare« Vergangenheit reicht sie bis in die aktuelle Gegenwart, wobei in der historischen Abfolge die Unschärfe immer mehr zunimmt. In diesem vom Regime konstruierten Geschichtsbild, das Zivilisation und Spiritualität miteinander verbindet, wird jedoch keine Begebenheit echt dokumentiert, das Bild bleibt bei aller Erzählfreude unscharf.⁴³ Doch gerade dies ist der entscheidende Kunstgriff, der reichlich Interpretationsspielraum lässt: Bei Bedarf kann man über die »faschistische« Lesart der Mosaiken hinwegsehen. Es handelt sich bei diesem Zyklus also nicht nur um eine Historisierung der gegenwärtigen Geschichte, sondern auch um deren Gleichsetzung mit historischen Begebenheiten; dadurch erhält die eigene Gegenwart wiederum ihre Legitimation durch die Antike. Die Statue der Dea Roma in der »Sala Presidenziale« fasst meines Erachtens mit der Darstellung der Lupa und den Zwillingen auf ihrer Ägis den gesamten Zyklus noch einmal zusammen und bildet das Bindeglied zu den Ursprüngen: Der Kreis der aktualisierten Geschichte ist geschlossen. Auffällig ist, dass das faschistische Regime

sich in den Mosaiken nicht durch die allen vertrauten Symbole (Faszium oder das M als Kürzel für Mussolini) oder durch Parolen, wie es im Foro Mussolini der Fall ist, einbringt.⁴⁴ Ebenfalls ist zu bemerken, dass in den Darstellungen jeglicher Bezug zu der Tatsache fehlt, dass sie sich in einem Bahnhof befinden: Es gibt keinerlei Anspielungen auf Errungenschaften des Zugverkehrs, wie zum Beispiel gute Verbindungen oder Schnelligkeit der Beförderung, wie es an anderen Orten für die Propagierung dieses Transportmittels geschehen ist. So ist zum Beispiel in der Stazione Centrale in Mailand zeitgleich (1939) vom Künstler Giulio Ruffa in farbigem Wandmosaik die Schnelligkeit, ja geradezu das Dahinfliegen dargestellt worden.⁴⁵

Im erhaltenen künstlerischen Repertoire dieser Zeit stellen die in diesem Zyklus verwendeten Themen – zumindest in dieser strikten Kombination – eine Ausnahme dar: Die mit ihnen bezweckte Aussage ist jedoch mit anderen zeitgenössischen Wand- und Fußbodendekorationen deckungsgleich. Unter diesem Gesichtspunkt stellt das bereits erwähnte Gemälde von Achille Funi mit dem bezeichnenden Titel »Tutte le strade portano a Roma« einen guten Vergleich dar. Auch hierin wird Geschichte für die Legitimation des Regimes eingesetzt. Das für die Aula Magna der Fremdenuniversität in Perugia vom Künstler Gerardo Dottori 1937 geschaffene 2,50 × 4,00 m große Fresko trägt den Titel »La Luce dell'antica Madre« und lässt sich mit seiner futuristischen Kombination von Gestern und Heute durchaus hier einreihen.⁴⁶ Ein für den Hauptsalon im Palazzo dei Ricevimenti e Congressi im EUR geplantes, 3000 qm großes Wandmosaik, das allerdings nicht zur Ausführung gekommen ist, sollte folgende Themen beinhalten: »I primordi di Roma« (Franco Gentilizi), »L'Impero« (Achille Capizzano), »La Rinascenza e universalità della Chiesa« (Giorgio Quaroni) und »La Roma di Mussolini« (Giovanni Guerrini).⁴⁷ Man glaubt sich bei dieser Aufzählung in den Bahnhof versetzt!

Der Umfang der Darstellungen, der im Bahnhof den Episoden der mythischen Geschichte Roms eingeräumt wird (immerhin die Hälfte der Dekoration), überrascht und ist in dieser Gewichtung anderswo nicht anzutreffen. Ich vermute, dass hierfür Empfehlungen von Seiten des 1922 gegründeten Istituto di Studi Romani zum Tragen gekommen sind. Dieses Institut besaß seit 1936 ein offizielles Organ, die Zeitschrift ROMA. Der Kern der Klassizisten dieses Istituto, der am engsten mit dem Regime verbunden waren, beschickte die institutseigene Zeitschrift regelmäßig mit Beiträgen⁴⁸ und hatte sich als Promotor der mit größtem finanziellen und publizistischem Aufwand abgehaltenen »Mostra Augustea della Romanità« betätigt. 1938 veranstaltete das Institut

seinen V. Kongreß, der den Titel trug »Missione dell'Impero di Roma nella storia della civiltà«.⁴⁹ Hier berühren sich also die Inhalte des Mosaikenzyklus im Bahnhof mit denjenigen offizieller Veranstaltungen.

Für eine Lesbarkeit der Motive sind nur oberflächliche Geschichtsvorkenntnisse erforderlich, ein Niveau, wie es etwa für den Umgang mit Briefmarken notwendig ist.⁵⁰

Mit der angewandten Technik des Mosaiks folgte man gänzlich modernem Geschmack.⁵¹ Zusammen mit den Mosaiken des Foro Mussolini und der Brunnenanlage im EUR stellt der Bahnhof Ostiense ein drittes in Rom realisiertes Beispiel dar, in dem die Legitimation des Regimes thematisiert ist. Die Akzente liegen jedoch jeweils anders: Im Foro Mussolini wird auf dem Fußboden, der als Aufmarschplatz dienen sollte, 1937 das ein Jahr zuvor ausgerufenen »Impero« emphatisch gefeiert; eng damit verbunden, sind Themen wie die Lebendigkeit und Kraft und die Errungenschaften des Regimes dargestellt; mythische Geschichte ist in wenigen Bildern präsent.

Die Gegenwart ist nicht so sehr als Entwicklung aus der Vergangenheit, sondern als Neubeginn verstanden. Antike Motive, wie Gottheiten, Meerestiere oder Adler, werden wegen ihres hohen Dekorationswertes mit in die Darstellungen eingebunden. Es ist eine »arte archeologica« genannte Kunst geschaffen, ein neu-antiker Stil gewählt worden, der sich als Modell an Altrömischem orientiert. Für die jeweils sechs Mosaikbilder dreier Künstler (Giulio Rosso, Giovanni Guerrini und Giulio Severini), die die 1940 fertiggestellte Brunnenanlage vor dem Palazzo degli Uffici im EUR schmücken, ist der Akzent anders gelegt. Jedem Künstler war – unabhängig von den anderen – bei der Umsetzung des vermutlich nur grob vorgegebenen Themas »Romanità« große künstlerische Freiheit belassen.

Die sechs Bilder von Giovanni Guerrini sind allesamt mit dem klassischen Mythos verbunden, hier verweise ich auf eine Szene mit dem Titel »Roma, Dea dei mari« (Abb. 18).⁵² Die anderen beiden Künstler zitieren hier und da die Antike nur aufgrund ihrer Vorbildhaftigkeit. Lediglich von Giulio Rosso, der einer Zeitungsnotiz des Jahres 1941 zufolge⁵³ auch die Mosaiken im Bahnhof mitentworfen hat, hat in seinen Brunnenszenen, wie oben erwähnt, ein einziges Mal die Bedeutung des Militärs für das Regime zum Thema gemacht (s. Abb. 16). Er stellt antikische Elemente, wie die Legionäre und die Waffenteile modernen Kämpfern gegenüber: Darunter erscheint in Art einer Kartusche eine künstlerische Vermischung von alt und neu, von antikem Panzer, Helm und Maschinengewehr und Gasmasken.⁵⁴ In Zusammensicht der drei Mo-

saikteppiche in Rom wird deutlich, dass das Regime in den 30er Jahren völlig unterschiedliche Möglichkeiten zugelassen hat, den Faschismus zu feiern.

Ein letztes Wort gilt dem Problem der heutigen Nutzung und Konservierung der Mosaiken. Die Vorhalle mit den Bodenmosaiken wird heute einerseits von einer Bar genutzt, die in der warmen Jahreszeit Tische und Stühle hier aufstellt, zweitens ist auf der linken Bahnhofseite 1990 ein Supermarkt eingerichtet worden, drittens ist die Vorhalle eine feste Anlaufstelle der Stadtstreicher und viertens werden von der kommunalen Verwaltung hier temporär Nomaden aufgenommen. All diese rücksichtslose Beanspruchung trägt nicht zur Konservierung des Fußbodens bei.

Mit diesem seinem gegenwärtigen »Schicksal« reiht sich der Zyklus des Bahnhofs Ostiense, so deutlich er sich in seinen Darstellungen von den beiden anderen stadtrömischen Mosaikteppichen abhebt, doch wieder zu diesen: Im Foro Italico donnern die Rollerskater über die Mosaikflächen und im Brunnen des EUR bedecken Kalkablagerungen und eine Schicht von Ungeziefervertilgungsmitteln die Mosaiken bis zur Unkenntlichkeit. Neu hinzugekommene Bekritzelnungen der Mosaiksteine wie jenes »VIVA TOTTI« (Abb. 19) könnten unter Umständen von zukünftigen Forschern für Künstlersignaturen gehalten werden.



19 Rom, Foro Italico, Schriftzug von Fußballbegeisterten mit Namensnennung ihres Idols

ANMERKUNGEN

* Die hier als Resumée vorgestellte Untersuchung ist noch nicht abgeschlossen. Sie geht auf eine Anregung des Soprintendente archeologico di Roma, A. La Regina, zurück, dem an dieser Stelle für Unterstützung jeglicher Art, Diskussionsbereitschaft und Kritik herzlich gedankt sei. Dank gebührt ebenfalls dem 1. Direktor des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom, D. Mertens, und ebenfalls T. Hölscher, die beide für dieses Thema ein Diskussionsforum ermöglichten. Dank schulde ich der Institutsphotographin, H. Behrens, die mit viel Geschick und Geduld die digitalen Aufnahmen herstellte. Dem Medientechniker, D. Schmehle wird kenntnisreiche Assistenz verdankt. K. Kammerer übernahm dankenswerterweise die Herstellung der Skizze und eine erste Bearbeitung der digitalen Photographien; B. Borell-Seidel, L. Braun und H. Kammerer Grothaus danke ich für praktische Hilfe und Ermutigung beim Entstehen der Untersuchung. F. Napolitano von der Firma CENTOSTAZIONI ließ uns dankenswerterweise Photoaufnahmen in der »Sala Presidenziale« ausführen. M. Montebello beriet verschiedentlich und stellte den Kontakt zum Consorzio Ingegneri Ferrovieri Italiani her. Dem Personal der Photothek, der Zentralbibliothek und des Archivio Storico der Ferrovie dello Stato danke ich für prompte und uneingeschränkte Hilfe.

¹ Allgemein zur Situation der Bahnverbindungen jener Jahre in Rom: Domenico Barbieri: Problemi di Roma. Sistemazione organica ferroviaria, in: Atti del IV Congresso Nazionale di Studi Romani, Bd. III, hg. von Claudio Galassi Petrucci, Rom 1938, S. 5-10; Taf. I-VIII. Zum Bahnhof: Mario Morgana: Le costruzioni provvisorie nella stazione di Roma-Ostiense, in: Rivista Tecnica delle Ferrovie Italiane LIV, 15 ottobre 1938, n. 4, S. 204-216. Francesco Fazio: Padiglione provvisorio di Roma-Ostiense. Impianto d'illuminazione, ebd., S. 293-297. Marco Rinaldi: Il volto effimero della città nell'età dell'Impero e dell'Autarchia, in: La Capitale a Roma. Città e Arredo Urbano 1870-1945, hg. von Comune di Roma, Ausstellung Rom, Palazzo delle Esposizioni 2. Oktober-28. November 1991, Rom 1991, S. 118-129; bes. S. 121-124.

² Im Namen des neuen Bahnhofs, auch wenn er – eng gesehen – nicht direkt an der Via Ostiense lag, spiegeln sich die 1938 in vollem Gang befindlichen Planungen für eine Ausdehnung Roms bis an das Tyrrhenische Meer wider; ich meine die Vorarbeiten für die für das Jahr 1942 in Rom geplante Weltausstellung, die E 42, die mit dem später EUR genannten Viertel die Öffnung Roms zum Meer hin, wie sie Mussolini schon im Jahre 1925 in einer Rede gewünscht hatte, manifest machen sollte. Luigi Di Majo, Italo Insolera: L'EUR e Roma dagli anni Trenta al Duemila, Rom/Bari 1986, passim. S. auch A. Cederna: L'E 42 e l'espansione verso il mare, in: Italo Insolera: Roma fascista nelle fotografie dell'Istituto Luce, Rom 2001, S. 225-227.

³ Gianfranco Angeleri, Umberto Mariotti Bianchi: Termini. Dalle Botteghe di Farfa al Dinosaurio, Rom 1983, Abb. auf S. 11.

⁴ Heutige Viale Piramide Cestia und Viale Aventino, Via di San Gregorio und Via dei Fori Imperiali. Antonio Cederna: Mussolini Urbanista. Lo sventramento di Roma negli anni del consenso, Rom/Bari 1979, passim. Italo Insolera, Francesco Perego: Archeologia e Città. Storia moderna dei Fori di Roma, Neue Auflage, Rom/Bari 1999, passim. Sylvia Diebner: Die nördliche Exedra des »Templum Pacis« und ihre Nutzung während des Faschismus, in: Bulletin Antieke Beschaving 76 (2001), S. 193-208; bes. 193-196.

⁵ David Atkinson: The road to Rome and the landscapes of Fascism, in: Archaeology, Ideology, Method. Inter-Academy Seminar on current archaeological research 1993, Canadian Academic Centre in Italy, Rom 1996, S. 39-53, bes. S. 46.

⁶ Matteo Maternini: La nuova stazione di Roma Ostiense, in: L'Ingegnere 15 (1941), S. 849-850. Die entsprechende photographische Dokumentation scheint dürftig zu sein. Meinerseits stehen entsprechende Kontrollen im Staatsarchiv, mehreren Emerotheken, im Ministero dei Lavori Pubblici und bei der Comune di Roma noch aus.

⁷ Abgesehen von den über die Jahre erfolgten mehrfachen Um- und Einbauten. Teilbereiche einer Infrastrukturerneuerung anlässlich der in Rom stattfindenden Fußballweltmeisterschaft im Jahre 1990 haben auch den Bahnhof betroffen: Zu diesem Zeitpunkt sind u.a. ein Supermarkt und der überdachte Zugang zur Untergrundbahn entstanden.

⁸ s. Dokumentation in der Photothek des Istituto Luce in Rom. (Für Vermittlung danke ich E.Monti, für kompetente Assistenz A. Amatiste.) Der früheste offizielle, im Bild festgehaltene Besuch ist für März 1941 belegt. Die Mosaiken der Vorhalle waren im Herbst 1940 verlegt worden.

⁹ Ursprünglich (Kostenvoranschlag vom 28. 12. 1939) war für die Mosaiken die Verwendung von marmornen Tessere vorgesehen; aufgrund von Sparmaßnahmen wurden jedoch drei Monate später (Kostenvoranschlag vom 14. 3. 1940) Keramiksteinchen verwendet. Dazu: Archivio storico delle Ferrovie Italiane Faldone 1258, *passim*.

¹⁰ Romke Visser: Fascist Doctrine and the Cult of the Romanità, in: *Journal of Contemporary History*, 27 (1992), S. 5-22. Dies.: Pax Augusta and Pax Mussoliniana: The Fascist Cult of the Romanità and the Use of »Augustan« Conceptions at the Piazza Augusto Imperatore in Rome, in: *The Power of Imagery. Essays on Rome, Italy and Imagination*, hg. von Peter van Kessel, Rom 1993, S. 109-130; 256-261. Jüngst: Giovanni Belardelli: Il Mito della Romanità, in: *Il Classico nella Roma contemporanea. Mito, Modelli, Memoria*, Roma 18-20 ottobre 2000, hg. von Fernanda Roscetti, Rom 2002, Bd. II, S. 325-358.

¹¹ In den Abrechnungen zwischen Auftraggeber und Künstler heißt es: »[...] vuole simboleggiare il dinamismo dell'era presente«, s. Archivio storico delle Ferrovie Italiane Faldone 1258, Fascicolo 10202.

¹² Das aus Travertin aus Cotronia geschaffene Relief war Ende 1940 fertiggestellt; dazu: Archivio storico delle Ferrovie Italiane Faldone 1258, Fascicolo 10202. Vittorio Scorza: Con Nagni a Villa Paradiso, in: *L'Urbe* 7 (1942), S. 19-22; Abb. auf Tav. IV (oben).

¹³ s. Archivio Storico delle Ferrovie Italiane Faldone 1252, Dokument mit Stempelnummer 000335. Es handelt sich um einen Grundriß des Bahnhofs (Maßstab 1: 1000) des Architekten Roberto Narducci. Eingetragen sind die folgenden Beischriften: Rechts: »Portico Carozze alla partenza«. Links: »Portico carozze agli arrivi«. Der Saal ist als »sala riservata« bezeichnet.

¹⁴ »Columnae rostratae« werden gern in der zeitgenössischen Reklame verwendet, vor allem von der Firma Whitehead in Fiume, die Torpedos herstellte; s. *Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, Luglio 1937, S. 2. Mit Schiffsvorderteilen waren auch die Pfeiler der Haupttribüne in der Viale dei Trionfi geschmückt, von der aus der König, Hitler und Mussolini die Militärparade abnahmen (Foto Luce in: *Luce sulla storia* nr. 3, Februar 1998: 1938 – Hitler in Italia; Abb. auf S. 6 oben).

¹⁵ Scavi di Ostia IV, hg. von Giovanni Becatti, Rom 1962, S. 470 mit Taf. CXXIV-CXXXIII (Terme di Nettuno); Taf. CXXXVIII (Foro delle Corporazioni Statio n. 53).

¹⁶ Zu den Themen s. die entsprechenden Lemmata in der *Enciclopedia Virgiliana* (Rom 1984) mit ausführlicher Bibliographie. Aufmerksam zu machen ist auf eine weitere Abhandlung: Giulio Quirino Giglioli: Il rilievo Camuccini del ciclo leggendario di Enea nel Lazio, in: *Bullettino Archeologico del Governatorato LXVII* (1939), S. 109-117.

¹⁷ Vgl. den Beitrag des Latinisten Gino Funaioli: Camillo e i Galli in Tito Livio, in: *Roma* 11 (1933), S. 482-500. Zu der von Livius geschilderten Begebenheit ausführlich (anlässlich eines damals jüngst gefundenen Reliefs): Giovanni Becatti: Un rilievo con le oche capitoline e la basilica di Ostia, in: *Bullettino Archeologico Comunale LXXI* (1943-44), S. 31-46.

¹⁸ Die 1863 gefundene Statue befindet sich in Rom, Vatikanische Museen, Braccio Nuovo, Inv. 2290. Wolfgang Helbig: Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. Die Päpstlichen Sammlungen im Vatikan und Lateran, 4. Auflage, Tübingen 1963, Nr. 411 (Helga von Heintze).

¹⁹ Etwa nach dem Vorbild der V. geographischen Karte, die an der Außenmauer der zur Via dell'Impero zeigenden Apsis der Maxentiusbasilika angebracht wurde. S. dazu: Heather Hyde Mi-

nor: Mapping Mussolini: Ritual and Cartography in Public Art during the Second Roman Empire, in: *Imago Mundi* 51 (1999), S. 147-162.

²⁰ Friedemann Scriba: Augustus im Schwarzhemd? Die »Mostra Augustea della Romanità« in Rom 1937/38, Frankfurt a.M./Berlin/Bern/New York/Paris/Wien 1995, passim.

²¹ Mussolini hatte eine Monographie publiziert mit dem Titel: *Roma antica sul mare*, Milano 1926. Zwei Flachreliefs aus dem Jahre 1939 mit der Darstellung von je einer Karavelle befinden sich links und rechts des Haupteinganges des Gebäudes des Istituto Nazionale delle Assicurazioni in Rom; dazu: *La Capitale a Roma* (Anm. 1), Bd. 1, S. 180 (mit Abb.).

²² Die in einer in der Biblioteca Nazionale aufbewahrten Handschrift als Schiff gestaltete »Confessio Petri« in St. Peter wird 1942 publiziert; dazu: Camillo Scaccia Scarafoni: *Prime critiche e proposte di modificazioni alla parte della Basilica Vaticana costruita dal Maderno*, in: Atti V. Congresso Nazionale Studi Romani Roma 1938, hg. von Carlo Galassi Palazzi, Bd. III, Rom 1942, S. 521-530 mit Abb. A (Manoscritto 3808).

²³ *Enciclopedia Italiana*, Bd. XXIX, 1936, s. v. Romana, questione, S. 940-942 (Walter Maturi).

²⁴ »Cooperatore della Provvidenza«. Zur Unterzeichnung des Paktes wurde eine Bronzemedaille geprägt. Sie zeigt auf der Vorderseite eine Büste Mussolinis in Dreiviertelansicht und die Beischrift A[nn]o VII; auf der Rückseite drei Faszien mit Beilen, zwischen ihnen links die Krone des Königs, darunter der »nodo sabaud« und die Abkürzung V[ittorio] E[manuele] III und rechts die Tiara, darunter abgekürzt P[ius] XI. Darunter wird das Ereignis mit der Bezeichnung RECONCILIATIO bezeichnet. Linkerhand zwei Sterne mit fünf Spitzen und rechts zwei Kreuze; »L'uomo della Provvidenza«, hg. von Giorgio Di Genova, Bologna 1997, S. 90, Abb. III, 16/17. Allgemein: Francesco Traniello: *L'Italia cattolica nell'era fascista*, in: *Storia dell'Italia religiosa*, hg. von Gabriele De Rosa, Tullio Gregory und André Vauchez, Bd. III. *Letà contemporanea*, Rom/Bari 1995. Emilio Gentile: *Il culto del littorio*, 5. Ausgabe Rom/Bari 1998, S. 142-145.

²⁵ Scriba (Anm. 20), Kapitel II.2.2, S. 112-122 (mit Anm. 41). Antonio La Penna: *La rivista »Roma« e l'Istituto di Studi romani. Sul culto della romanità nel periodo fascista*, in: *Antike und Altertumswissenschaft in der Zeit von Faschismus und Nationalsozialismus*, hg. von Beat Näf (Kolloquium Universität Zürich 14.-17. Oktober 1998), Zürich 2001, S. 89-110; bes. 165. Albertina Vittoria: *L'Istituto di Studi Romani e il suo fondatore Carlo Galassi Paluzzi dal 1925 al 1944*, in: *Il Classico nella Roma contemporanea* (Anm. 10), Bd. 2, S. 507-537; bes. 535. Belardelli (Anm. 10), S. 344 f.

²⁶ Rovereto, Musei Civici. Rossana Bossaglia: *Ritratto di un'idea. Arte e Architettura nel Fascismo* (Ausstellung Rom, Palazzo Valentini 11. 5. bis 21. 7. 2002), Assago 2002, S. 130, Nr. 130, Abb. 102 (mit Bibliographie).

²⁷ Die Entwürfe sind zusammengestellt in: E 42. *Utopia e Scenario del Regime. Urbanistica – architettura – arte e decorazione*, hg. von Maurizio Calvesi, Enrico Guidoni, Simonetta Lux, Bd. II, 2. Ausgabe, Venedig 1992, S. 331-337. Paolo Montorsi: *Modernismo Parigino. Il fregio dell'»Agricoltura« di Gino Severini al Palazzo dei Congressi all'EUR*, in: *Bollettino d'Arte* 77 (1992), S. 143-157. Das ausgeführte Fresko ist zu Teilen abgebildet: ebd., S. 146, Abb. 2.

²⁸ So lässt sich auch Mussolini selbst malen. Abb. in: Brunello Mantelli: *Kurze Geschichte des italienischen Faschismus*, 5. Auflage Berlin 1999, S. 117.

²⁹ Zeichnung von Hahn jr. im Amsterdamer »Noterkraker« nach der Rede Mussolinis zum Himmelfahrtstag 1927; aus »Cesare di Cartapesta«, VEGA, Turin 1945. Wiederabgebildet in: Giovanni de Luna: *Benito Mussolini*, Hamburg 1978, S. 61.

³⁰ *Chi è? Dizionario degli Italiani d'oggi*, 4. Auflage, Rom 1940, S. 822 f., s. v. Rosso Giulio.

³¹ Vgl. Ariberto Segala: *I muri del Duce*, Gardolo 2001, Beispiele (mit Abb.) auf S. 213-219.

³² Der Teppich war am 1. Juni 1943 fertiggestellt. Das Zertifikat der offiziellen bürokratischen »Abnahme« des Werkes erfolgte am 13. Januar 1944. Alle Angaben aus: Archivio Storico delle Ferrovie Italiane, Faldone 1258 Pratica numero 13632. *Dizionario Biografico degli Italiani*,

Bd. 43, Rom 1993, S. 238-239, s. v. Erolì, Pio (Teresa Zambrotta). Teresa Zambrotta: L'arredo della Piazza del Campidoglio. Gli arazzi di Erulo Erolì, in: *La Capitale a Roma* (Anm. 1), Bd. I, S. 140 f. Saur. Allgemeines Künstler-Lexikon, Bd. 34, Leipzig/München 2002, S. 473-474, s. v. Erolì, Pio (Gerhard Wiedmann).

³³ Saur. Allgemeines Künstler-Lexikon Bd. 3, Leipzig/München 1990, S. 228, s. v. Angeloni, Alfredo (Vincenza Parroco).

³⁴ In Saal 26 der Mostra Augustea della Romanità, der die Bezeichnung trägt: »Immortalità dell'idea di Roma. La rinascita dell'Impero nell'Italia fascista« ist eine verkleinerte Replik der Viktoria des Monumentes von Nazario Sauro von Capodistria wiedergegeben. Dazu: Scriba (Anm. 20), S. 90 mit Abb. 1; S. 427. Mit der Inschrift darunter, die an den Äthiopienkrieg erinnert, ist explizit ein Gegenwartsbezug hergestellt.

³⁵ Pavia: Großes Monument von Francesco Messina, eingeweiht am 22. Januar 1939. S. Bossaglia (Anm. 26), S. 176, Abb. auf S. 177. Die Minervastatue (1934-35) vor dem Eingang in das Rektorat der Università della Sapienza in Rom (Künstler: A. Martini) ist abgebildet in: *Enciclopedia Italiana*, Bd. XXIX, 1936, S. 883. Italo Insolera, Antonio Maria Sette: *Roma tra le due guerre*, Roma/Bari 2003, S. 150 (Abb.). Letztere Statue, jedoch mit ausschreitendem Gestus, schmückt dann die Zeugnisvordrucke für die Grundschulen im Jahre 1943: Giovanni Alù: *La storia negli Anni Santi*, Roma 2000, S. 81. Ein Plakat, das für die »Rassegna di Arti figurative e di Architettura della Venezia Giulia e della Venezia Tridentina« 1968 in Rom, Palazzo delle Esposizioni wirbt, benutzt ebenfalls diese Darstellung: *Il Palazzo delle Esposizioni* (Ausstellung Rom, Palazzo delle Esposizioni 12. Dezember 1990 – 14. Januar 1991), Rom 1990, S. 258.

³⁶ Bossaglia (Anm. 26), S. 235 (mit Abb.).

³⁷ Einen Dolch hält sie zum Beispiel im Fassadenschmuck der »Mostra della Rivoluzione Fascista« bei deren Wiedereröffnung in Rom, Valle Giulia 1937. Abbildung in: Emilio Gentile: *Il culto del Littorio*, Rom/Bari 1998, S. 236. Anderes Beispiel: Florenz, Casa Littoria »Dante Rossi«, s. *Architettura* 19 (1940), S. 473-479. Ein Fasziüm wird gehalten zum Beispiel in Rom, Piazza Augusto Imperatore, Block B; dazu: Ingrid Brock: *Das faschistische Erbe im Herzen Roms*. Das Beispiel Piazza Augusto Imperatore, in: *Arbeitskreis Theorie und Lehre der Denkmalpflege e.V.: Dokumentation der Jahrestagung 1994 in Weimar*. Thema: Denkmale und Gedenkstätten, Weimar 1995, S. 144, Abb. 30.

³⁸ Attributlose Viktorien auch an der Fassade des Cinema Doria (1923-26) in Rom (*La Capitale a Roma* (Anm. 1), S. 182) oder über dem Eingang zur Krypta des »Milite ignoto« im Vittoriano in Rom (Architekt Armando Brasini, Künstler Alberto Felci; zweite Hälfte der 30er Jahre) in: Rossella Leone: *La Cripta del milite ignoto e le scelte propagandistiche del regime fascista*, in: *Il Vittoriano. Materiali per una storia*, Bd. 2, Rom 1988, S. 49, Abb. 10.

³⁹ Ein, in diesem Falle dorisches Kapitell auf einem Säulenstumpf ist Teil der Vignette auf der Mitgliedskarte im »Sindacato Professionisti e Artisti« dazu: Teresa Zambrotta: *Le esposizioni del Sindacato Laziale fascista degli artisti 1929-1942*, in: *Il Palazzo delle Esposizioni* (Anm. 35), S. 199-205; Abb. auf S. 200.

⁴⁰ Vorbereitender Karton abgebildet in: E 42. *Utopia e Scenario del Regime* (Anm. 27), Bd. II, S. 311 (mit Abb.). Jetzt auch in: Severini al Foro Italico, Rom 1998, S. 61, Abb. 22 (hier noch ohne Inschrift). Gino Severini hat hier ein bereits im Foro Mussolini von ihm verwendetes Motiv wiederaufgenommen (Foro Italico ebd., S. 43, Abb. 72). Der Entwurf dazu aus dem Jahre 1937 ist publiziert in Bossaglia (Anm. 26), S. 120, Nr. 90 (mit Bibliographie).

⁴¹ Die Dioskuren sind in Reliefdarstellung auch an der Außenwand des Rektorats der Università della Sapienza in Rom dargestellt. Abbildung in: *Enciclopedia Italiana*, Bd. XXIX, 1936, s. v. Roma, Taf. CCXLVII.

⁴² m.E. könnten hier zwei Aspekte zum Tragen kommen: zum einen die immerwährende Bedeutung der Schifffahrt für Italien und die Nähe zum Meer (Ostia; geplante Ausdehnung der Stadt

Rom bis zum Tyrrhenischen Meer: E 42) und zum anderen die Tatsache, dass sich Mussolini als »Kapitän« des Schiffes Italien sah, das auf dem Wege der Eroberung Europas die Wellen kraftvoll durchschneidet: vgl. zum Beispiel das Ölgemälde von Thayaht (1939) mit dem Titel »Il grande Nocchiere« (Genua, Smlg. Wolfson; Bossaglia (Anm. 26), S. 153, Abb. 117; *L'uomo della provvidenza* (Anm. 24), S. 142, Abb. III, 93). Zu dieser Deutung passt eine Zeichnung von Damiano Damiani mit dem Titel »La prora d'Italia« (*Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, Juli 1937, S. 6). Vgl. auch Gabriele D'Annunzio: *La Nave* »...arma la prora e salpa verso il mondo«. Dieses Zitat war auch in der *Mostra Augustea della Romanità* angebracht. Vgl. auch den Entwurf des Architekten Mario Palanti beim 1934 ausgeschriebenen Wettbewerb zur Errichtung eines Palazzo del Littorio in Rom (Gentile (Anm. 37), S. 250 f.). Palanti gestaltet den Parteipalast in Form eines Schiffes.

⁴³ So »breit« angelegt ist auch eine Publikation des Präsidenten des Istituto di Studi Romani: Carlo Galassi Paluzzi: *Roma nel mondo*, Rom 1934.

⁴⁴ Siehe die verschiedenen Vorschläge von Luigi Moretti für die Dekoration des Piazzale dell'Impero im Foro Mussolini: Antonella Greco, Salvatore Santuccio: *Atlante Storico delle città italiane*. Roma 1. Foro Italico, Rom 1991, S. 36-37 Abb. 56; 60-61.

⁴⁵ Anna D'Angelo, in: *Ferrovie Italiane. Immagine del treno in 150 anni di storia*, hg. von Piero Berengo Gardin, Rom 1988, S. 323.

⁴⁶ *L'uomo della Provvidenza* (Anm. 24), S. 69, Abb. 63.

⁴⁷ E 42 (Anm. 27), S. 340-345 (mit Abbildungen der Entwürfe). Weitere Entwürfe von ungenannten Künstlern abgebildet in: Italo Insolera, Luigi Di Majo (Anm. 2); im »L'Arte« überschriebenen Kapitel die Abbildungen 2-7. Ein Entwurf des Künstlers Mario Barberis mit dem Titel »Rinascenza e Universalità della Chiesa« ist abgebildet in: Enrica Torelli Landini: *Riflessioni su alcuni aspetti e problemi dell'E 42: La mostra cattolica, gli artisti e la committenza*, in: *Bollettino d'Arte* 73 (1988), S. 94 Abb. 10.

⁴⁸ Antonio La Penna (Anm. 25), *passim*.

⁴⁹ Zum Istituto di Studi Romani: Romke Visser, *Storia di un progetto mai realizzato: Il Centro Internazionale di Studi Romani*, in: *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome* 53 (1994), S. 44-80.

⁵⁰ Im Jahre 1930 war zum Beispiel zum »Bimillenario« von Vergil eine solche Serie herausgegeben worden: *Enciclopedia Virgiliana*, Bd. II, 1985, s.v. *Filatelia* mit Taf. XXXV. Zu den Briefmarken, die zur Feier des zweitausendsten Geburtstag von Kaiser Augustus herausgegeben worden sind, s. Leonhard Schumacher: *Augusteische Propaganda und faschistische Rezeption*, in: *Zeitschrift für Religions- und Geisteswissenschaft* 40 (1988), S. 307-330 (mit Abb.). – Scriba (Anm. 20), S. 188-191. Clive Foss: *Augustus and the poets in Mussolini's Rome*, in: *Style and Tradition. Studies in Honor of Wendell Clausen*, hg. von Peter Knox und Clive Foss, Stuttgart, Leipzig 1998, S. 315 f.

⁵¹ So ließ der Parteisekretär Ettore Muti, dem von 1940 bis 1943 die Räume der Porta San Sebastiano in Rom als Studio und Wohnung zur Verfügung gestellt wurden, ein schwarz-weißes Fußbodenmosaik verlegen, in dem antike Szenen dargestellt sind. Das Motiv des zu Pferde erscheinenden Feldherrn scheint von einem kaiserzeitlichen Sarkophag abgeleitet zu sein; dazu: Werbeprospekt für das Museo delle Mura in der Porta San Sebastiano der Comune di Roma (mit Abb.).

⁵² E42 (Anm. 27), S. 313 (Abbildung). Zu Guerrini: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 60, Rom 2003, S. 673-677 (G. Raimondi).

⁵³ Maternini (Anm. 6).

⁵⁴ Eine ähnliche Vermischung von alt und modern auch auf einem Flachrelief im Kopfbau des Palazzo della FIAT (1941-1943) in Rom; dazu: *La Capitale a Roma* (Anm. 1), S. 181.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Skizze K. Kammerer (digitale Bearbeitung D. Schmehle). – Abb. 2-11, 13-15, 17, 19: Aufnahme H. Behrens. – Abb. 12: nach alter Postkarte. – Abb. 16, 18: Aufnahme D. Schmehle.

www.books2ebooks.eu