

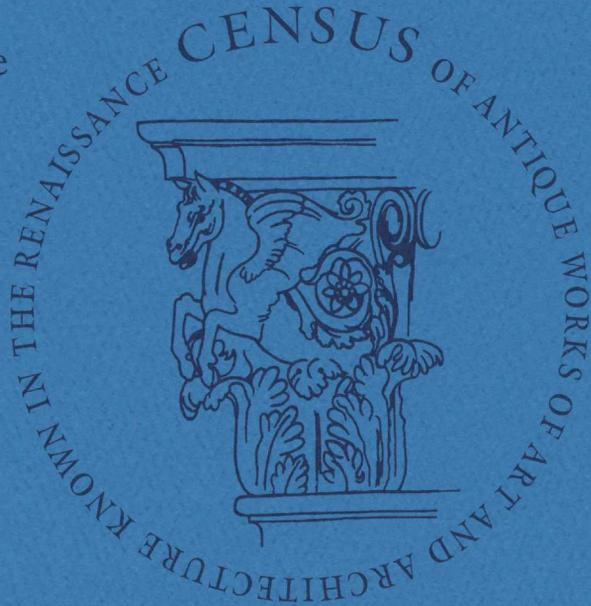
Pegasus

2. Jg. 2000

2000

PEGASUS

Berliner Beiträge
zum Nachleben
der Antike



Heft 2 · 2000

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

Mitglieder des Beirats:

Humboldt-Universität zu Berlin, Berlin

Warburg Institute, London

Bibliotheca Hertziana, Rom

Getty Research Institute, Los Angeles

Warburg Archiv im Warburg-Haus, Hamburg

Bundesministerium für Bildung und Forschung, Bonn

Unterstützt durch das

Bundesministerium für Bildung und Forschung

Herausgegeben von

Horst Bredekamp und

Arnold Nesselrath

PEGASUS

Berliner Beiträge
zum Nachleben der Antike
Heft 2 · 2000

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

In Kommission bei
BIERING & BRINKMANN
www.dyabola.de

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

Herausgeber: Horst Bredekamp
Arnold Nesselrath
Redaktion: Tätjana Bartsch
Charlotte Schreiter
Mitarbeit: Tessa Rosebrock

Kunstgeschichtliches Seminar
Unter den Linden 6
10099 Berlin

In Kommission bei:
BIERING & BRINKMANN, München
www.dyabola.de

© 2000 Census of Antique Works of Art and
Architecture Known in the Renaissance

Satz: Werksatz Schmidt & Schulz, Gräfenhainichen
Druck: Druckhaus Köthen

ISSN 1436-3461

INHALT

Vorwort <i>Horst Bredekamp / Arnold Nesselrath</i>	5
---	---

ANTIKENSTUDIUM IN DER RENAISSANCE

Giovanantonio Dosio und der Dianatempel des Cornificius auf dem Aventin <i>Charlotte Schreiter</i>	9
--	---

ANTIKENSAMMLUNGEN

Giovan Francesco Arrivabene a Roma nel 1550. Una nuova descrizione del giardino del cardinale Federico Cesi <i>Guido Rebecchini</i>	41
---	----

Das »Antik-Archäologische Kabinett« am »Lyceum Hosianum« in Braunsberg (Braniewo). Aus der Geschichte der Altertums- sammlung und des Lehrstuhls für Klassische Philologie einer Katholischen Hochschule im Ermland <i>Bertram Faensen</i>	61
--	----

ANTIKENREZEPTION

Kurfürst Friedrich III. von Brandenburg: Apoll und Alexander. Zur Bronzestatue Andreas Schlüters <i>Sepp-Gustav Gröschel</i>	91
--	----

Das Statuenprogramm auf der Königlichen Bibliothek Friedrichs II. in Berlin <i>Liselotte Eschebach</i>	103
--	-----

Der freie Geist der Melancholie. De Chirico, antike Plastik und Nietzsche <i>Pascal Weitmann</i>	121
--	-----

Mit Christian Hülsen starb 1935 der letzte große Vertreter der von Theodor Mommsen begründeten Tradition des Studiums der Antikenrezeption. Danach hat das Nachleben der Antike, wie es von Aby Warburg gestaltet worden ist und das auch den *Census* hervorgebracht hat, vielfältige Gesichter bekommen: Mal war es »Utopische Vergangenheit« (1976, Nikolaus Himmelmann Wildschütz), mal »Taste and the Antique« (1981, Francis Haskell & Nicholas Penny), mal »Memoria dell'antico« (1986, Salvatore Settis) oder einfach nur »D'après l'antique« (2000, Ausstellung im Louvre). Jeder dieser Titel verliert in der Übersetzung in eine andere Sprache viel von seinem zündenden Funken, ist er doch auch Ausdruck einer Sicht, die von dem kulturellen Umfeld, in dem die so überschriebenen Bücher und Kataloge entstanden sind, wesentlich geprägt wird. Die individuellen Ansätze zum Thema machen deutlich, daß das Studium der Antikenrezeption keine »Mode« in der Archäologie oder in der Kunstgeschichte, sondern eine eigenständige Forschungsrichtung ist. Wenn man beliebig antike Werke und ihre nachantiken Reflexe zusammen ausstellt, ist das sehr publikumswirksam, da die Besucher dieser Ausstellungen immer wieder zufrieden Lösungen in einem vermeintlichen Versteckspiel finden und der Wiedererkennungseffekt ihnen eine Interaktion suggeriert. Paul Zanker hat jüngst in einem Vortrag, den er auch an der Humboldt-Universität gehalten hat, darauf hingewiesen, daß antike Ruinen und ihre Rekonstruktion mehr und mehr zu einer Attraktion von Freizeitparks werden. Die derzeit so beliebten Inszenierungsausstellungen wie die EXPO 2000 und ihre parallelen Initiativen wirken über den momentanen Effekt nur dann hinaus, wenn sie sich im klaren darüber sind, daß die sogenannten »Bilder und Zeichen des 21. Jahrhunderts«, mit denen man eine Vision der Zukunft schon jetzt greifbar machen möchte, in Wirklichkeit aus einer historischen Tradition resultieren. Nicht in der Verwendung von Spolien aus vergangenen Tagen, sondern aus ihrem thematischen Kontext definiert sich eine weiterführende Aussage, wie es auf einem anderen als dem uns hier interessierenden Gebiet z. B. das Kunstprojekt »Lost Paradise Lost« der Hannoveraner Kirchen zur Skulptur des 20. Jahrhunderts mit christlicher Thematik in diesem Jahr erfolgreich gezeigt hat.

Eine Aneinanderreihung von noch so erstaunlichen Objekten »nach der Antike« führt hinter das einfache »motif hunting« zurück, das als Ziel kunsthistorischer Arbeit überwunden, als ihr Handwerkszeug allerdings unverzicht-

bar ist. Das in diesem zweiten Band des *Pegasus* beschriebene »Antik-Archäologische Kabinett« in Braunsberg (Braniewo) hat alle Redaktionsmitglieder begeistert, weil es auf unerwartete Weise, an unerwartetem Ort, deutlich gemacht hat, zu welchem kreativem Umgang eine facettenreiche Antikenrezeption auch mit vordergründig weniger bedeutenden antiken Monumenten fähig ist. Das hohe Niveau der Kultur in der Provinz steht nicht nur in diesem Heft zu Recht völlig gleichberechtigt neben der inhaltlichen Analyse von Schlüters formalen Anregungen durch berühmte antike Statuen. Während mit den Beiträgen über die Schlütersche Großbronze und über das Bibliotheksprogramm der Königlichen Bibliothek Friedrichs II. ebenso wie mit dem kürzlich vom Winckelmann-Institut der Humboldt-Universität veranstalteten Symposion zum »Thesaurus Brandenburgicus« einmal mehr die Aktualität des *Census* in Berlin deutlich wird und auf ein großes Forschungsgebiet hinweist, führen der genannte Aufsatz zur friderizianischen Bibliothek und die Thesen zu de Chirico die Thematik des *Census* auch in der neuen Nummer des *Pegasus* bis in die Gegenwartskunst und bis zum heutigen Umgang mit dem historischen Denkmal. Die Studie zur Rekonstruktion des Dianatempels auf dem Aventin und die Vorstellung des Dokumentes zur Sammlung Cesi in Rom knüpfen methodisch und thematisch unmittelbar an große Arbeiten von Christian Hülsen an.

In den Aufsätzen dieses zweiten Bandes des *Pegasus* finden sich zahlreiche Hinweise auf die Datenbank des *Census*. Bereits die vielfältigen Anwendungen der einzelnen Autoren sind Beispiele dafür, welche unterschiedlichen Ansätze die komplexe Datenstruktur dem Forscher oder dem interessierten Benutzer erlaubt. Seit dem 31.1.2000 ist der *Census* zusätzlich zur im ersten »update« vorliegenden, publizierten CD-Rom-Version auch über das Internet zugänglich. Er enthält gegenwärtig Informationen zu über 12 000 antiken Monumenten und zu weit über 26 000 Dokumenten aus der Renaissance. Indem er Ingo Langner zu seiner TV-Produktion »Das Census-Projekt. Ein zweiteiliger Film über das Nachleben der Antike in der Renaissance« angeregt hat, ist er selbst einmal mehr zu einem Stück Antikenrezeption in einem zumindest für ihn neuen Medium geworden.

Die Herausgeber

GIOVANNANTONIO DOSIO UND DER DIANATEMPEL
DES CORNIFICIUS AUF DEM AVENTIN

CHARLOTTE SCHREITER

Während in den letzten Jahrzehnten von einer ganzen Anzahl der wichtigen Tempelbauten Roms genaue Bauaufnahmen vorgelegt wurden,¹ müssen viele andere – oft literarisch überlieferte – Tempel wegen der Überbauung der antiken Areale weitgehend unbekannt bleiben. Umso erfreulicher ist es daher, wenn in Zeugnissen der Renaissance Bauten überliefert werden, die heute nicht mehr erhalten oder zugänglich sind. Natürlich können diese nicht alle unvoreingenommen und ungeprüft als archäologisches Quellenmaterial übernommen werden; zu viele individuelle Umstände beeinflussten den Zeichner und seine Darstellung. So ist jeweils zu fragen, für welchen Zweck das Dokument angefertigt wurde, etwa als flüchtige Skizze oder für einen Traktat, zur eigenen Erinnerung oder als genaue Ausarbeitung. Wurde es vor Ort – nach Autopsie – angefertigt, ist es die Kopie einer anderen Zeichnung oder eine Weiterentwicklung für eigene Entwürfe? Es bedarf also einer genaueren Überprüfung des Dokumentes, bevor ihm archäologisch relevante Daten entnommen werden können. Vergleichsweise einfach ist dies bei modern ergrabenen Befunden. Eine gewissenhaftere Analyse ist zweifellos bei Dokumenten angebracht, die heute nicht Erhaltenes wiedergeben. Hierzu gehören zwei Zeichnungen des Giovannantonio Dosio (Abb. 1 und 2), die mit einem nicht erhaltenen Tempel in Rom zu verbinden sind.² Sie werden in Florenz aufbewahrt und sind weder in der archäologischen noch in der kunsthistorischen Forschung unbekannt, wurden aber dennoch bisher nicht genauer auf ihren Aussagewert hin untersucht.

Es handelt sich um Feder- und Rötelzeichnungen auf weißem, vergilbtem Papier, die ihrerseits auf ein weiteres Blatt aufgeklebt sind. Auf der Grundlage der bekannten biographischen Daten des Dosio können sie in seine Hauptschaffenszeit in Rom zwischen 1548 und 1574 eingeordnet werden.³ Die bezeugte archäologische Aktivität des von Dosio auf der Zeichnung Firenze, Uffizien, inv. 6710 A/A (Abb. 1) erwähnten Architekten Matteo da Castello zur Zeit Pius IV. (1560–1565) gibt nur einen ungefähren Hinweis, da sie nicht explizit mit dieser Zeichnung verbunden werden kann.⁴ Dennoch bestätigt sie seine Unternehmungen auf dem Aventin in der in Frage kommenden Epoche. Die Zuweisung an Dosio ist unstrittig und läßt sich anhand der Handschrift verifizieren.⁵



1 Florenz, Uffizien, inv. 6710 A

In der linken oberen Blattecke der ersten Zeichnung findet sich folgende Beischrift (Abb. 1):

»Uestigie d u[n] Tempio scoperto nel mo[n]te aue[n]tino trouato da m(esse)^r Matteo da Castello uicino alle mura di S. Sabina el quale era di Pietra rustica coperto tutto di stucco e no[n] se ne uedeua piu ch[e] qua[n]to è qui di sotto in pianta o[m]brato«

(Überreste eines Tempels, der von Matteo da Castello auf dem Aventin entdeckt wurde, in der Nähe der Mauern von S. Sabina; er bestand aus Pietra rustica, völlig mit Stuck überzogen, und man sah nicht mehr (davon) als das hier unten auf dem Plan schattiert angegebene.)

Die wichtigste Information der Beischrift ist sicherlich die Lokalisationsangabe »nel monte auentino«, »uicino alle mura di S. Sabina«.

Unmittelbar darunter ist der Grundriß des erwähnten Tempels zu erkennen, eine langgezogene Mauer mit drei Säulen in ihrer Flucht sowie parallel dazu und zu den Säulen fünf weitere Säulen. Außerdem zwei schmale rechteckige Grundrißangaben, die nur schwer zu deuten sind. An verschiedenen Stellen finden sich Maßangaben in palmi. Diese Angaben waren Grundlage für

die Identifikation und Lokalisation des Tempels, die ich im folgenden kurz darlegen möchte.

Christian Hülsen erwähnt dieses Blatt in seiner Publikation des Dosio-Skizzenbuches im Kupferstichkabinett Berlin,⁶ geht jedoch nicht näher darauf ein. Seiner Meinung nach handelt es sich unter anderem um eine Darstellung des Frieses am Nervaforum, eine ganz flüchtige Skizze, die versehentlich zu den Veduten geraten sei und zu einer Serie von Zeichnungen (Florenz, Uffizien, inv. 2502–2583) gehöre, die weder Gamucci noch Cavalieri als Vorlage dienten.⁷ Ein Blick auf den Fries der ›Colonacce‹ des Nervaforums⁸ zeigt, daß diese Identifikation nicht stimmen kann. Er ist von statuarisch angeordneten Figuren – wie z.B. Athena mit den Musen auf dem Helikon – gekennzeichnet, die wenig Gemeinsamkeiten mit der bewegten Handlung in Dosios Darstellung (Abb. 1, 2 und 12) zeigen. Cristina Acidini beschränkte sich auf die allgemeine Benennung ›Tempel auf dem Aventin‹.⁹

Ins archäologische Blickfeld ist die Zeichnung 1960 durch die Neubearbeitung der ›Forma Urbis‹ (FUR) gerückt. Der 1562 bei SS. Cosma e Damiano gefundene Marmorstadtplan, der in severischer Zeit in einer Exedra der Umfassung des Forum Pacis angebracht wurde,¹⁰ kann an vielen Stellen die Kenntnis der antiken Topographie Roms erweitern. Viele Partien sind allerdings nicht genauer zu lokalisieren; so auch das Fragment 22 mit den Grundrissen des Minerva- und des Dianatempels auf dem Aventin (Abb. 7–9). Antonio Maria Colini brachte die Zeichnung mit dem Dianatempel des Cornificius auf der ›Forma Urbis‹ in Zusammenhang.¹¹

Dieser hat in den letzten Jahren verstärkte Aufmerksamkeit erlangt. Er wurde den Schriftquellen zufolge von L. Cornificius, der Admiral im ›bellum siculum‹ und Konsul im Jahr 35 v. Chr. war, in augusteischer Zeit restauriert.

›Communis opinio‹ zu diesem Tempel ist, daß es sich – bezugnehmend auf das jüngere Artemision von Ephesos¹² – um einen vielsäuligen Dipteros in

exponierter Lage auf dem Aventin gehandelt habe. Angenommen werden – ausgehend von dem Fragment der ›Forma Urbis‹ – acht Säulen in der Front und doppelte Säulenstellungen an den Langseiten.¹³ Hierauf gründet sich auch die eingängige Interpretation, Lucius Cornificius habe seinen Bau gewissermaßen als Antwort auf den drei Jahre zuvor geplanten Apollotempel Octavians auf dem Palatin besonders prächtig gestaltet;¹⁴ diesen habe er zu übertrumpfen versucht, indem er seinen Bau mit besonders vielen Säulen ausstatten ließ. Lediglich Richardson rekonstruiert ihn als oktastylen Peripteros, möglicherweise ›sine postico‹.¹⁵

Wegen der vielen Unklarheiten, die nach wie vor mit der Erforschung dieses Tempels verbunden sind, lohnt sich ein kurzer Durchgang der tatsächlichen Quellenlage. Da die augusteische Bauphase im Mittelpunkt steht, wird die Vorgängersituation hier weitestgehend vernachlässigt.

Die antiken Schriftquellen sind verschiedentlich zusammengestellt worden und geben die Geschichte des Baus wieder.¹⁶ Der geläufige Name ›Diana Aventina‹ ist bei Properz und Martial¹⁷, ›Diana Aventinensis‹ bei Festus und Valerius Maximus¹⁸ wiedergegeben. Es handelte sich um den ältesten Tempel auf dem Aventin und den frühesten Tempel der Gottheit in Rom. Der Überlieferung nach wurde er von Servius Tullius gegründet und von der Liga der lateinischen Städte bezahlt, um ein Äquivalent zum Tempel der Artemis Ephesia darzustellen.¹⁹ Die Nähe zu den Bädern des Sura beschreibt Martial.²⁰ Vom Wiederaufbau durch L. Cornificius in augusteischer Zeit berichtet Sueton.²¹ Nach diesem Wiederaufbau trug er auch den Namen ›Diana Cornificiana‹.²² Der Tempel stand noch im 4. Jh. n. Chr. und ist in den Regionenkatalogen aufgeführt.²³ Umbauphasen nach der augusteischen Erneuerung sind nicht überliefert, so daß davon ausgegangen werden kann, daß er, abgesehen möglicherweise von bauerhaltenden Maßnahmen, weitgehend unverändert bis ins 4. Jh. n. Chr. Bestand hatte. Während des Gotensturms wurde er wahrscheinlich zerstört.²⁴ Keine der Quellen äußert sich genauer zur Bauform des Tempels. Sollte es sich um einen Dipteros gehandelt haben, wäre – wegen dieser sowohl für Rom als auch für die Epoche sehr ungewöhnlichen Bauform – mit einer entsprechenden Bemerkung zu rechnen, wie es ja etwa für den Quirinus-Tempel auf dem Quirinal der Fall ist.²⁵ Unter der Bezeichnung ›Diana Cornificiana‹ ist er auf der ›Forma Urbis‹ wiedergegeben.

Daß Dosio den Dianatempel auf dem Aventin gesehen und gezeichnet hat, ist seit Colinis Zuweisung weitgehend akzeptiert. Gewisse Analogien zur ›Forma Urbis‹ sind auf den ersten Blick zu erkennen – solange man nur den

Grundriß berücksichtigt. Ein umso willkommeneres Ergebnis, als die bekannten Tempel auf dem Aventin nicht ergraben und nur literarisch belegt sind; dies gilt etwa auch für die Tempel der Iuno Regina, der Minerva und des Iuppiter Libertas.

Dem Problem der Lokalisation des Dianatempels auf dem Aventin haben sich in der Folge Alessandro Cassatella und Laura Vendittelli ausführlich gewidmet.²⁶ Dies geschah auf der Grundlage der Fragmente 21 und 22 der FUR, der Dosio-Zeichnung sowie der seit der Renaissance verfügbaren Daten zur Topographie des Aventin. Da die ›Forma Urbis‹ aus einzelnen Platten angefertigt war und das Fragment 22 eine originale Kante aufweist, kommen für die Positionierung nur wenige Stellen in Betracht, wenn man auch die verfügbaren Grabungsergebnisse berücksichtigt.

Unter Einbeziehung sämtlicher Quellen kommen sie zu zwei Lokalisationsmöglichkeiten,²⁷ die vor allem daraus resultieren, daß bekanntermaßen das ›Balneum Surae‹ während der ganzen Kaiserzeit ein großes Areal auf dem Aventin in Anspruch nahm. Das zugehörige Fragment der FUR kann mit Sicherheit eingepaßt werden. Für das Fragment 22 ergeben sich im Verhältnis dazu nur noch zwei Möglichkeiten, die sich mit der Ortsangabe der Dosio-Zeichnung mehr oder weniger in Übereinstimmung bringen lassen. Bei der ersten würde der Tempelkomplex unmittelbar südwestlich an das ›Balneum Surae‹ grenzen,²⁸ damit läge er östlich von S. Sabina. Bei der zweiten wäre er nach Nordwesten verschoben, nördlich der Apsis von S. Sabina; der auf Fragment 22 benachbarte Minervatempel befände sich dann im Areal der ›Villa Balestra‹ (vgl. Abb. 3).

Auf der Grundlage dieser Überlegungen wurden in den darauffolgenden Jahren Grabungen durchgeführt (Abb. 3). Das größte Problem besteht in der modernen Überbauung des Aventin, aufgrund derer jeweils nur kleine Punkte angeschnitten werden können, ohne die moderne Bausubstanz anzugreifen.

Die erste Grabung wurde im Bereich zwischen der Via S. Alberto Magno und dem Largo Arrigo VII durchgeführt,²⁹ wo die Ostseite des Tempels bzw. die ihn umgebenden Portiken vermutet wurden. Diese wurden dort allerdings nicht vorgefunden. Das in diesem Zusammenhang wesentliche Ergebnis ist, daß die angetroffenen Strukturen ganz allgemein der Ausrichtung der Fragmente der ›Forma Urbis‹ entsprechen. Die folgende Grabungskampagne in demselben Areal konnte ebenfalls die Lokalisation nicht erhärten, sie konnte allerdings auch nicht mit Sicherheit ausgeschlossen werden.³⁰

3 *Aventin, Positionierung von Fragment 21 und 22 der Forma Urbis*

Als Konsequenz der dritten Kampagne,³¹ die ganz allgemein eine Übereinstimmung mit Fragment 21 der FUR (>Balneum Surae<) erkennen ließ, wurde eine neue Hypothese zur Lokalisation des Dianatempels formuliert. Da bereits früher von Rodolfo Lanciani im Gebiet zwischen S. Alessio und S. Sabina eine Tuffmauer von 18,73 m Länge beschrieben wurde, die in die Zeit der ausgehenden Republik zu datieren ist, und da weitere Fragmente in der Mauer von S. Alessio bezeugt sind,³² könnte sich der Tempel leicht südöstlich von S. Sabina, nahe S. Alessio mit einer nach Nordosten orientierten Cella befunden.

den haben. Hierauf wurde eine weitere Grabung innerhalb der Mauer von S. Sabina, parallel zur Südseite der Basilika unternommen.³³ Dort ließen sich wiederum auffallende Übereinstimmungen zwischen den ergrabenen Strukturen und den auf Fragment 22 der FUR dargestellten feststellen. Diese Grabung führte zu dem Schluß, daß sich der Tempel an der Kreuzung der Via S. Sabina mit der Via S. Alberto Magno im Süden der Mauer von S. Sabina mit Blick auf die gleichnamige Straße befunden haben mußte. Der Tempel der Minerva wäre dann im Areal der ›Villa Balestra‹ zu suchen. Dies käme Dosios Angaben »uicino alle mura di S. Sabina« am nächsten und damit auch der ursprünglichen Lokalisation von Colini.³⁴ Ein Schnitt in der ›Villa Balestra‹, der in der Mitte der 90er Jahre angelegt wurde, ist bislang unpubliziert. Nach der mündlichen Information der Ausgräberin Laura Vendittelli befanden sich hier jedoch ebenfalls keinerlei Strukturen, die auf einen größeren Tempel oder zugehörige Portiken hinweisen könnten. Vielmehr wurden wiederum Überreste einer Wohnbebauung aus dem 2. Jh. v. Chr. bis in trajanische Zeit gefunden.

Als Fazit der archäologischen Bemühungen läßt sich folgendes festhalten: Im in Frage kommenden Bereich westlich des ›Balneum Surae‹ befand sich offenbar durchgehend eine Wohnbebauung, die sich über den gesamten Nordostabhang des Aventin zum ›Circus Maximus‹ hin erstreckte. Die Kirche S. Prisca ist auszuschließen, da sich dort ein Mithräum befindet. Südlich von S. Sabina ist das Heiligtum des Iuppiter Dolichenus zu lokalisieren. Unter Berücksichtigung der literarischen Quellen verbleibt eigentlich nur der Bereich zwischen S. Sabina und S. Alessio, will man Fragment 22 der ›Forma Urbis‹ nicht völlig aus der Nähe des ›Balneum Surae‹ entfernen. Wenn sich aber nun das Fragment der Forma Urbis auf dieses Areal bezieht, muß es nahezu zwingend mit der Dosio-Zeichnung verbunden werden, da in der Nähe von S. Sabina kein anderer Platz für zwei größere Tempel in Anspruch genommen werden kann.

Diese Schlußfolgerung ist allerdings nicht unproblematisch, da Diskrepanzen zwischen dem Marmorplan und Dosios Darstellung unübersehbar sind. Um diese auszuräumen, ist eine weitere Revision der Zeichnung hilfreich. Dosio kann als zuverlässiger Zeichner angesehen werden, der die antiken Monumente sehr sorgfältig gezeichnet hat und oft sehr wertvolle und zum Teil einzigartige Angaben überliefert hat.³⁵ Er unterscheidet zwischen dem Gesehenen und dem – von ihm – Rekonstruierten und hat bei Unklarheiten mitunter Grabungen durchführen lassen.³⁶ Und auch die vorliegenden Zeich-

nungen zeigen in ihrer exakten Wiedergabe das Interesse an genauer Dokumentation. Der unmittelbare Charakter der vorliegenden Zeichnungen schließt die Annahme einer rekonstruierenden Interpolation aus. Die Angabe in der Beischrift »non se ne uedeua piu che ...« weist deutlich darauf hin, daß es sich um eine getreue Wiedergabe des Gesehenen handelt. Der skizzenhafte Charakter der Zeichnungen erweckt den Eindruck regelrechter Grabungszeichnungen. Setzt man also die Glaubwürdigkeit der Zeichnung voraus, so ermöglicht sie eine Differenzierung der bisherigen Interpretationen.

Es lohnt sich, die Beischriften noch einmal zu lesen, zunächst die ausführliche in der linken oberen Ecke³⁷ (Abb. 1). Sie enthält drei wichtige Angaben: erstens die Lokalisation »in der Nähe der Mauer von S. Sabina«, zweitens ist das Baumaterial beschrieben; es handelte sich um »Pietra Rustica«, der mit Stuck überzogen war (also nicht um Marmor), drittens ist der Charakter der Zeichnung als »Grabungszeichnung« belegt.

Maßangaben an verschiedenen Stellen ermöglichen eine Umrechnung.³⁸

Zugrundegelegt ist von Dosio der *palmo romano* mit einer Untergliederung in zwölf *oncie* oder sechzig *minuti*; eine *oncia* ist in fünf *minuti* unterteilt:

1 *palmo romano* = 0,2234 m

1 *oncia* = 0,0185 m

1 *minuto* = 0,0037 m

Der Abstand der Säule zur Mauerzunge ist mit 10,5 *palmi* angegeben, also 2,345 m.

Außerdem ist der Abstand von einer schmal-rechteckigen Fundamentierung zur Säule mit 9 *Palmi* angegeben, also 2,0106 m.

Rechts unterhalb der vorletzten Säule findet sich die Maßangabe 11 *palmi*, also 2,4574 m, die wahrscheinlich das Interkolumnium, leicht abweichend vom Mauerabstand, benennt.

Der Säulendurchmesser ist mit 5,5 *palmi* angegeben, also 1,228 m.

In Gegenüberstellung dieser Zeichnung mit dem Fragment 22 der »*Forma Urbis*« rekonstruierten Cassatella und Vendittelli die Gesamtmaße des Tempels folgendermaßen:³⁹ Wenn der Plan der Säulenstellung sich auf das Podium des Tempels bezog, das auf derselben Zeichnung dargestellt ist, und nicht auf die den Tempel umgebende Porticus, so ergäbe sich für die Breite des Podiums ein Maß von 26,24 m, wenn man entsprechend der »*Forma Urbis*« von acht Frontsäulen ausgeht. Dieses Maß würde nur unerheblich von dem abweichen, das dem Fragment der »*Forma Urbis*« zu entnehmen ist und etwa 24 m entspricht.

Diese Berechnung ist zu korrigieren: Aus der Angabe der Interkolumnien läßt sich die Gesamtbreite des Podiums mit mind. 27 m errechnen, wenn es sich um einen oktastylen Tempel gehandelt haben sollte (Abb. 4):

7 Interkolumnien à 2,457 m
+ 8 Säulendurchmesser à 1,228 m = 27,023 m.

Dies entspräche ungefähr der Umrechnung der »Forma Urbis« mit einem Maßstab von 1 : 240. Im Vergleich hierzu hat der Mars-Ulitor-Tempel auf dem Augustusforum mit einer Gesamtbreite von 36 m wesentlich größere Abmessungen (Abb. 5).

Nimmt man einen hexastylen Tempel an, was aufgrund der außen umlaufenden Säulenstellung eigentlich auszuschließen ist, ergibt sich noch eine Gesamtbreite von knapp 20 m:

5 Interkolumnien à 2,457 m + 6 Säulendurchmesser à 1,228 m = 19,653 m.

Der Apollo-Sosianus-Tempel, bei dem es sich jedoch um einen Pseudoperipteros handelt, ist im Vergleich dazu 20 m breit (Abb. 6).

An der vordersten Säule rechts unten im Grundriß findet sich folgende Beischrift:

»Le strie delle colon[n]e di diametro minuti 31. La costa m. 8«

(Die Streifen (= Kanneluren) der Säulen haben einen Durchmesser von 31 minuti, ein Steg (hat) 8 minuti).

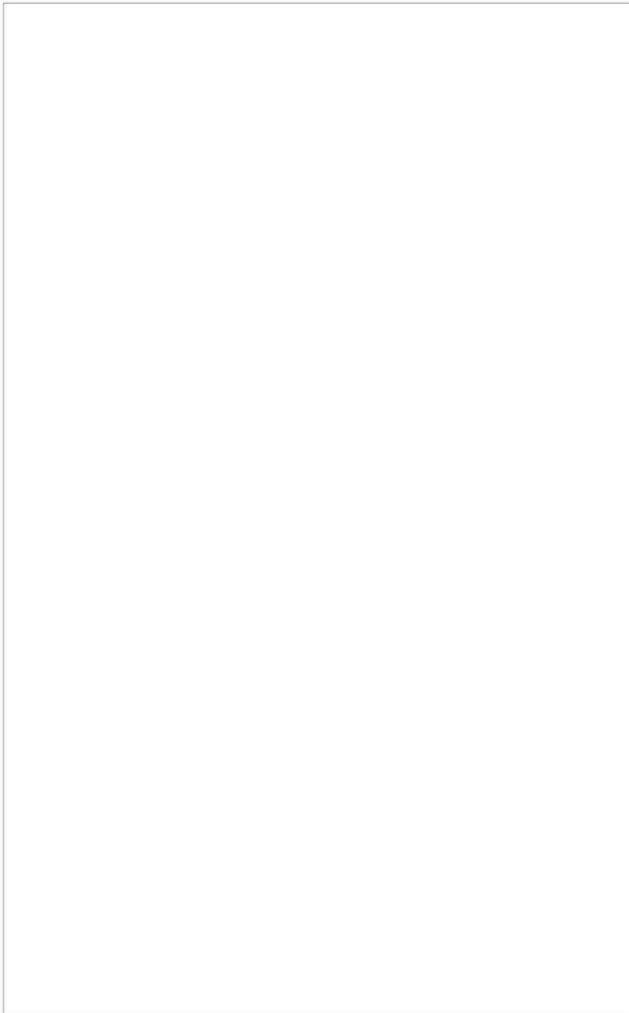
(31 minuti = 0,1147 m; 8 minuti = 0,0296 m)

Dosios nachträglicher Zusatz in Rötel am rechten Blattrand von oben nach unten ist nicht eindeutig zu lesen, entweder: »le strie delle colon[n]e quale sq di stucco« (Bartoli), oder: »le storie delle colon[ne] ovale [...?] di stucco« (Cecchi); er gibt möglicherweise einen Hinweis darauf, daß die Kanneluren der Säulen ebenfalls stuckiert waren.

An die Umrechnung der Maßangaben knüpft sich im Zusammenhang mit den weiteren Angaben der Zeichnung unmittelbar die Frage nach einer mög-



4 Umzeichnung des Tempelgrundrisses nach Dosio und Ergänzung zu einem oktastylen Peripteros, Maßstab: 1 : 500



5 Größenvergleich: Mars-Ultor-Tempel, Grundriß, Maßstab 1:500
(Innenraum nach älterer Rekonstruktion)

lichen Rekonstruktion. Unterhalb des Grundrisses findet sich eine Aufrißskizze mit weiteren Maßangaben der Ecke des Tempelpodiums mit dem Unterteil von zwei Säulen, die aus attischen Basen mit Plinthen und Säulenschäften mit ionischen Kanneluren zusammengesetzt sind. Die Maße des Podiums sind unvollständig. Von den angegebenen läßt sich lt. Cassatella und Vendittelli eine Höhe von ca. 3 m ableiten.⁴⁰

Dem widersprechen jedoch die vorhandenen Maße: Die Höhe des Podiums zwischen Sockel- und Deck-

profil beträgt 3 palmi = 0,6702 m, die Höhe des Deckprofils 2 Palmi = 0,4468 m.

Die Annahme der Podiumhöhe mit ca. 3 m scheint mir daher problematisch, denn erstens handelt es sich nicht um eine maßstäbliche Zeichnung, zweitens ist die Sockelhöhe eindeutig mit 3 Palmi angegeben, und selbst wenn dieses Maß noch einmal für das Sockelprofil angenommen wird, ergibt sich maximal eine Höhe von ca. 1,80 m.

Als Beischrift links der Podiumsecke findet sich die Angabe:

»U[n] poco di vestigie d[e] profilo d[e] detto Tempio«

(Ein wenig von den Resten des Profils dieses Tempels)

Für den Unterbau des Tempels ergibt sich damit folgende mögliche Rekonstruktion.

Es handelte sich um einen Podiumstempel mit unklarem Zugang. Dosios Aufrißskizze ließe eine mittige Freitreppe, wie beim

Mars-Ultor-Tempel, oder seitliche Treppenaufgänge, wie beim Apollo-Sosianus-Tempel, vermuten. Es war ein Peripteros, wobei die Anzahl der Frontsäulen unklar bleiben muß. Die Säulenordnung war entweder ionisch oder korinthisch, worauf die Wiedergabe der attischen Basen schließen läßt. Zudem bestand er nicht aus Marmor, sondern aus »pietra rustica«, vielleicht also Tuff oder Travertin, und war mit Stuck überzogen.

Dieselbe Schlußfolgerung ist für das Aufgehende möglich, da Dosio weitere Angaben macht:

Oberhalb des Grundrisses findet sich eine Skizze der äußeren Cellawand mit Beischriften; zum einen rechts des Aufrisses:

»stucco nella faccia d[e]l portico segnata A«

(Stuck auf der Wand der Säulenstellung, als A gekennzeichnet), zum anderen in den Fries eingezeichnet: »fregio jstoriatto segnato B tutto di stucco« (Figürlicher Fries, als B gekennzeichnet, völlig aus Stuck), die sich auf den figürlichen Fries unterhalb und rechts des Tempelgrundrisses bezieht.

Der Buchstabe »B« bezieht sich auf eine zweite zugehörige Zeichnung, die sich ebenfalls in den Uffizien befindet und die Fortsetzung des Frieses darstellt (Abb. 2).

6 Größenvergleich: Apollo-Sosianus-Tempel, Grundriß, Maßstab 1:500

Hier findet sich links im Fries eine Beischrift:

»Seguito il fregio .B. tanto fragmentato che poco si discerneva« (Fortsetzung des Frieses B. So zerstört, daß man nur wenig erkennen (unterscheiden) konnte.).

Es handelte sich demnach um einen altertümlichen Tempel, wahrscheinlich einen Peripteraltempel, auf hohem Podium. Er bestand komplett aus »pietra rustica«, also nicht aus Marmor, wie man es für einen kaiserzeitlichen Tempel erwarten würde, und war völlig mit Stuck überzogen. Diese Technik ist für die republikanische Tempelarchitektur allenthalben belegt,⁴¹ und auch der Apollo-Sosianus-Tempel zeigt in seiner auf die Front beschränkten Verwendung von Marmor noch Anleihen an dieses republikanische Erbe.⁴²

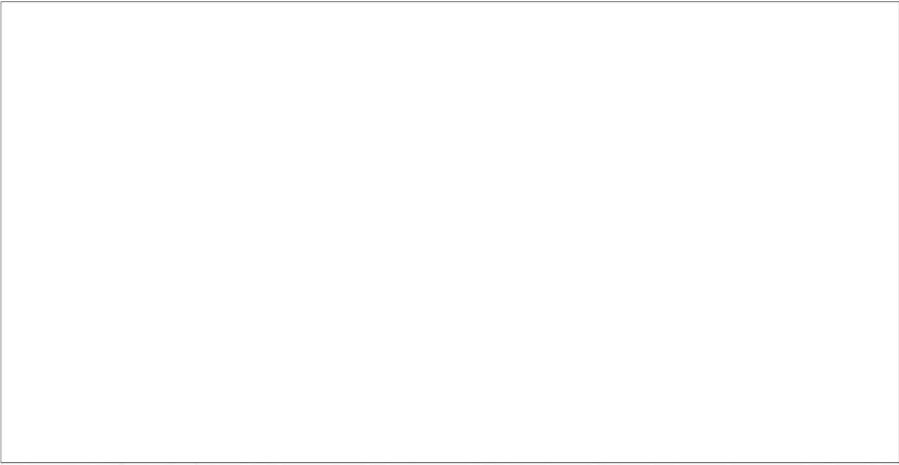
Das Deckprofil des Podiums zeigt die einfache, sehr schwere Profilierung, die für spätrepublikanisch-frühaugusteische Tempel charakteristisch ist.⁴³

Die sorgfältig ausgeführten, den Fries begrenzenden Kymatien sowie der Perlstab lassen typologische Zuweisungen zu: sie gehören Formen an, die frühestens in augusteischer Zeit zu erwarten sind: Bügelkymation, Scherenkymation und Perlstab mit länglichen Perlen und (wohl) scheibchenförmigen Zwischenwirteln.⁴⁴

Nachdem also Dosios Zeichnung einen Peripteros zeigt, bleibt zu fragen, ob sie mit dem Fragment der »Forma Urbis« in Zusammenhang gebracht werden kann, das ja einen Dipteros wiederzugeben scheint.

Das Fragment 22 der »Forma Urbis Romae« bildet die Grundrisse zweier Tempel mit der umgebenden Bebauung ab, die durch die Beischriften MINER/BAE und CORNIFICIA(nae) gekennzeichnet sind (Abb. 8).⁴⁵ Da der Regionenkatalog »Templum Dianae et Minervae« für die Regio XIII, also den Aventin, nennt, ist die Identifikation unproblematisch – zumal die Benennung des Diana-Tempels als »Cornificiana« auch sonst belegt ist.⁴⁶ Das größere, heute noch erhaltene Fragment zeigt den Minervatempel und die angrenzenden Areale (Abb. 8).⁴⁷ Zu erkennen ist ein peripteraler Grundriß mit sechs Frontsäulen und acht rückwärtigen Säulen. An der Rückseite der Cella sind unterschiedlich ausgerichtete Pfeilervorlagen eingezeichnet, die Treppenstufen der über die gesamte Front vorgelagerten Treppe sind nicht wiedergegeben. Hierin sind Darstellungsfehler der FUR zu erkennen.⁴⁸

Unzweifelhaft zu erkennen ist auf Fragment 22 b die doppelte Säulenstellung der umgebenden Porticus, die Beischrift »CORNIFICI/«, die leicht zu »CORNIFICIA(nae)« ergänzt werden kann. Außerdem ist die linke Ecke der über die ganze Front verlaufenden Treppe zu sehen.



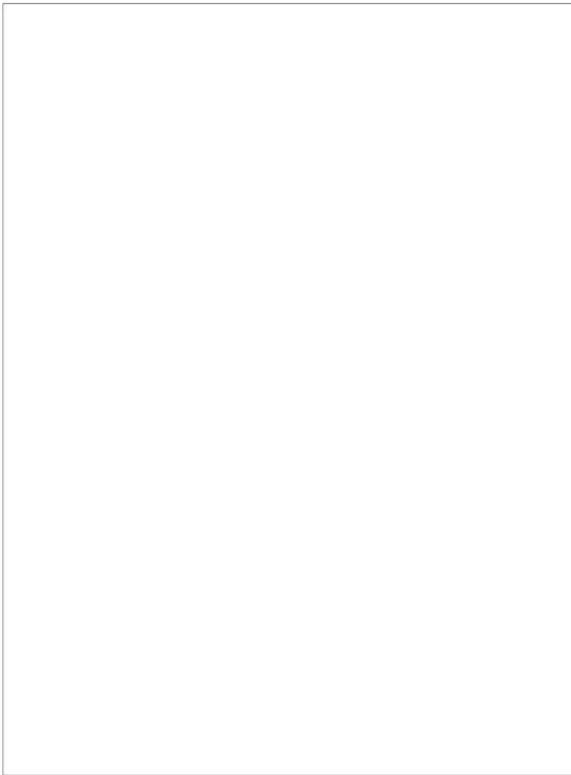
7 *Forma Urbis Romae: Fragment 22 in der Zeichnung des ›artist A‹ (Cod. Vat. Lat. 3439, fol. 14 r.C)*

8 *Forma Urbis Romae: Fragment 22 mit Umzeichnung des verlorenen Fragments nach Bellori*

Die Säulenstellungen der Langseite befinden sich unmittelbar in der Bruchkante des Fragmentes. Alle Wiedergaben seit der Auffindung zeigen übereinstimmend acht Säulen in der äußeren Reihe. Auf der Zeichnung fol. 14 r.D des Codex Vat. Lat. 3439 (Abb. 7),⁴⁹ die in den Jahren nach der Auffindung der FUR angefertigt wurde, sind für die innen folgende Reihe vier Säulen zu erkennen. Bellori (Abb. 9) zeichnet ein Jahrhundert später fünf und eine weitere Frontsäule, womit er schon auf dem größeren Fragment mehr und anderes sah als der erste Zeichner.⁵⁰ Colini (Abb. 8) ergänzt zwar nach Bellori die vierte und die fünfte Säule der Langseite, bei ihm sind sie jedoch stärker durch den Bruch beeinträchtigt.

Fragment 22 a, das den Grundriß des Dianatempels wiedergab, ist heute nicht mehr erhalten. Nach dem Fund der ›Forma Urbis‹ 1562 wurde es erst 1673 von Bellori identifiziert und als Teil des größeren Fragments gezeichnet (Abb. 9).⁵¹ Es paßte hier an und zeigte nach Bellori die Fortsetzung der Treppenstufen, die rechte Ecke des Tempels, weitere fünf Frontsäulen, auf der rechten Langseite fünf Säulen der äußeren Säulenstellung sowie parallel dazu weitere fünf Säulen. Als wichtigstes Detail ist eine dünne Linie über Eck zu erkennen, die immer als Cellagrundriß identifiziert wurde.

In den modernen Wiedergaben des Fragments ist dieser Cellagrundriß nach Belloris Angaben eingezeichnet und zwar innerhalb der Säulenstellungen der



9 *Forma Urbis Romae: Fragment 22 in der Wiedergabe Belloris*

rechten Langseite. Auf der linken Langseite hingegen scheint die Cella wand sich in der Flucht der inneren Säulenstellung, hinter der – von der Front aus gezählt – fünften Säule der inneren Säulenstellung zu befinden. Dies heißt nach dem Charakter der FUR und nach der Genauigkeit der Zeichnung aber nicht zwangsläufig, daß die Cella sich nicht in der Flucht der inneren Säulenreihe befunden haben könnte.

Ähnlich wie bei der Zeichnung ist auch hier angesichts der unbefriedigenden Überlieferungssituation eine Revision des tatsächlich Dargestellten ergebnisreich.

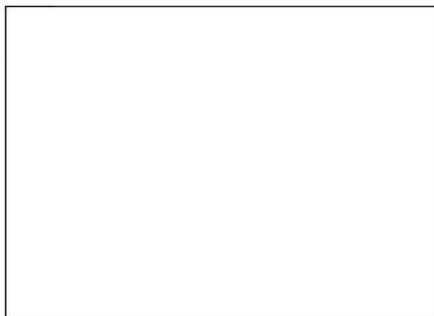
Im Vergleich mit den eklatanten Darstellungsfehlern am benachbarten Minervatempel kann darüber hinaus eine ungenaue Wiedergabe – sei es der Anzahl der Säulen, sei es der Lage der Cella – durch die Steinmetzen der ›Forma Urbis‹ nicht grundsätzlich ausgeschlossen werden. Dies bleibt allerdings Vermutung, da das Fragment heute nicht mehr erhalten ist und damit für eine weitere Überprüfung nicht zur Verfügung steht.

Berücksichtigt man nun die unklare Innenlinie von Belloris Wiedergabe (Abb. 8), die nicht der üblichen doppelten Mauerlinie der ›Forma Urbis‹ entspricht, ist auch nicht auszuschließen, daß Bellori Übertragungsfehler unterlaufen sind, zumal ihm auch sonst eine ungenaue Darstellung nachgewiesen werden kann.⁵² Die Benennung als Dipteros ergab sich aus der doppelten seitlichen Säulenreihe sowie aus der Wiedergabe Belloris, der die Cella inner-

halb des inneren Säulenkranzes wiederzugeben scheint.

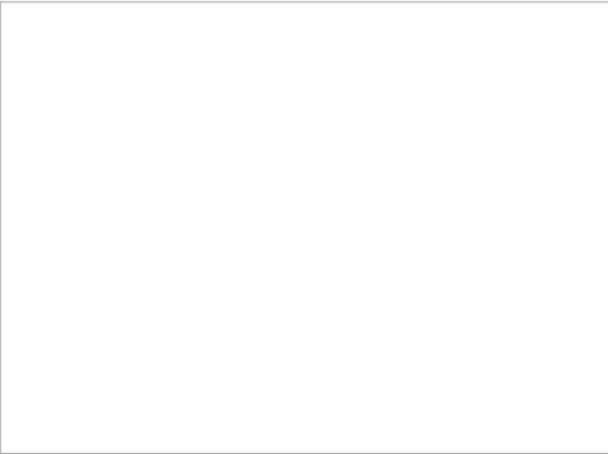
Für den Grundriß des Dianatempels ergeben sich damit folgende mögliche Schlußfolgerungen:

- Die Cella war aufgrund der Ungenauigkeiten der FUR – wie für den angrenzenden Minervatempel noch gut zu erkennen ist – nicht eingezeichnet; d. h. sie könnte sich innerhalb der doppelten Säulenstellung befunden haben. Dann wäre der wiedergegebene Grundriß der eines Dipteros. Dagegen spräche allerdings, daß ganz eindeutig nur eine Frontsäulenreihe, die doppelte Säulenstellung nur an den Langseiten zu erkennen ist. Bei einem Dipteros wäre auch in der Front eine Verdoppelung der Säulenreihe zu erwarten.
- Die Cella befand sich außerhalb des Fragments und setzte in der Flucht der inneren Säulenstellung an. Dies ergäbe den Grundriß eines oktastylen Peripteros mit ungewöhnlich tiefer Vorhalle (fünf Interkolumnien). Vergleicht man Grundrisse oktastylar römischer Peripteroi, findet sich in der Regel eine Vorhalle mit drei Jochen Tiefe.⁵³ Nur durch Grabung zu erhärten wäre, ob er ›cum postico‹ oder ›sine postico‹ gestaltet war.
- Belloris Wiedergabe ist nicht zutreffend.
- Belloris Zuweisung des Fragmentes ist nicht zutreffend.
- Läßt man Belloris Wiedergabe des Fragments außer Acht, ist im Vergleich mit dem Fragment des Castortempels auf dem Forum Romanum (Abb. 10) eine abweichende Interpretation gerechtfertigt.⁵⁴ Betrachtet man dort die Stirnseite der Cellamauer gesondert, wird schnell deutlich, daß es sich bei der vermeintlichen vierten und fünften Säule der inneren Säulenreihe des Dianatempels ebenfalls um den Überrest der Cellawand handeln könnte. Dies würde bedeuten, daß in der ›Forma Urbis‹ der Dianatempel als Peripteros mit einer drei Joch tiefen Vorhalle wiedergegeben gewesen sein könnte.



10 *Forma Urbis Romae: Fragmente des Castortempels mit Ergänzung der Front*

Da das Fragment der ›Forma Urbis‹ eigentlich nur noch mit dem Areal zwischen S. Sabina und S. Alessio (vgl. Abb. 3) in Zusammenhang gebracht werden kann, ebenso wie der Tempel auf Dosios Zeichnung, scheint die



Identifikation nahe-
liegend. Dosio wird
demnach die Reste
des Dianatempels auf
dem Aventin gezeich-
net haben. Der be-
nachbarte Minerva-
tempel kommt wegen
der doppelten Säulen-
stellung der Vorhalle
nicht in Frage. Daraus
im Detail entstehende
Probleme wie bei-
spielsweise die Trep-

11 *Portunustempel: Überreste des Stuckfrieses*

pengestaltung sind nicht zu verleugnen und wären im einzelnen nur durch eine weitere Grabung zu lösen.

Viel wichtiger als diese Überlegungen scheint mir jedoch der bislang vernachlässigte Umstand, daß der Tempel mit einem großformatigen Stuckfries (Abb. 1, 2 und 12) geschmückt war, der heute zerstört und in der einschlägigen Literatur nicht bekannt ist. Er lief an der Cellaaußenwand um, sicherlich um das empfindliche Material vor der Witterung zu schützen; in dieser Anbringung erinnert er außerdem an die Frieße griechischer Tempel wie den des Parthenon.

Nun ist Stuck auch im römischen Tempelbau keine ungewöhnliche Dekoration. So war es in republikanischer Zeit üblich, die Wände zu verputzen und sie auch farbig zu fassen. Ornamentale Abschlußleisten finden sich allenthalben. Und gerade im Hinblick darauf, daß das einfache Baumaterial eine entsprechende »Verblendung« notwendig macht, verwundert dies auch nicht. Aus republikanischer Zeit wäre hier der Schmuck des Castortempels zu nennen,⁵⁵ von dem Stuckgesimse und farbigte Dekoration in Fragmenten bezeugt sind. Weitere Stuckfrieße zeigen eine vergleichsweise schlichte Dekoration. Der ionische Tempel am Forum Boarium aus der Zeit zwischen 80 und 70 v. Chr. mit einem Schmuck aus Girlanden und Kandelabern (Abb. 11)⁵⁶ sowie der Apollotempel in Pompeji mit Greifen und Girlanden⁵⁷ gehören zu den wenigen Beispielen in der Außenordnung mit einer zurückhaltenden, emblematischen Dekoration. Reichere figürliche Dekorationen in Stuck sind jedoch nicht bezeugt. Die Zeichnung des Dosio ist damit einer der sehr seltenen

Belege für eine Dekorationstechnik, die bisher nur wenig Berücksichtigung gefunden hat.

Führt man sich vor Augen, daß gerade im augusteischen Rom diese Form der Dekoration wegen der zunehmenden Verwendung von Marmor obsolet wurde, so ist nach ihrer besonderen Charakterisierung an diesem Tempel zu fragen. Der zeitgleiche Apollo-Sosianus-Tempel etwa zeigt Stuck nur als zusätzlichen Bestandteil der im wesentlichen mit Buntmarmor ausgestatteten Cella.⁵⁸

Hier jedoch weist der Stuckfries eine ausführliche szenische Gestaltung auf: Das Wenige, das Dosio noch erkennen konnte, gibt er in einer zweigeteilten Abfolge wieder (Abb. 1 und 2). Die Figuren sind von Dosio im wesentlichen nur noch in ihrer unteren Hälfte erkannt worden; die Köpfe sind unkenntlich und möglicherweise waren weitere Details, die die Szene erläutern könnten, schon bei der Grabung nicht mehr sichtbar. Dennoch ist eindeutig, daß es sich um einen mythologischen Kampffries handelte. Hierauf deuten die Nacktheit der Figuren sowie die Bewaffnung mit runden, also griechischen, Schilden hin. Offenbar war der Fries durch Lokalangaben wie Dreifüße, Altäre, Stelen und Bäume in einzelne Abschnitte untergliedert (Abb. 12).

Die erste erkennbare Figurengruppe bestand aus zwei gelagerten, nackten Figuren, einer männlichen nach rechts gewandten, die in ihrer Linken ein Gefäß hält, dem Wasser entströmt, und einer von dieser überschnittenen weiblichen Figur, die nach links gewandt ist und den rechten Arm entspannt zum Kopf führt. Die Identifikation als Lokalgöttheiten ist unproblematisch.

Als Trennmotiv folgt rechts dieser Gruppe ein Dreifuß, an dessen Füße ein ovaler Schild gelehnt ist. Aus seinem oberen Ende wächst ein Bäumchen. Rechts hiervon eilt eine nackte männliche Figur nach rechts. Sie hält in ihrer Rechten das gezogene Schwert, in der linken Hand einen kleinen runden Schild. Über dem angewinkelten linken Schildarm hängt ein Mantel, der locker nach links unten fällt.

Rechts von dieser Figur folgt eine unklare zeichnerische Angabe. An dieser Stelle endet die Zeichnung (Abb. 1), die ihre Fortsetzung auf dem nächsten Blatt (Abb. 2) findet. Dort stürzt eine ebenfalls nackte männliche Figur nach rechts; sie trägt wohl noch einen Mantel um den Hals und fällt schwer auf ihren linken Arm mit einem kleinen, runden Schild. Das »Ende« dieser Kampfgruppe bildet eine stehende Figur mit rechtem Standbein, über das der Mantel herabfällt, und leicht seitlich versetztem linken Spielbein. Abgesetzt wird die Szene durch eine Säule oder einen Pfeiler. Rechts hiervon folgt ein Altar mit einer Opferkanne.

Weite Partien der folgenden Szene fehlen vollständig. Im rechten Abschnitt sind die Vorderteile zweier Pferde, also wohl eine Biga, zu erkennen, die im Galopp nach rechts stürmen. Vor dem linken Feld ist ein schräg gesetztes Oval erkennbar, das entweder als Rad des Wagens oder als perspektivische Innenansicht eines Schildes zu deuten ist. Abgeschlossen wird die Szene wiederum von einer frontal ausgerichteten, ruhig stehenden Figur. Diese war offenbar mit einem kurzen Mantel bekleidet und trägt Schuhe oder Stiefel. Als Begrenzung der Szene dient eine mit einer Kugel bekrönte Stele, vor und hinter der jeweils ein blattarmer Baum hervorwächst.

Dazwischen steht ein großer Rundschild, der bereits die nächste Szene eröffnet. Er gehört zu einer auf den Rücken gestürzten Figur, von der nur noch die angewinkelten, nach schräg rechts vorne gerichteten Beine zu erkennen sind. Über das linke Bein fällt ein Mantel zwischen die Beine. Auch diese Figur trug wohl Stiefel.

Im Hintergrund, rechts neben die Figur gesetzt, findet sich eine weitere Stele mit einem Baum sowie wohl ein weiterer kleiner Altar mit einer Opferkanne. Der rechte Arm einer weiteren Figur ragt in diese Szene hinein, doch endet an dieser Stelle die Zeichnung.

Eine stilistische Datierung ist natürlich wegen der eingeschränkten Dokumentationslage nicht möglich. Die aufgrund der Ornamente vorgeschlagene Datierung wird allenfalls durch gestalterische Kriterien wie die Motive zur Trennung der einzelnen Szenen gestützt, die sich beispielsweise ganz ähnlich in der augusteischen Villa unter der Farnesina wiederfinden.⁵⁹

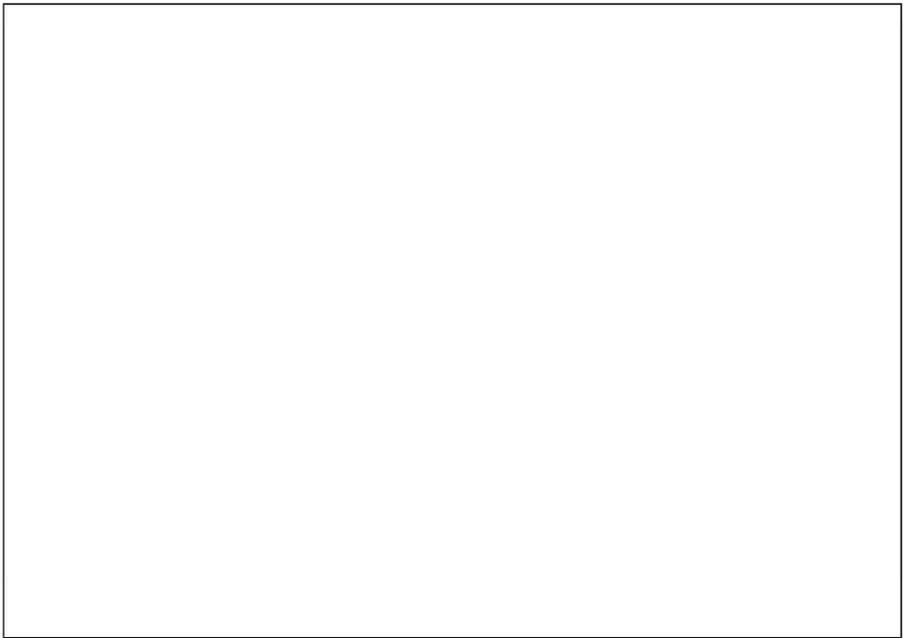
Eine Deutung des Frieses aus sich selbst heraus ist schwierig, und direkte Vergleiche sind nicht zu ermitteln. Gegenüber anderen Stuckreliefs fällt besonders die kontinuierende Erzählung auf. Motivische Parallelen finden sich am Stuckfries des »Sacello Iliaco« in Pompeji, der dem vierten Stil zugerechnet wird und damit später entstanden ist (Abb. 13–16).⁶⁰ Dort ist die Stukkatur auf

blauem und rotem Grund gut zu erkennen. Die Thematik ist eindeutig mit Szenen aus der Ilias zu verbinden. Bei allen Unterschieden zum vorliegenden Fries – so sind dort die Figuren bekleidet – sind verwandte Szenen auszumachen. Es finden sich die zusehenden Götter (Abb. 13), von denen aus ein Krieger nach rechts davoneilt (Abb. 15),⁶¹ der in die Knie gehende Krieger (Abb. 14) und die Biga, die in Pompeji eindeutig Bestandteil der Schleifung des Hektor ist (Abb. 16).⁶² In beiden Friesen sind die Trennmotive thematisch eingebunden. In dem pompejanischen Beispiel wirken etwa die Säulen im Zelt des Achill sowie die dort aufgestellten Metallgefäße sehr verwandt.⁶³ Auch die Figur des Priamos ähnelt – seitenverkehrt – den stehenden Figuren des stadtrömischen Frieses.⁶⁴ Die Parallelen sind auffallend, lassen die Deutung des vorliegenden Beispiels als homerischen Kampffries ohne weitere Indizien jedoch allenfalls vermuten.

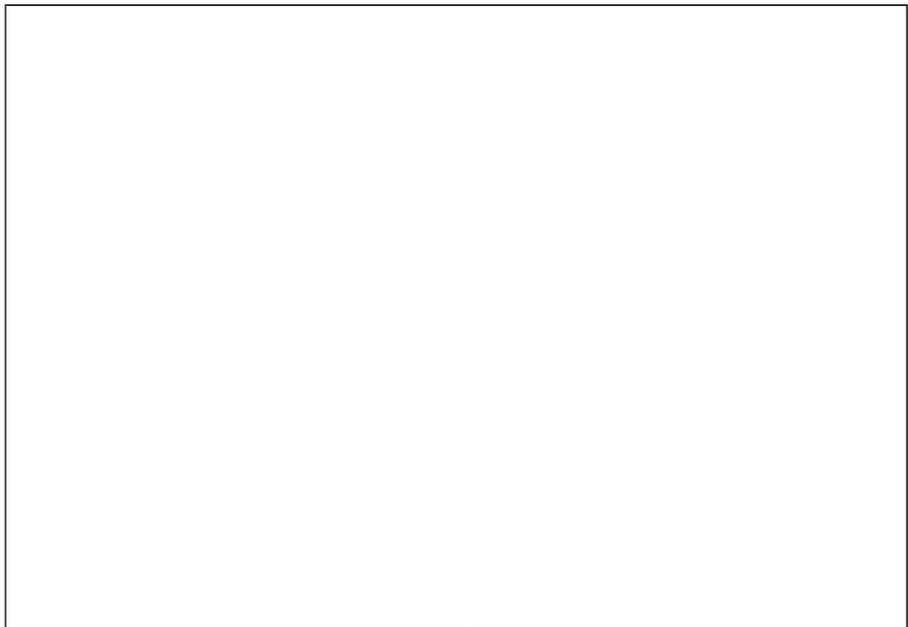
Ein unmittelbares Vorbild in der griechischen Kunst ist nicht zu benennen. Kontinuierende Friese finden sich in der hellenistischen Architektur an allen Bauformen und in allen Formaten, am verbreitetsten sind sie sicherlich an Tempeln und monumentalen Altären. An Tempeln schmücken sie den ionischen Fries der Außenordnung. Die Themen reichen von einfachen Repetitionen bis hin zu breit angelegten Epen und Mythen.⁶⁵ Auch der trojanische Sagenkreis ist recht gut vertreten. Den Stuckfriesen vergleichbare Szenen finden sich z. B. am Apollo Smintheus Tempel in Chryse⁶⁶ und an der Amazonomachie des Artemistempels in Magnesia am Mäander.⁶⁷ Im Vergleich mit diesen Monumenten ist die andere Gestaltungsweise an den Stuckfriesen gut zu erkennen. Denn während die hellenistischen Monumente sehr bewegte und stark gelängte Figuren mit vielfachen Überschneidungen und perspektivischen Verkürzungen aufweisen, zeigen die römischen Friese eine deutliche szenische Untergliederung durch die Trennmotive und eine recht lockere Gruppierung der Figuren.

Vielleicht handelt es sich hier überhaupt um ein Spezifikum der frühaugusteischen Zeit, denn auch szenisch angelegte marmorne Tempelfriese der Kaiserzeit sind insgesamt selten.⁶⁸ Und bezeichnenderweise stammt eines der wenigen Fragmente, das möglicherweise vergleichbare Charakteristika zeigt, von einem Bau derselben Epoche, aus der Cella des Apollo-Sosianus-Tempels. Es ist das Fragment eines Reiterkampfes, das offensichtlich Bestandteil eines breiter angelegten Kampffrieses war.⁶⁹

Sicherlich sollte der Fries des Dianatempels einen marmornen Fries nachahmen oder – besser gesagt – ersetzen; und sicher sollte er auch die Erinnerung



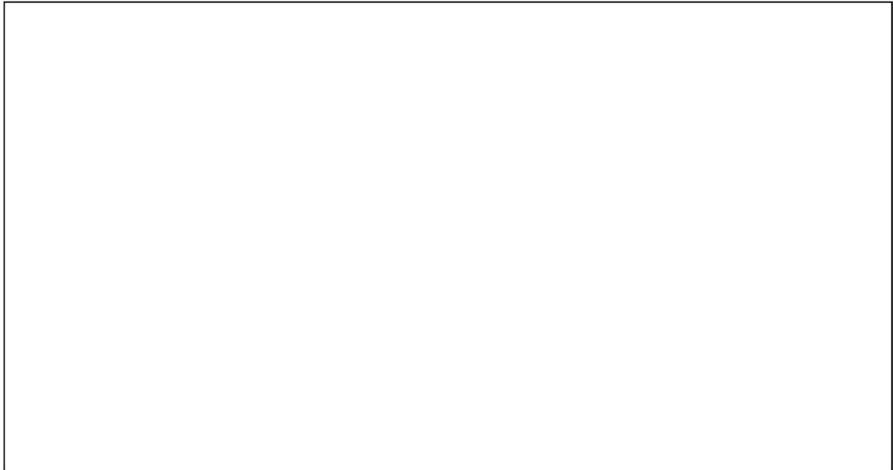
13 *Pompeji, »Sacello Iliaco«, Südwand, Hera und Apbrodite sehen dem Kampfeschehen zu*



14 *Pompeji, »Sacello Iliaco«, Südwand, Hektor geht vor Achill zu Boden*



15 Pompeji, ›Sacello Iliaco‹, Westwand, ein Krieger eilt aus dem Tor der Stadt Troja



16 Pompeji, ›Sacello Iliaco‹, Westwand, Schleifung von Hektors Leichnam

an griechische Vorbilder wecken, um mit dem mythischen Kampfgeschehen einen inhaltlichen Bezug zur Person des Bauherren herzustellen. In der Material- und Motivwahl stellt er jedoch eine singuläre Lösung dar.

Damit bindet die Gestaltung des Dianatempels in die von Zanker prägnant unter der Überschrift »Baukonkurrenz und Formenvielfalt« zusammengefaßte frühaugusteische Epoche ein.⁷⁰ Die große Zahl konkurrierender Bauherren mit ihren ehrgeizigen öffentlichen Bauvorhaben brachte eine Vielfalt von Bauformen hervor, die ohne klare Bezugspunkte vor allem dazu dienten, einander an Aufwand zu übertreffen. Traditionelle Formen aus der luxuriösen privaten Hausarchitektur und der bunten Vielfalt der republikanischen Tempel waren gleichrangig neben hybriden Neuformulierungen vertreten, die ohne Vorbild waren.⁷¹

Wie das Beispiel des Dianatempels auf dem Aventin zeigt, waren nicht alle Bauherren gewillt, ihre Bauten mit teurem Buntmarmor oder originalen griechischen Skulpturen auszuschnücken, sondern griffen auf traditionellere Methoden zurück, die in der handwerklichen Raffinesse ihre eigene Wertigkeit besaßen. Vielleicht darf man anlässlich von Dosios Zeichnungen so weit gehen, einen verwandten Schmuck auch für andere große öffentliche Bauten anzunehmen.

Sicher überblendet die Retrospektive, die schon Augustus selbst in seinen »res gestae« gibt, nämlich eine Stadt aus Ziegeln vorgefunden und eine aus Marmor hinterlassen zu haben, Sonderströmungen, die sich letztlich nicht durchgesetzt haben, als es mit Erreichen der hochaugusteischen Zeit zu einer Harmonisierung, wenn nicht gar Kanonisierung der Formen kam. Heutzutage kaum noch zu greifen ist daher, ob die Abwesenheit von Marmordekoration in dieser Frühphase überhaupt als Mangel angesehen wurde, worauf Alessandro Viscogliosi zu Recht hinweist.⁷²

Insofern stellt der Tempel der Diana Cornificiana einen toten Zweig auf dem Weg zur hochaugusteischen Tempelarchitektur dar und relativiert den Eindruck, man habe sich allein durch die gesteigerte Verwendung von Marmor zu übertrumpfen versucht. Denn der Diana-Tempel des Cornificius war während der gesamten Kaiserzeit bedeutend – worauf schon die namentliche Gleichsetzung mit Cornificius hinweist –, ohne diese Merkmale aufzuweisen.

DIE ZEICHNUNGEN:

Florenz, Uffizien

1. Arch. 6710/A (Abb. 1)

»Studien zu einem Tempel auf dem Aventin«

230 × 286 mm

Rötelzeichnung, mit der Feder nachgezeichnet,⁷³ auf weißem, vergilbtem Papier

Aufgeklebt

- P. Nerino Ferri: *Indice geografico-analitico dei disegni di architettura civile e militare, esistenti nella R. Galleria degli Uffizi di Firenze*, Roma 1885, S. 167.
- Alfonso Bartoli: *I Monumenti Antichi di Roma nei Disegni degli Uffizi di Firenze*, Bd. V, Roma 1914, Taf. CDXXXIV, Abb. 884; Bd. VI, Roma 1922, S. 147 f.
- Cristina Acidini: *Roma Antica*, in: Giovanni Antonio Dosio. *Roma Antica e i disegni di architettura agli Uffizi*, hg. von Franco Borsi, Cristina Acidini, Fiammetta Mannu Pisani, Gabriela Morolli, Roma 1976, S. 126–128, Nr. 130, Abb. 130.
- Alessandro Cassatella, Laura Vendittelli: *Santuario di Diana sull’Aventino. Il problema della localizzazione*, in: *Roma. Archeologia nel Centro*, Bd. II, *Lavori e Studi d’Archeologia (LSA)*, Bd. 6, Roma 1985, S. 442–451, Abb. 8.

Arch. 6710/A.A

(links oben in der Blattecke)

Beischrift mit der Feder:

»Uestigie d u[n] Tempio scoperto nel mo[n]te aue[n]tino trouato da m[esse]r Matteo da Castello uicino alle mura di S. Sabina el quale era di Pietra rustica coperto tutto di stucco e no[n] si uedeua piu ch[e] qua[n]to è qui di sotto in pianta o[m]brato«

(Überreste eines Tempels, der von Matteo da Castello auf dem Aventin entdeckt wurde, in der Nähe der Mauern von S. Sabina; er bestand aus Pietra rustica, völlig mit Stuck überzogen, und man sah nicht mehr (davon) als das hier unten auf dem Plan schattiert angegebene.)

Arch. 6710/A.B

Zeichnung mit Beischriften rechts von 6710/A.A und oberhalb von 6710/A.C

Aufriß von »A«, außerhalb der Mauer, innerhalb des Säulenumganges des Tempels

Beischriften:

a) in den Fries eingezeichnet:

»fregio jstoriatto segnato B tutto di stucco«

(Figürlicher Fries, als B gekennzeichnet, völlig aus Stuck)

b) rechts des Aufrisses:

»stucco nella faccia d[e]l portico segnato A«

(Stuck auf der Wand der Säulenstellung, als A gekennzeichnet)

Arch. 6710/A.C

Grundrißzeichnung des erwähnten Tempels: Langgezogene Mauer. In der Flucht davor drei Säulen, parallel dazu und zu den Säulen fünf weitere Säulen sowie zwei schmale rechteckige Grundrißangaben, eventuell Pilastervorlagen des Podiums, die aber in der Ansichtsskizze nicht wiedergegeben sind, oder Überreste von seitlichen Treppenaufgängen.

Unterhalb des Mauergrundrisses, die Mäuskel »A«

Maßangaben in palmi:

Abstand der Säule zur Mauerzunge: 10,5 palmi (2,345 m).

Abstand von einer schmal-rechteckigen Fundamentierung zur Säule: 9 palmi (2,0106 m).

Rechts unterhalb der vorletzten Säule die Maßangabe 11 palmi (2,4574 m), wahrscheinlich das Interkolumnium, leicht abweichend vom Mauerabstand.

Säulendurchmesser: 5,5 palmi (1,228 m).

An der vordersten Säule rechts unten im Grundriß Beischrift:

»Le strie delle colon[n]e di diametro minuti 31. La costa m. 8«

(Die Streifen (=Kanneluren) der Säulen haben einen Durchmesser von 31 minuti, ein Steg (hat) 8 minuti).

(31 minuti = 0,1147 m; 8 minuti = 0,0296 m)

Zusatz in Röteln am rechten Blattrand von oben nach unten, mit den selben Charakteristika der Federbeischriften »le striae delle colon[n]e quale sq di stucco« (Bartoli); »le storie delle colon[ne] ovale [...] di stucco« (Cecchi).⁷⁴

Arch. 6710/A.D

Unterhalb von Arch. 6710/A.C

Aufrißskizze mit Maßangaben: Podiumsecke mit dem Unterteil von zwei Säulen, attische Basen mit Plinthen, ionische Kanneluren

Beischrift links der Podiumsecke:

»U[n] poco di vestigia d[e] profilo d[e] detto Tempio«
(Ein wenig von den Resten des Profils dieses Tempels)

Höhe des Podiums zwischen Sockel- und Deckprofil: 3 palmi (0,6702 m)

Höhe des Deckprofils: 2 Palmi (0,4468 m)

Arch. 6710/A.E

Rechts der Podiumsskizze, neben Arch. 6710/A.C

Skizze eines figürlichen Frieses, eingefasst von einem Bügelkymation und einem Perlstab oberhalb und dem (angeschnittenen) Rest eines Scherenkymations unterhalb.

Links davon die Maiuskel »B.<, bezieht sich auf Arch. 2581/A (vgl. u.)

2. Arch. 2581/A (Abb. 2)

»Skizze des Frieses des Tempels auf dem Aventin«

95 × 340 mm

Rötelnzeichnung, mit der Feder nachgezeichnet,⁷⁵ auf weißem, vergilbtem Papier

Aufgeklebt

Zeichnung eines figürlichen Frieses, eingefasst von einem Perlstab oberhalb, dem (angeschnittenen) Rest eines Scherenkymations unterhalb.

- P. Nerino Ferri: *Indice geografico-analitico dei disegni di architettura civile e militare, esistenti nella R. Galleria degli Uffizi di Firenze*, Roma 1885, S. 167.
- Alfonso Bartoli: *I Monumenti Antichi di Roma nei Disegni degli Uffizi di*

- Firenze, Bd. V, Roma 1914, Taf. CDXXXIV, Abb. 885; Bd. VI, Roma 1922, S. 147f.
- Christian Hülsen: Das Skizzenbuch des Giovannantonio Dosio im Staatlichen Kupferstichkabinett zu Berlin, Berlin 1933, S. 70.
 - Christian Hülsen: Dei lavori archeologici del Dosio, *Ausonia* 7 (1912), S. 19f., S. 79 Nr. 3.
 - Cristina Acidini: Roma Antica, in: Giovanni Antonio Dosio. Roma Antica e i disegni di architettura agli Uffizi, hg. von Franco Borsi, Cristina Acidini, Fiammetta Mannu Pisani, Gabriela Morolli, Roma 1976, S. 128, Nr. 131, Abb. 131.

Links im Fries Beischrift mit der Feder:

»Seguito il fregio .B. Tanto fragmentato che poco si discerneva«
(Fortsetzung des Frieses B. So zerstört, daß man nur wenig erkennen (unterscheiden) konnte.)

ANMERKUNGEN

¹ Concordiatempel: Carlo Gasparri: *Aedes Concordia Augusti*, Rom 1979; Venus-Genetrix-Tempel: Carla Maria Amici: *Il Foro di Cesare*, Rom 1991; Apollo-Sosianus-Tempel: Alessandro Viscogliosi: *Il tempio di Apollo in circo e la formazione del linguaggio architettonico augusteo*, *Bolletino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, Supplemento 3, Rom 1996; Mars-Ulto-Tempel: Joachim Ganzert: *Der Tempel des Mars-Ulto auf dem Augustusforum*, Mainz 1996.

² Vgl. zu den Zeichnungen im folgenden die Angaben am Ende des Beitrages (S. 31–34).

³ Christian Hülsen: *Dei lavori archeologici di Giovannantonio Dosio*, in: *Ausonia* 7 (1912), S. 2ff.; Alfonso Bartoli: *I Monumenti Antichi di Roma nei Disegni degli Uffizi di Firenze*, Bd. V, Rom 1922, S. 129: Geboren in San Gimignano 1533; gestorben nach 1609, vor 1633; 1548 geht er nach Rom; ca. 1555 Arbeit am Rom-Plan; 1561 wird dieser publiziert; Assistenz bei den Grabungen in SS. Cosma e Damiano: Fund der Forma Urbis; nimmt in Amelia Inschriften auf; 1569 Publikation: *Aedificiorum illustrium reliquiae*; danach Florenz; Rückkehr nach Rom; 1576 Florenz; 1578–79 Rom; 1580 Florenz; bis mindestens 1586; Neapel; 1609 Rom.

⁴ Flaminio Vacca: *Memorie di varie antichità trovate in diversi luoghi della città di Roma*, 1594, in: Famiano Nardini: *Roma Antica*, hg. von Antonio Nibby, Bd. IV, Rom 1820, S. 32, Nr. 79: »Nel tempo di Pio IV. mi ricordo che Matteo da Castello tolse a spianare una vigna sopra il monte aventino; e cavandovi trovò vasi di piombo con dentro quantità di medaglie d'oro con conio di Sant'Elena e nel rovescio una croce (...)«. – s. a. Cristina Acidini: *Roma Antica*, in: Giovanni Antonio Dosio. *Roma antica e i disegni di architettura agli Uffizi*, hg. von Franco Borsi, Cristina Acidini, Fiammetta Mannu Pisani, Gabriele Morolli, Rom 1976, S. 126ff., Nr. 130. – Zur Person vgl. Renata Battaglini di Stasio: Bartolini, Matteo, detto Matteo da Castello, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 6, Rom 1964, S. 616–617: Geboren in Città di Castello ca. 1530, lebt nach 1558 in Rom, gestorben nach 1597.

- ⁵ Vgl. die Handschrift in einem Brief des Dosio von 1581: Riccardo Spinelli: Giovanni Antonio Dosio. Il Progetto della Cappella Niccolini in Santa Croce a Firenze. 43 lettere inedite, in: Rivista d'Arte. Studi documentari per la storia delle arti in Toscana 41, Ser. 4, vol. 8 (1992), S. 199–296 (freundlicher Hinweis Silvia Zörner).
- ⁶ Christian Hülsen: Das Skizzenbuch des Giovannantonio Dosio im Staatlichen Kupferstichkabinett zu Berlin, Berlin 1933, S. 70.
- ⁷ Hülsen (Anm. 3), S. 19f., S. 79 Nr. 3.
- ⁸ Vgl. Philipp von Blanckenhagen: Flavische Architektur und ihre Dekoration untersucht am Nervaforum, Berlin 1940, S. 124, Taf. XL, Abb. 106, Nr. 17–19.
- ⁹ Acidini (Anm. 4), S. 126 ff., Nr. 130.
- ¹⁰ Vgl. *Census* RecNo 151237. – Zur Auffindung vgl. Christina Riebesell: Die Sammlung des Kardinal Alessandro Farnese. Ein „studio“ für Künstler und Gelehrte, Weinheim 1989, S. 26–27.
- ¹¹ Antonio Maria Colini, in: *La Pianta Marmorea di Roma Antica*. Forma Urbis Romae, hg. von Gianfilippo Carrettoni, Antonio Maria Colini, Lucos Cozza, Giuglielmo Gatti, Rom 1960, S. 79–80, Taf. XXIII.
- ¹² Vgl. Anton Bammer: Die Architektur des jüngeren Artemisions von Ephesos, Wiesbaden 1972, S. 8, Abb. 5.
- ¹³ Diese Interpretation ist durchgängig: Alfred Merlin: L'Aventin dans l'Antiquité, Bibliothèque des Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome, Bd. 97, Paris 1906, S. 305 (oktastyl, peripteral, pseudodipteral; in Bezug auf das Artemision in Ephesos ebenfalls ionisch). – Pierre Gros: Aurea Templata. Recherches sur l'Architecture Religieuse de Rome à l'Époque d'Auguste, Bibliothèque des Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome, Bd. 231, Rom 1976, S. 117 ff., bes. Anm. 121, Taf. 20 (oktastyl und dipteral entsprechend dem Fragment der Forma Urbis, aber vergleichbar den Peripteroi wie z. B. dem Dioskurentempel auf dem Forum). – Paul Zanker: Augustus und die Macht der Bilder, München 1987, S. 74. – Markus Trunk: Römische Tempel in den Rhein- und westlichen Donauprovinzen, Forschungen in Augst, Bd. 14, Augst 1991, S. 20 Anm. 113 (möglicher Dipteros); S. 76 Anm. 612 (Ringhallentempel cum/sine postico, evtl. auch Dipteros). – Alessandro Cassatella, Laura Vendittelli: Santuario di Diana sull'Aventino. Il problema della localizzazione, in: Roma. Archeologia nel Centro, Bd. II, Lavori e Studi d'Archeologia, Bd. 6, Rom 1985, S. 443. – s. a. Pierre Gros: L'Architecture Romaine, Bd. 1, Paris 1996, S. 143 (rekonstruiert nach dem Fragment der FUR). – Filippo Coarelli: Roma, 3. Aufl., Mailand 1997, S. 319 Abb. 321 (präzise Lokalisation möglich).
- ¹⁴ Zanker (Anm. 13) S. 74. – Zur Säule als Bedeutungsträger vgl. Charlotte Schreiter: Römische Schmuckbasen, in: Kölner Jahrbuch 28 (1995), S. 255.
- ¹⁵ Lawrence Richardson jr.: *A new Topographical Dictionary of Ancient Rome*, Baltimore – London 1992, S. 108, s.v. Diana, Aedes.
- ¹⁶ Richardson (Anm. 13) S. 108; Laura Vendittelli, in: *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, Bd. 2, hg. von Eva-Maria Steinby, Rom 1995, S. 11–13., s.v. Diana Aventina, Aedes; bes. aber Cassatella, Vendittelli (Anm. 13).
- ¹⁷ Prop. 4.8.29; Mart. 6.64.13.
- ¹⁸ Fest. 164 L; Val. Max. 7.3.1.
- ¹⁹ Var. l.l. 5.43; Liv. 1.45.2–6; Dion. Hal. 4.26; Aur. Vict., De Vir. Ill. 7.9.
- ²⁰ Mart. 6.64.13.
- ²¹ Suet. Aug. 29,5.
- ²² CIL VI, 4305 = ILS 1732.
- ²³ Roberto Valentini, Giuseppe Zuchetti: *Codice Topografico della Città di Roma*, Bd. I, Rom 1940, S. 140 f.; S. 243–247.

- ²⁴ Cassatella, Vendittelli (Anm. 13), S. 444 m. Anm. 21.
- ²⁵ Dion. Cass. 54. 19. 4 erwähnt 76 Säulen; Vitruv. III 2, 7 (dorischer Dipteros). – Vgl. Pierre Gros, *Aurea Tempia* (Anm. 13), S. 115 ff.; ders., *L'Architecture Romaine*, Bd. I (Anm. 13) 143 f.; allg.: Richardson (Anm. 13), S. 326 f., s. v. Quirinus, Aedes (dorisch, dipteral, oktastyl; Dedikation 16 v. Chr. durch Augustus selbst).
- ²⁶ Cassatella, Vendittelli (Anm. 13).
- ²⁷ Ebenda Abb. 11. 12.
- ²⁸ Ebenda Abb. 11 (= Colini (Anm. 11)).
- ²⁹ Laura Vendittelli: *Aventino: La localizzazione del Tempio di Diana*. Saggi di Scavo nell'area tra via S. Alberto Magno e Largo Arrigo VII, in: *Archeologia Laziale* 8 (1987), S. 33–38.
- ³⁰ Laura Vendittelli: *Aventino. Via S. Alberto Magno – Largo Arrigo VII. La localizzazione de balneum Surae e de Tempio di Diana* (Scavi 1989–90), in: *Archeologia Laziale* 9 (1988), S. 105–110.
- ³¹ Laura Vendittelli: *Aventino. Via S. Alberto Magno-Largo Arrigo VII*, in: *Bollettino d'Archeologia* 5/6 (1990), S. 163 ff.
- ³² Ebd. S. 164 m. Anm. 9. 10.
- ³³ Laura Vendittelli, in: *Lexicon Topographicum Urbis Romae* (Anm. 16), S. 11–13.
- ³⁴ Cassatella, Vendittelli (Anm. 13), Abb. 11.
- ³⁵ Christian Hülsen (Anm. 3), S. 2.
- ³⁶ Ebd. S. 63 (Nervaforum).
- ³⁷ s. o. S. 10
- ³⁸ Cassatella, Vendittelli (Anm. 13), S. 449 Anm. 45.
- ³⁹ Ebd.
- ⁴⁰ Cassatella, Vendittelli (Anm. 13).
- ⁴¹ Schreiter (Anm. 14), S. 259 Anm. 610 f.
- ⁴² Ebd., S. 228 m. Anm. 318.
- ⁴³ z. B. Tempel B auf dem Largo Argentina, Phase II (3. Viertel 1. Jh. v. Chr.): Jean-Pierre Adam: *Le Temple de Portunus au Forum Boarium*, Collection de l'École Française de Rome, Bd. 199, Paris 1994, S. 50–51, Abb. 37,9 und 37,12.
- ⁴⁴ Bügelymation: vgl. Schreiter (Anm. 14), S. 172; mit blütenartigen Bügelfüllungen: vgl. Christoph F. Leon: *Die Bauornamentik des Trajansforums*, Wien–Köln–Graz 1971, Taf. 108,2 (Konsolengesims des Apollo-Sosianus-Temples); Taf. 109,3. – Scherencylation: Schreiter (Anm. 14), S. 173 f. m. Anm. 78 Abb. 7,2. – Perlstab: ebd. S. 187, Anm. 164, Abb. 14,3; Leon a. O., Taf. 67,2 (Basilika Aemilia, untere innere Ordnung); Taf. 106,1 (Augustusforum).
- ⁴⁵ Rom, Museo della Civiltà Romana, inv. Ant. Com. 519; weißer Marmor; 43 × 36 × 6,2 cm: CIL VI, 29844, 2; Colini (Anm. 11) S. 79 f., Taf. XXIII; s. a. Emilio Rodríguez Almeida: *Forma Urbis Marmorea*. Aggiornamento Generale 1980, Bd. I–II, Rom 1981, S. 101, Taf. 15.
- ⁴⁶ s. o. S. 12.
- ⁴⁷ Colini (Anm. 11) S. 80, Taf. XXIII, Frg. b.
- ⁴⁸ Ebd.
- ⁴⁹ Colini (Anm. 11) Taf. III.
- ⁵⁰ Die Zeichnung im Vatikan zeigt gegenüber dem erhaltenen Fragment Abweichungen. So ist die Beschriftung gegenüber dem Original verkleinert, insgesamt wurden die Details stark begründet. Zu identifizieren ist »Artist A«: vgl. David West Reynolds: *Forma Urbis Romae. The Severan Marble Plan and the Urban Form of Ancient Rome*, Ann Arbor 1997, S. 9 f., S. 109; die Urheber-schaft ist allerdings umstritten, in Erwägung gezogen werden Dosio, Ligorio, Panvinio, Pighius und Orsini; vgl. hierzu Maria Pia Muzzioli: *Bellori e la pubblicazione dei frammenti della pianta*

marmorea di Roma antica, in: *L'Ida del Bello*, Ausstellungskatalog Rom 2000, hg. von Anna Grammiccia, Bd. II, Rom 2000, S. 581 und Anm. 20 ff.

⁵¹ Giovanni Pietro Bellori: *Fragmenta vestigii veteris Romae ex lapidibus Farnesianis num primum in lucem edita cum notis*, Rom 1673, Taf. I, in: Johannes Georgius Graevius: *Thesaurus antiquitatum romanarum congestus*, 2. Auflage, Venedig 1732–37, Bd. IV, S. 1955 ff.; vgl. Muzzioli (Anm. 50), S. 586, Nr. 4.

⁵² West Reynolds (Anm. 50) 10 f.

⁵³ Vgl. den Hercules-Victor-Tempel in Tivoli (inschriftlich datiert zwischen 89 und 82 v. Chr.): Cairoli Fulvio Giuliani: *Tibur. Forma Italiae, Regio I 6*, Rom 1970, Abb. 215, 217, 218, 222; Trunk (Anm. 13), S. 20, Anm. 101, 102. – Mars-Ulitor-Tempel: Schreiter (Anm. 14), S. 230, Abb. 168.

⁵⁴ West Reynolds (Anm. 50), S. 331, Abb. 2.38.

⁵⁵ Pia Guldager Bilde, Karen Slej: *The Stucco*, in: *The Temple of Castor and Pollux*, Bd. I. *The Pre-Augustan Temple Phases with Related Decorative Elements*, hg. von Inge Nielsen, Birte Poulsen, Rom 1992, S. 188–217, Taf. VI ff., bes. Taf. XI.

⁵⁶ Adam (Anm. 43), S. 67, Abb. 50.

⁵⁷ *Guida Archeologica di Pompei*, hg. von Eugenio LaRocca, Verona 1976, S. 97–101 m. Abb. (2. Jh. v. Chr.)

⁵⁸ Viscogliosi (Anm. 1), S. 221.

⁵⁹ Harald Mielsch: *Römische Stuckreliefs*, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, Ergänzungsheft 21, Heidelberg 1975, S. 20 ff.; S. 111 ff., K 8 b, Taf. 3,2. (um 20 v. Chr.).

⁶⁰ Irene Bragantini, in: *Pompei. Pitture e Mosaici*, Bd. 1, hg. von Giovanni Pugliese Carratelli, Rom 1990, S. 193 ff.; S. 296, Abb. 20 ff. – Vgl. allg. auch Adam (Anm. 43), S. 73.

⁶¹ Bragantini (Anm. 60), S. 296, Abb. 22.

⁶² Ebd. S. 298, Abb. 29. 31.

⁶³ Ebd. S. 301, Abb. 36.

⁶⁴ Ebd. S. 302, Abb. 38.

⁶⁵ Pamela A. Webb, *Hellenistic Architectural Sculpture. Figural Motifs in Western Anatolia and the Aegean Islands*, Madison-Wisconsin 1996, S. 20.

⁶⁶ Ebd. S. 52 f., Abb. 10–12 (2. Jh. v. Chr.).

⁶⁷ Ebd. S. 89 ff., Abb. 53–55 (1. Hälfte 2. Jh. v. Chr.).

⁶⁸ Etwa zeitgleich, jedoch an einem anderen Bautyp, ist der ausführliche Fries der Basilika Aemilia entstanden (2. Viertel 1. Jh. v. Chr.): Peter Kränzle: *Die zeitliche und ikonographische Stellung des Frieses der Basilika Aemilia*, Hamburg 1991, passim.

⁶⁹ Viscogliosi (Anm. 1), S. 22, Taf. 9; S. 79, Abb. 94 ff.

⁷⁰ Zanker (Anm. 13), S. 73–84.

⁷¹ Vgl. hierzu auch Schreiter (Anm. 14), S. 274–277.

⁷² Viscogliosi (Anm. 1), S. 221 ff.

⁷³ Freundlicher Hinweis Alessandro Cecchi, Florenz, Uffizien.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Ebd.

Abb. 1: Alfonso Bartoli: *I Monumenti Antichi di Roma nei Disegni degli Uffizi di Firenze*, Bd. V, Taf. CDXXXIV, Abb. 884. – Abb. 2: Alfonso Bartoli: *I Monumenti Antichi di Roma nei Disegni degli Uffizi di Firenze*, Bd. V, Taf. CDXXXIV, Abb. 885. – Abb. 3: Laura Vendittelli, in: *Archeologia Laziale* 8 (1987), S. 34, Abb. 2. – Abb. 4: Peter Oetzel. – Abb. 5: Roswitha Laubach, nach: Pierre Gros: *Aurea Templata. Recherches sur l'Architecture Religieuse de Rome à l'Époque d'Auguste*, *Bibliothèques des Ecoles Françaises d'Athènes e de Rome*, Bd. 231, Rom 1976, Taf. 13 b (mit älterer Rekonstruktion der Cella). – Abb. 6: Roswitha Laubach, nach: Giuseppe Foglia, Eugenio LaRocca, in: *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, Ausstellungskatalog Berlin 1988, Berlin 1988, S. 124, Abb. 44. – Abb. 7: Antonio Maria Colini, in: *La Pianta Marmorea di Roma Antica. Forma Urbis Romae*, hg. von Gianfilippo Carrettoni, Antonio Maria Colini, Lucos Cozza, Giuglielmo Gatti, Roma 1960, Taf. III. – Abb. 8: Colini (s. Abb. 7), Taf. XXIII. – Abb. 9: Giovanni Pietro Bellori: *Fragmenta vestigii veteris Romae ex lapidibus Farnesianis num primum in lucem edita cum notis*, Romae 1673, Taf. I, in: Johannes Georgius Graevius: *Thesaurus antiquitatum romanarum congestus*, 2a ed., Venezia 1732–37, Bd. IV, S. 1955 ff. – Abb. 10: David West Reynolds: *Forma Urbis Romae. The Severan Marble Plan and the Urban Form of Ancient Rome*, Ann Arbor 1997, S. 331, Abb. 2.38. – Abb. 11: Jean-Pierre Adam. – Abb. 12: Charlotte Schreiter. – Abb. 13: Soprintendenza Archeologica di Pompei, 13 AFS C610. – Abb. 14: Soprintendenza Archeologica di Pompei, 13 AFS C608. – Abb. 15: Soprintendenza Archeologica di Pompei, 13 AFS C623. – Abb. 16: Soprintendenza Archeologica di Pompei, 13 AFS C604

ANTIENSAMMLUNGEN

GIOVAN FRANCESCO ARRIVABENE A ROMA NEL 1550.
UNA NUOVA DESCRIZIONE DEL GIARDINO DEL CARDINALE
FEDERICO CESI*

GUIDO REBECCHINI

Denique totus hic hortus in plures distributus partes, ita signis, statuís inscriptionibusque et reliquis ornamentis distinctus est, ut si nihil alibi tota Roma videretur, haberet tamen hic locus causam, cur peregrini profectionem susciperent Romam, ut haec cum fructu et singulari perlustrarent delectatione.

Jean Jacques Boissard: *I pars Romanae urbis topographiae et antiquitatum*, Frankfurt/Main 1627, p. 5.

Il 10 novembre 1549 si spegneva a Roma Paolo III Farnese. A seguito di questo evento, nella città si riuniva in conclave il collegio cardinalizio che l'8 febbraio 1550 avrebbe eletto il nuovo pontefice Giulio III del Monte.¹ Mentre i porporati si destreggiavano tra spregiudicati maneggi politici, veti incrociati, delazioni e avvelenamenti, alle loro numerose ›familiae‹ composte da servitori, segretari e cortigiani si dischiudevano le porte dei palazzi cardinalizi romani e la ricchezza delle raccolte antiquarie formate negli ultimi decenni. In quei mesi il bolognese Ulisse Aldrovandi (1522–1605) studiava le principali opere classiche visibili in Belvedere, nelle collezioni private e nei luoghi pubblici, prendendo note che sarebbero confluite nel suo »Delle statue antiche che per tutta Roma in diversi luoghi et case si veggono«, stampato qualche anno più tardi a Venezia.² Un'ulteriore notizia delle ferventi attività degli antiquari nel medesimo periodo è fornita dal dialogo, pubblicato solo diciotto anni più tardi, tra Stefano Vinando Pighio, Antonio Agustín e Antoine Morillon circa l'identità di una misteriosa erma allora conservata nella collezione del cardinale Rodolfo Pio da Carpi.³ Tra tanti eruditi visitatori si aggirava per l'Urbe anche l'inviato mantovano Giovan Francesco Arrivabene,⁴ allora ventiseienne, giunto al seguito del cardinale Ercole Gonzaga. La missione principale di Arrivabene sembra esser stata quella di trasmettere alla corte gonzaghesca informazioni e voci raccolte in giro per la città e di indirizzare al castellano di Mantova, Sabino Calandra, notizie riservate sull'elezione papale e sulle scelte politiche del cardinale Ercole. L'esercizio dei suoi compiti dovette tuttavia lasciare ad Arrivabene parecchio tempo libero, che egli seppe mettere a frutto visitando la città e lasciandoci una preziosa e finora inedita descrizione del giardino antiquario

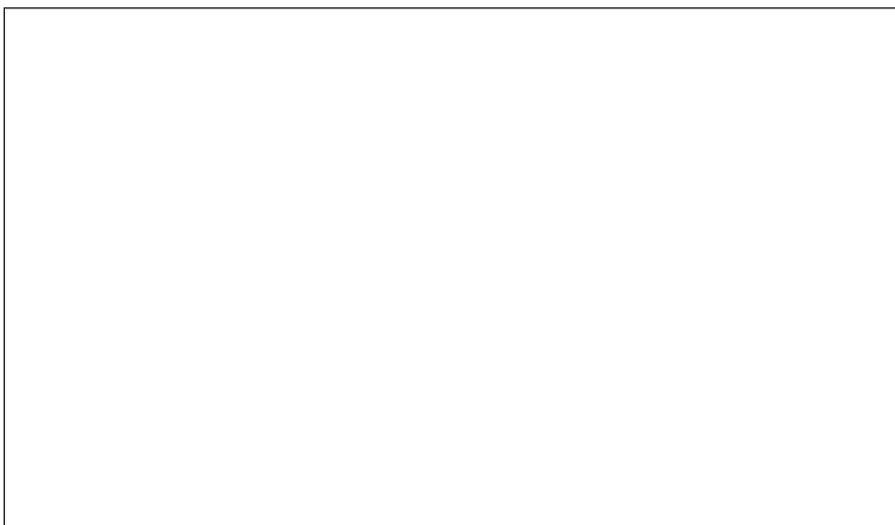
del cardinale Federico Cesi, che egli visitò nei primi giorni del gennaio 1550 (Appendice 1).

Giovan Francesco Arrivabene era il rampollo di una famiglia mantovana che, nel corso di oltre un secolo, aveva fornito ai Gonzaga segretari, cancellieri e ambasciatori.⁵ Formatosi con Giovan Battista Possevino,⁶ fratello del celebre gesuita Antonio, egli aveva mostrato una precoce predisposizione per le lettere, tanto che nel 1547, quando era appena ventitreenne, vennero pubblicati contemporaneamente a Mantova sei suoi componimenti in versi,⁷ e alcune lettere e un'orazione in una miscellanea d'epistole a cura dall'editore e stampatore Venturino Ruffinelli.⁸ In questa raccolta spicca una lettera inviata nel 1546 dal conte bresciano Fortunato Martinengo al suocero Nicolò d'Arco⁹, nella quale vengono discusse in modo acutamente critico le proporzioni del >Laocoonte< in rapporto a quelle della statua di un >Adone<, oggi ai Musei Vaticani e allora di proprietà del ricco medico di Paolo III, Francesco Fusconi da Norcia (fig. 7).¹⁰ Certamente nota ad Arrivabene, tale lettera costituì probabilmente un vivace stimolo per i suoi interessi antiquari: egli stesso, infatti, pochi anni dopo, avrebbe descritto in una bellissima missiva l'>Adone<, ben presto entrato nel ristretto canone delle più belle statue di Roma (Appendice 2).

L'impressione suscitata da Roma in Arrivabene non fu diversa da quella provata, poco meno di cinquant'anni prima, da un altro ben più celebre inviato mantovano e appassionato di antichità, Baldassarre Castiglione, il quale appena giunto nella città santa aveva scritto entusiasticamente alla madre Aloisa Gonzaga: »Gran cosa è Roma!«.¹¹ Sull'onda del medesimo senso di meraviglia, in una lettera del 13 gennaio 1550, Arrivabene scriveva a Sabino Calandra: »... Roma è hora la più bella città che si possa desiderare, tanto è frequente d'huomini et piena di tutte le delitie, et così belle, che ponno consolare un huomo ...«.¹² All'inizio di febbraio l'entusiasmo non era ancora scemato: »... Qui habbiamo la bella primavera calda, fiorita et dolcissima; vi è un star in Roma da papa veramente ...«.¹³

Il giardino del cardinale Federico Cesi, con la sua esposizione di marmi antichi, fu una delle tappe che maggiormente impressionarono il giovane e acuto osservatore: egli lo visitò, forse in compagnia di una dotta guida, poco prima del 12 gennaio 1550, giorno in cui ne trasmise un'accurata descrizione a Sabino Calandra (Appendice 1).

La collezione di antichità, una delle più cospicue e celebrate dell'epoca, era stata iniziata da Paolo Emilio Cesi (1481–1537)¹⁴, eletto cardinale nel 1517 durante il pontificato di Leone X; alla sua morte, nel 1537, il fratello Federico



1 *Hendrick van Cleef III, Il giardino Cesi (Praga, Narodní Galerie)*

(1500–1565)¹⁵ era entrato in possesso del palazzo – oggi distrutto – sito in Borgo Vaticano, nel cui giardino era esposta la maggior parte dei pezzi antichi. Federico, divenuto a sua volta cardinale nel dicembre 1544, accumulò un sempre maggior numero di marmi classici e acquistò alcune vigne confinanti con il palazzo di Borgo, in modo da poter espandere il giardino e dare alla raccolta un'adeguata e definitiva sistemazione. Dopo la sua morte il giardino Cesi sopravvisse sostanzialmente immutato fino al 1622, quando i pezzi più prestigiosi vennero ceduti al cardinale Ludovico Ludovisi, nipote di papa Gregorio XV.¹⁶

Attorno al 1550 si affolla una nutrita serie di testimonianze che rendono conto dell'aspetto del giardino e della consistenza delle sue collezioni: accanto a quella di Arrivabene, che qui si presenta, ci sono state tramandate una contemporanea descrizione di Ulisse Aldrovandi¹⁷ e, di poco posteriori alla metà del secolo, un più breve elenco di opere scritto in latino da Maximilian van Waelscappelle¹⁸ – un viaggiatore di cui non sembra altrimenti nota l'identità – e un'importante, e per il momento unica, fonte visiva costituita dal dipinto realizzato da Hendrick van Cleef III, oggi a Praga, che ha per soggetto il giardino stesso¹⁹ (fig. 1).

Nel presentare la lettera di Arrivabene non è mio obbiettivo tentare di identificare i singoli pezzi della collezione, impresa peraltro già compiuta con notevoli risultati da Christian Hülsen, quanto piuttosto di rievocare attraverso un

documento per sua natura spontaneo come può esserlo una lettera privata, l'entusiasmo che dovette suscitare in un visitatore straniero la visita ad una delle più straordinarie collezioni antiquarie conservate a Roma alla metà del secolo.

Rispetto alla messe di informazioni raccolta da Hülsen sulla base della documentazione letteraria e figurativa nota, la descrizione di Arrivabene non consente di aggiungere novità di rilievo per quel che riguarda l'entità della collezione antiquaria; piuttosto la lettera del mantovano (Appendice 1) riesce a restituire l'atmosfera di una passeggiata di un gruppo di »persone di gran giudizio et di molta stima« tra i viottoli, le siepi e i marmi antichi del giardino di Federico Cesi. Egli riporta, ad esempio, numerosi dettagli sulla vegetazione del luogo »tutto pieno solamente di lauri et di pini altissimi et drittissimi et vaghissimi che fanno un aere et un cielo beatissimo et dolcissimo a riguardarli«; altrove nota »un labirinto di mortella piacevolissimo« e descrive »un colle dilettevolissimo et pieno di lauri et pini et altri arbori eccellenti ... ch'io dico che signoreggia tutta Roma«.

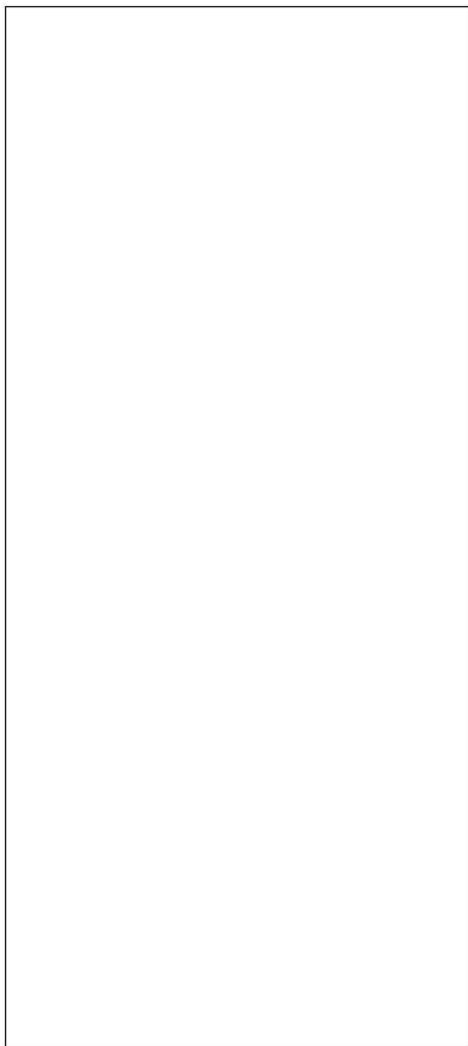
La lettera di Arrivabene si distingue dalle altre fonti conosciute anche per le interessanti descrizioni delle decorazioni moderne fatte realizzare dal cardinale Cesi per creare un appropriato allestimento »all'antica« della sua collezione antiquaria. Arrivabene si sofferma, ad esempio, su dettagli inediti come gli stucchi moderni che decoravano la facciata dell'»Antiquario«, un ambiente coperto a pianta centrale destinato all'esposizione di alcune tra le più celebri sculture della collezione; un luogo che Arrivabene riteneva adatto »per mangiarvi sotto al tempo de la state«. ²⁰ Qui i rilievi in stucco erano stati realizzati secondo un'iconografia almeno in parte connessa con le statue antiche che la ornavano: un busto di porfido di Giove era affiancato infatti da »due fanciulli di stucco ... che spirano, l'uno da l'una parte, l'altro da l'altra, che vi ministrano i folgori ... tutto il resto poi che di fuori si vede, è fatto assai bene di stucco con figure di Vittorie, et altre figurine di Dei marini«. Altrove, descrivendo il cosiddetto »Cenacolo«, un ambiente semicircolare all'aperto principalmente destinato all'esposizione di rilievi e iscrizioni, Arrivabene ricorda: »vi sono più di stucco in rilievo di molte et belle figurine di satiri et di femine che fanno le feste a Baccho et ancho di dei et dee marine«.

Tra le fonti edite, la descrizione di Ulisse Aldrovandi è quella che per cronologia e contenuto maggiormente si avvicina alla lettera di Arrivabene. Entrambe furono infatti redatte nei primi mesi del 1550 e menzionano pressoché lo stesso numero di opere, coincidenze tali da rendere necessario far

chiarezza sul problema dell'eventuale dipendenza di un testo dall'altro. Come si vedrà, il risultato di un'analisi comparata dei due scritti consente di stabilirne con certezza l'autonomia: non solo essi suggeriscono diversi percorsi di visita all'interno del giardino, ma talune identificazioni delle sculture antiche non coincidono e molte delle iscrizioni riportate da Arrivabene non compaiono in Aldrovandi.

Se quest'ultimo nella sua descrizione procede metodicamente in senso anti-orario lungo i viali del giardino iniziando dall'estremità nord-orientale, Arrivabene è assai meno sistematico nel suo resoconto. Dopo aver attraversato le quattro aiuole poste di fronte al palazzo, egli visita infatti immediatamente l'»Antiquario«, che certamente costituiva il luogo di maggior richiamo e fascino del giardino Cesi. Dopo aver descritto questo ambiente egli si avvia verso settentrione costeggiando il lato Est del parco per poi ridiscendere lungo il lato ad occidente, e terminare la visita, secondo un percorso tutt'altro che lineare, all'estremità Sud-Ovest del giardino. La diversità dei percorsi, sistematico l'uno e assai più casuale il secondo, è da ricondurre a curiosità e approcci alla visita differenti. Se il bolognese deve essersi recato nel giardino con la consapevole intenzione di osservare e descrivere la collezione antiquaria, il mantovano deve invece aver raccolto i propri appunti nel corso di una visita informale, avvenuta probabilmente in occasione di un scambio di idee tra prelati e ambasciatori sulla politica contemporanea e sugli accadimenti del conclave. Di conseguenza le due testimonianze possiedono caratteri di natura profondamente diversa. Quella di Aldrovandi va inserita nel suo ambizioso progetto di compilare un catalogo completo delle antichità di Roma e contiene pertanto l'identificazione della quasi totalità delle opere, spesso con l'aggiunta di qualche commento erudito; quella di Arrivabene, invece, era destinata in primo luogo a svagare il suo corrispondente mantovano, a distrarlo dalla monotonia dell'inverno padano e ad alleggerire la tensione in un momento di difficile transizione come quello del conclave. Per questi motivi la lettera di Arrivabene è più attenta a registrare gli aspetti estetici sia del giardino nel suo complesso che delle singole opere. Significativa, a questo proposito, è la frequenza con cui nella missiva di Arrivabene si susseguono i superlativi, a denotare la grandiosità dello spettacolo offerto dalla visita del giardino.

Si mettano ad esempio a confronto i due incipit: Aldrovandi fornisce solo una sintetica indicazione sull'ubicazione del palazzo in cui le opere erano esposte: »In casa del Reverendo di Cesis, in Borgo, presso a San Piero«; diversamente Arrivabene trascura completamente il dato topografico per soffermarsi sul



carattere ameno della visita che »il giudizio del cardinal Triulci di bona memoria« gli aveva suggerito di effettuare e che egli riferisce a Calandra »acciò di lontano possa a certo modo gustare le delitie, di che tutto di si potiamo nutrire noi presentemente«.²¹ Poi, riguardo all'emozione suscitata dalle singole opere, si prendano in considerazione i commenti entusiasti e quasi ingenui che Arrivabene dedica ad »un'Agrippina bellissima, c'ha i più lascivi vestimenti che si possano vedere«²² (fig. 2), o gli apprezzamenti, forse meno vivaci ma non meno spontanei, espressi riguardo al celebre gruppo allora noto come »Pan e Dafni«, oggi in Palazzo Altemps a Roma: »è vivo et cosa stupenda da vedere« (fig. 3). Aldrovandi invece, dopo aver compostamente riconosciuto che quest'ultimo gruppo »è un lavoro de' belli, che si veggano in Roma«, postilla dottamente: »e forse questo è un de' tre Satiri, che celebra Plinio molto«.²³ Più avanti, una statua egittizzante descritta da Aldro-

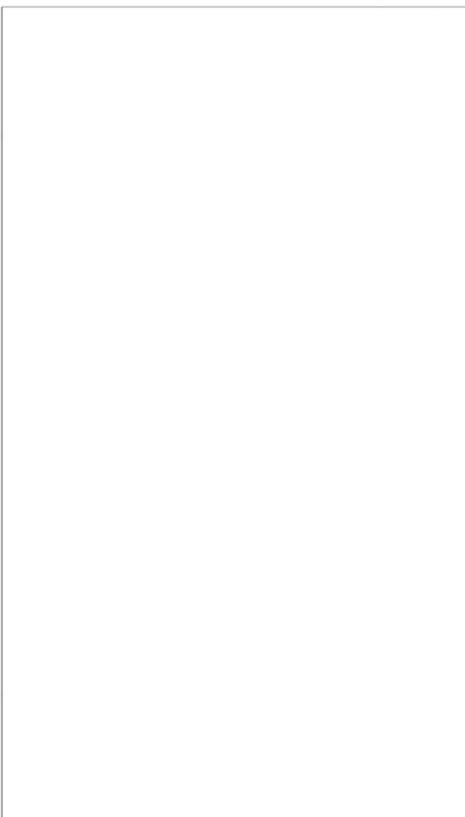
2 »Agrippina« (Monaco, Glyptothek)

vandi come un »idolo negro in forma d'una scimia«²⁴, è per Arrivabene »una sfinge per quello ch'io me ne creda, che nel vero è forma d'un animale molto sconcio«. Infine, laddove Arrivabene, come si è ricordato, loda la natura del luogo con la spontaneità di chi ne è sinceramente meravigliato, Aldrovandi, in uno dei rari passi in cui si abbandona ad un ammirato commento, piuttosto che l'»aere ... beatissimo« esalta il discernimento del collezionista che, »innamorato delle cose antiche, senza perdonare a spesa alcuna, ha sempre da varij

luoghi havute e raccolte le più belle cose che ritrovate si siano, per ornarne poi, come ha fatto, questo suo così bel palagio e giardino». ²⁵

Oltre a queste differenze, le due descrizioni si distaccano notevolmente anche per quanto riguarda molte identificazioni di singole opere. Un primo elemento di divergenza si può riscontrare nella descrizione di una statua posta al centro di una delle quattro aiuole nella parte del giardino più prossima al palazzo. Mentre Aldrovandi riconosce una figura maschile come »un Nettuno ignudo in piè posto sopra una basi antica, ma è senza braccia«²⁶, Arrivabene ritiene che la medesima statua rappresenti »un Ercole senza il braccio sinistro, che mostra tutti i segni d'un gagliard'huomo«. Altre vistose differenze

emergono nella descrizione dell'>Antiquario<: sul prospetto esterno, ad esempio, quella che per Aldrovandi è la figura di una Cerere,²⁷ per Arrivabene è una Giunone, mentre all'interno una statua identificata da Aldrovandi come una dea del sonno, è descritta da Arrivabene come una Cerere.²⁸ In un altro angolo del giardino, Aldrovandi descrive una »dea de gli horti in piè vestita, et erta su la schiena d'una capra, che l'è di sotto«,²⁹ un rilievo definito da Arrivabene come »un'Amalthea col montone sotto a' piedi«. Talvolta, infine, la descrizione di Aldrovandi è decisamente più sintetica; laddove Arrivabene descrive con cura »due lioni l'un verso l'altro posti su le lor basi corcati, con greche littere che dicono sotto l'uno da una parte de la base ΑΓΡΥΠΙΝΕΙ ΘΥΡΩΡΟΣ, et da l'altra parte queste latine SECURA QUIES: ne l'altra base del secondo leone vi si veggono queste ΟΥ ΧΡΗ ΠΑΝΝΥΧΙΟΝ ΕΥΔΕΙΝ, ne l'altra parte de la detta base VIGILANTIA PRAESTANS«, Aldrovandi si limita a ricor-



3 >Pan e Dafni< (Roma, Museo Nazionale Romano)

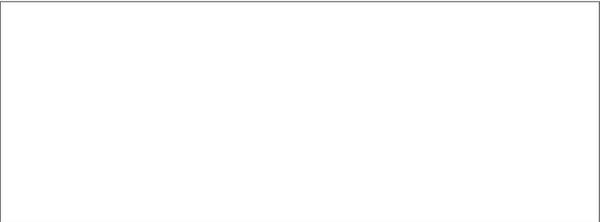
4 *Sarcofago con scene marittime, incisione*

dare »duo Leoni di pietra rossiccia, posti sopra basi marmoree con l'arme del reverendissimo di Cesis, e con iscrizioni greche«. ³⁰ Ulteriori confronti non fanno che confermare l'indipendenza delle due fonti, ma non è mia intenzione produrre una disamina esaustiva dei passaggi in cui esse si differenziano per non produrre un monotono elenco di varianti. Fortunatamente numerosi disegni e incisioni, ³¹ nonché molti degli stessi marmi, si sono conservati e consentono una precisa verifica delle fonti scritte.

Un definitivo elemento per stabilire l'indipendenza della lettera di Arrivabene dalla compilazione dell'erudito bolognese riguarda la diversa attenzione rivolta alle iscrizioni. Arrivabene infatti ne trascrive ben dodici in latino e due in greco mentre Aldrovandi ne riporta solo quattro in latino. Basterà qui riportare qualche esempio, come la lapide funeraria trascritta dal mantovano: »T. CAESIUS T. LIBONESIPHORUS FACIT SIBI ET OCTAVIAE Q. LIB. ZOSIMAE UXORI SVAE UNICI EXEMPLI FOEMINAE ET CAESAE SPATALE VERNAE SVAE POSTERISQUE SUIS« ³² che, insieme a molte altre, era stata esposta nel »Cenacolo« in quanto recava testimonianza dell'antica »gens Caesia«, a cui il cardinale pretendeva di ricondurre le origini della propria famiglia. Vicino a questa era poi un'iscrizione già appartenuta alle collezioni antiquarie di Agostino Chigi, anch'essa ignorata da Aldrovandi e ricordata invece da Arrivabene: »D. M. CAESIAE DAPHNI DIANAE INVENTIANAE SANCTISSIMAE COIUCIS (sic per CONIUGI) OPTIMUS MARITUS« ³³ (fig. 4, 5).

Se l'ampia descrizione del giardino Cesi costituisce un »unicum« nella corrispondenza romana superstite di Giovan Francesco Arrivabene, altre lettere mostrano che il suo interesse per la statuaria classica non dovette limitarsi ad esso e che egli ebbe occasione di discutere di altre opere e di visitare altre collezioni. In una lettera del 4 febbraio indirizzata sempre a Sabino Calandra, nella quale descriveva la morte per avvelenamento del cardinale Niccolò

Ridolfi, uno dei favoriti nella competizione al soglio pontificio, Arrivabene aggiungeva, non senza una punta di cinismo: »vorrei che vostra signoria avesse la sua bella testa di Scipione



5 *Frammento di un sarcofago con scene marittime (Musei Vaticani, Museo Chiaramonti)*

che vale 3000 ducati. Si dice che il colleggio vorrebbe le sue spoglie, ma il signor Lorenzo suo fratello si stima habbia mandato via il buono et il meglio«. ³⁴

Appena due giorni dopo, ancora a Calandra, Arrivabene descriveva con entusiasmo la già ricordata statua di »Adone« di proprietà del medico Francesco da Norcia (Appendice 2). Nonostante il brano relativo a quest'opera sia già stato pubblicato, la lettera contiene un altro passo di notevole interesse per la storia degli studi antiquari, che era stato omissso dal precedente editore del documento. ³⁵ Arrivabene narra in esso d'un voto da lui stesso fatto ad Esculapio in favore del duca Francesco III Gonzaga, allora gravemente malato, in quel che restava del tempio del dio-medico sull'Isola Tiberina (fig. 6). Nel descrivere l'isola, con la sua caratteristica forma di nave, Arrivabene apertamente



6 *Insula Tiberina, incisione*

rimanda alle principali fonti delle sue conoscenze antiquarie: le recenti ed aggiornate guide di Bartolomeo Marliani³⁶ e di Lucio Fauno.³⁷ Sulla via del ritorno, inoltre, Arrivabene si era imbattuto in un carro che trasportava una misteriosa statua »pur all'houra cavata da le Therme Antoniane«. Essa aveva il corpo di marmo scuro, mentre le mani e la testa »candidissime et paiono d'un pario purissimo«. ³⁸ A differenza della perspicacia mostrata nel giardino Cesi, di fronte a quest'opera »stranissima da vedere«, Arrivabene non fu in grado di fornire una plausibile identificazione e a Calandra scrisse: »de la quale non so che poterne scrivere a vostra signoria per non sapper se sia d'Ethiopia o uno de' Trogloditi, o qualche fantasma, ma so bene che è cosa vaga et mirabile da vedere«.

APPENDICE 1

ASMn, AG, b. 888, cc. 425r–429r.

Lettera di Giovan Francesco Arrivabene a Sabino Calandra, castellano di Mantova, scritta da Roma il 12 gennaio 1550.

(c. 425r) Signor mio osservandissimo ... Hor perché non voglio sempre star su le novelle, m'è paruto (c. 425v) di volerle dar ragguaglio di alcuna bella parte di cotesta città, acciò di lontano possa a certo modo gustare le delitie di che tutto di si potiamo nutrire noi presentemente. Ma perché io incominci da buon capo, il giudicio del cardinal Triulci di bona memoria mi mette inanti a gl'occhi il giardino di Cesis, il quale è grande molto et ampio et tutto pieno solamente di lauri et di pini altissimi et drittissimi et vaghissimi, che fanno un aere et un cielo beatissimo et dolcissimo a riguardarli. Esso è diviso in quattro parti molto bene et artificiosamente et con molti ornamenti di siepi, ne l'una de le quali nel bel mezzo, su una base grande, è un Apollo nudo con la cetra bellissimo, ne l'altra un Hercole senza il braccio sinistro che mostra tutti e' segni d'un gagliard'huomo, nel terzo vi è un villano con un utre, che in cima d'un bel fonte di marmo sprizza acqua chiarissima³⁹, nel quarto è un Baccho senza capo, ignudo, con le spoglie su un tronco et un cane appresso, et nel secondo quadro è un labirinto di mortella piacevolissimo. Hor in capo di questo giardino vi si vede a man sinistra un bell'arco grande che nel frontespicio ha un Giove di porfido bellissimo con due fanciulli di stucco moderni che spirano, l'uno da l'una parte, l'altro da l'altra, che vi ministrano i folgori. Più suso, in piedi, vi sono cinque dee bellissime, antiche, di marmo: Pallade armata, Diana con un cane appresso,

l'Abondanza, una Vittoria et una Giunone; sotto a Giove vi sono due statue dal meggio in su, l'una d'huomo, l'altra di femina, antiche et molto belle, tutto il resto poi che di fuori si vede, è fatto assai bene di stucco con figure di Vittorie et altre figurine de dei marini. Hor questo arco ha di dentro una cappelletta imperfetta, fatta credo io per mangiarvi sotto al tempo de la state, ove da l'una banda della porta è una statua giovane di donna romana intera in piedi et da l'altra una Cerere pur in piedi, anchor di marmo, bellissima; dentro a man destra v'è un satiro c'ha un fanciullo in braccio, che è vivo et cosa stupenda da vedere⁴⁰ (fig. 3), da l'altra parte evvi una Leda con un fanciullo che tiene abbracciato un cigno che è naturalissimo; più suso da questo lato v'è un Pirro, da l'altro un Giove bello et in fronte di dentro una testa grande et infinitamente bella; ivi per terra sono poi diversi membri d'altre figure grandi et mezzane et piccole, et anche de colossi. (c. 426r) Di fuori vi sono alcune maschere antiche, parte che doveano servire a le fontane con le bocche aperte, parte per ornamenti de' giardini pensili; dinanzi all'arco così poco discosto vi sono due sfingi, che si metteano da gl'antichi su le porte de tempij per segno che non si rivellassero le cose sacre, belle molto su le lor basi, ove nel piè de l'una è scritto INNOCUÆ SUNT et nel piè de l'altra NEC SERUNT AMBAGES. Hor di qui partendosi et ritornando nel giardino, pur per la mano sinistra tuttavia, costeggiando un colle dilettevolissimo et pieno di lauri et pini et altri arbori eccellenti, ove è la vigna del cardinale ch'io dico che signoreggia tutta Roma, si incontrano due figure che siedono senza capi, l'una da una parte del giardino et l'altra da la opposta, per onde, caminando poco poco, si trova un bel liono di marmo antico che giace su la sua base, con lettere che dicono INNOXIA FORTITUDO et da l'altra parte all'incontro un montone pur su la sua base con lettere che dicono SECURA SIMPLICITAS, et tutti due si può dire che siano vivi a certo modo. Essi fanno una vietta per ove s'entra a un arco picciolo, dove è la figura di Heliogabalo imperatore in piè su una base, dove è scolpito un bel sacrificio et più sotto una quadriga (et tutto è di marmo) con una donna con alcuni amorini che versano un'urna. Qui, da l'uno de' lati, v'è una figura di marmo grande in rilievo d'un che si facea lavare in stufa da un fanciullo al modo antico. Di sopra ad Heliogabalo vi sono due crocodili non molto grandi, pur di marmo, ove è una tavoletta ne la quale sono inscritte queste parole T. CAESIUS T. LIBONESIPHORUS FACIT SIBI ET OCTAVIAE Q. LIB. ZOSIMAE UXORI SVAE UNICI EXEMPLI FOEMINAE ET CAESAE SPATALE VERNAE SVAE POSTERISQUE SUIS; sopra ne la bella cima de l'arco vi è una sfinge – per quello ch'io me ne creda – che nel vero è forma d'un

animale molto sconcio, pur assai simile. Più oltre vi è un gran quadro di marmo che potrebbe servire per desco, sopra il quale vi è un quadrino de le Gratie con una donna che siede appresso, con lettere a piedi che dicono AD SORORES. III. Più suso vi è una maschera grande d'un Baccho di porfido nel muro, che dovea servire a fontane, con lettere sotto D. M. CAESIAE DAPHNIDIANAE INVENTIANAE SANCTISSIMAE COIUCIS (*sic* per CONIUGI) OPTIMUS MARITUS⁴¹ (fig. 4, 5). Più sopra v'è un Nettuno con quattro cavalli, bello molto, et in cima v'è un'Amalthea col montone sotto a piedi (c. 426v) et sotto a quello una testa antica et bella. Vi sono di molte urne antiche di marmo con le loro iscrizioni ma corrose, le quali tutte hanno che trattar di Cesij, et però esso cardinale ve le ha fatte porre. Più oltra è una scala ch'a li capi del primo grado ha due teste antiche, d'huomo l'una et l'altra di donna; et la scala ne va sul monte ove è la bella vigna ch'io dissi. A piè di questa, poco poco lontano, v'è un pozzo di marmo pario molto bello; vi sono più di stucco in rilievo di molte et belle figurine di satiri et di femine che fanno le feste a Baccho et ancho di dei et dee marine. Ventidue teste antiche poi sono poste con bellissimo ordine ne i più bei luochi del giardino su corpi rustici moderni. Hor stando pur ne l'istessa via de li archi già detti ai piè del colle v'è una figura d'un bellissimo huomo senza mezzo il braccio destro, in piedi su una base bella et grande; di qui partendosi per l'istessa via verso il palazzo s'incontrano due lioni l'un verso l'altro posti, su le lor basi corcati, con greche littere che dicono sotto l'uno, da una parte de la base, ΑΓΡΥΠΙΝΕΙ ΘΥΡΩΡΟΣ, et da l'altra parte queste latine SECURA QUIES; ne l'altra base del secondo leone vi si veggono queste: ΟΥ ΧΡΗ ΠΑΝΝΥΧΙΟΝ ΕΥΔΕΙΝ, ne l'altra parte de la detta base, VIGILANTIA PRAESTANS. Più oltra caminando, a la fine del giardino che termina col palazzo, v'è un altro arco assai grande et bello con un Giove di marmo; di qui salendo suso il colle vi è una Luna in piedi con queste lettere sotto che non fanno, come molte altre che vi sono, nè anche esse a proposito, M. ÆMILIUS Q. F. L. N. BARBULA DICTATOR, da lati de la quale in alto sono due teste di marmo piccole, et una in cima molto grande et bella. Da l'altra parte del giardino vi è un'Agrippina bellissima (fig. 2), c'ha i più lascivi vestimenti che si possano vedere et è su una base grande, antica et bella; più oltre caminando per quella strada che viene ad essere la destra partendosi da palaggio, vi è una Pallade senza braccia in piedi bellissima⁴² su una gran base con lettere che dicono D. M. M. CLAUDIUS THEAETETUS PHILIPPIDI UXORI DULCISSIMAE BENEMERENTI⁴³, di longa a la quale poco, v'è un quadro di marmo con questa iscrizione D. M. FABIAE THEOPHILAE

VIX. ANN. LXV.⁴⁴ Dal capo del giardino, infine, de la via maggiore, vi è una Roma (c. 427r) in forma di donna grande sedente, che tiene ne la destra una corona et ne la manca una spada nel fodero con due re grandi in piè dogliosi et schiavi, a' quali ella è in mezzo; vi è appresso una figura d'un fiume et un pezzo di marmo con un sacrificio romano. Vi sono anche da tre in quattro altre figure senza testa sotto una loggietta non molto lontana et non molto bella per non essere compita, presso la quale v'è una fontana grande che gitta di molt'acqua per una concha marina et un'urna che tiene in collo un fanciullino di marmo molto bello; qui presso anchor evvi un piè di colosso et un'altra statua grande senza capo, et altre basi senz'altro sopra, et alcun vaso molto capace et figurato, cose tutte belle, vaghe et antiche. Hor questo beato giardino m'è venuto inanti gl'occhi per una de le più belle cose di Roma a questo proposito, il quale ho voluto mandare in scritto a vostra signoria non solamente perché conosca lo trattenimento d'alcuni di noi, quanto perché io desidero di darle alcun segno de l'affettione con ch'io la honoro, da la quale tuttavia mi sarà più favore l'essere amato che d'haver qual si voglia altra gran cosa. Di questo giardino, già che ne harebbe il tempo, ne sarei uscito, se là dentro non havessi sentito a discorrere alcune cose, che mi pare ancho bene ch'io le scriva a vostra signoria ... (c. 428v). In somma signor mio, i discorsi che si fecero nel giardino furono tali et passarono fra persone di gran giudicio et di molta stima, a' quali mi piacque d'essere presente per poterne fare un duono, quali essi si siano, a vostra signoria, che forse le serviranno a farne un qualche empiastro a le freddure di costì. Ma perché a me pare hormai più che tempo d'uscirne et, dovendone uscire, entrare bisognando in uno cortile assai grande che è inanti il giardino, voglio ancho dirle quelle due parole, che in esso intorno vi è un bell'ornamento di sacrifici antichi (c. 429r) in marmo, d'urne, di vasi et di mille altre pietre belle et di epitaphi grechi et latini che sono in numero trentasei, con tre figure grandi in piedi et un cupidinino che dorme su un delphino et una grande maschera di porfido in mezzo di esso cortile, che serve per l'acque et piogge di quel luoco. Priego vostra signoria di perdonarmi s'io le ho dato troppa noia con quelli miei commentari. Et le resto servidore di core. Di Roma gli 12 di gennaio del MDL.

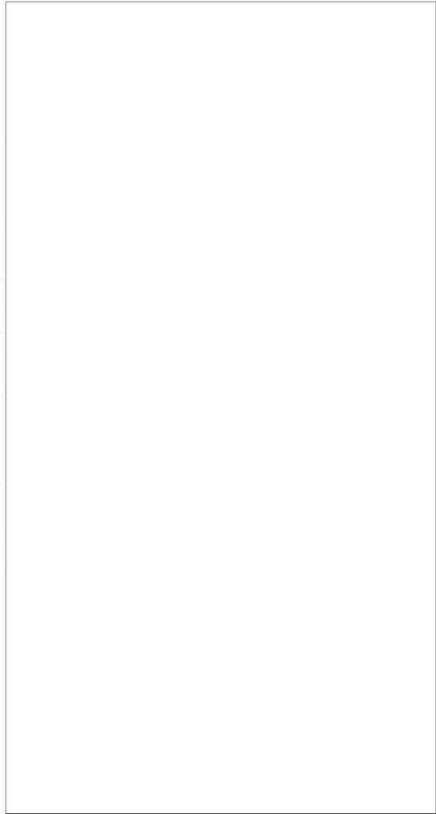
APPENDICE 2

ASMn, AG, b. 888, cc. 485r–488v.

Lettera di Giovan Francesco Arrivabene a Sabino Calandra, scritta da Roma il 6 febbraio 1550.

(c. 485r) Honorato mio signore. Io ero a punto in casa di maestro Francesco da Norsa, più famoso medico di Roma et senza dubbio più fortunato, poiché, venutovi mendico e chirurgo, hora si ritrova ne la stima ch'io dico con facultà d'ottantamilla scudi et più; quando mi furono date le due lettere di vostra signoria, l'una di 26, l'altra di 28 del passato, le quali, benché mi fossero grate oltre ogni stima, non però potei leggere prima ch'io non sodisfacessi a la cortesia d'alcuni nipoti del medico, che mi fecero contemplare non solamente la più bella statua di Roma, ma il più bel giovane senza voce et senza spirito che sia nel mondo; né questo stimo io parrà miracolo a vostra signoria poi che mi fecero vedere il bello Adone (fig. 7), il quale poch'anni prima fu ritrovato in una vigna loro a caso; il quale, posto su una assai bella base, sta in piedi con bellissima maniera grande et ignudo, senza pur mostrar segnali di novelli fiori che venissero per far ingiuria a quel bel volto. Egli ha un sol velo che gli circonda la spalla destra e 'l petto sottilmente, et gli esce sotto l'ascella sinistra vagamente gonfiato dal vento, in modo che viene formato a guisa d'una bella conca marina; tiene ne la mano sinistra un dardo, ma poco buono, et la destra volta così di dietro et così ben lavorata et con le linee così spiccate, sottili et vive, et con que' monti – così chiamano i chiromanti i muscoli de la mano – tanto naturali, che vi si potrebbe dar buon giudicio quando vi fusse chi sapesse di quell'arte cosa alcuna. Il viso è bellissimo, il corpo miracoloso, i modi in che ei si trova sono divini; egli ha a lato manco un teschio di cinghiale che spira et fa paura, al diritto un cane che lo mira et si può dire che vi fa vezzi et v'abbaia, in modo che mi fu detto all'hor che quando Michel'agnolo entrò ne la camera ov'è per vederlo, a prima guisa restò attonito et vinto da così bell'opra, et fu giudicato lavoro fatto dal medemo artefice che fece ancho l'Apolline stupendo di Belvedere. Il papa di bona memoria gli lo volle pagare per ogni danaro et non fu rimedio che gli lo volesse dare il buon medico, che lo tiene in sua camera et coperto sempre come se fusse una bella gioia et una venerabile reliquia (c. 485v). Hor qui, rese le gratie che si richiedevano all'amorevolezza di que' galant'huomini, lessi le sue amorevolissime [lettere] ... et mi piacque di vedervi le belle nozze che si hanno da fare o che già si deono esser fatte, così come m'increbbe di sentire il male de l'eccellentia del signor duca, la febbre del quale tanto puole in me, ch'io fui costretto ad andarmene a la bell'isola de Tarquini, anzi del Tevere, che la cinge per un quarto di miglio di lunghezza et cento passi di larghezza, per fare un voto ad Esculapio acciò s'habbi da risanare; il quale v'ha anchor ne la poppa de l'isola, ch'ivi è fatta in forma d'una galera, le reliquie del suo tempio et una navicella tutta di marmo col serpe per memoria di quel

dio, la cui storia si può leggere o nel Marliano o ne'l Fauno. Qui dunque fatto il voto, entrai in un giardinetto deliciosissimo d'alcuni frati di San Bartholomeo, ove ritrovai di molti valent'huomini che discorrevano ... de' fatti del conclave ... (c. 488 v) In somma dette che furono queste cose et molt'altre ch'io lascierò di banda, io mi licentiai da quella dolce compagnia et, partendomi de l'isoletta piacevole per venirmi in Roma, incontrai in un carro che portava una statua bellissima ma stranissima da vedere, pur all'hora cavata da le Therme Antoniane; essa è tutta di marmo che pare un bel paragone, fuori che il capo et le mani, che sono candidissime et paiono d'un pario purissimo; de la quale non so che poterne scrivere a vostra signoria per non sapper se sia d'Ethiopia o uno de' Trogloditi, o qualche fantasma, ma so bene che è cosa vaga et mirabile da vedere.



7 >Adone< (Musei Vaticani, Sala degli Animali)

NOTE

* Un sentito ringraziamento a Barbara Furlotti e Davide Gasparotto per i loro preziosi suggerimenti.

¹ Sul conclave si veda Ludwig von Pastor: Storia dei Papi dalla fine del Medioevo, edizione a cura di Angelo Mercati, III, Roma 1963, pp. 3–34.

² Ulisse Aldrovandi: Delle statue antiche che per tutta Roma in diversi luoghi et case si veggono, in: Lucio Mauro: Le antichità de la città di Roma brevissimamente raccolte da chiunque ne ha scritto o antico o moderno, Venezia 1556 (Giordano Ziletti), pp. 115–316; *Census*, RecNo. 61296. Alla fine del 1549 Aldrovandi era stato chiamato a Roma per rispondere di fronte al tribunale dell'Inquisizione di un'accusa di cui non sono purtroppo noti con precisione gli estremi. In quell'occasione il giovane bolognese aveva potuto attendere in libertà lo svolgimento del processo – che di lì a poco lo avrebbe visto assolto – e dedicarsi alla visita delle collezioni di antichità cittadine [Giuseppe Montalenti: Aldrovandi, Ulisse, in: Dizionario biografico degli Italiani, vol. II, Roma 1960, pp. 118–124 (118)].

³ Stefano Vinando Pighio: *Themis dea seu de lege divina*, Antwerp 1568 (Christophorus Plantinus). Su questo testo si veda: Claudio Franzoni: Rodolfo Pio e una discussione antiquaria, in: *Prospettiva* 65 (1992), pp. 66–69.

⁴ Simona Carando: Arrivabene, Giovanni Francesco, in: *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. IV, Roma 1962, pp. 327–28. Questa sintetica biografia contiene alcune lacune imputabili a una incompleta ricerca archivistica e non riporta gli estremi cronologici della vita di Arrivabene (1524–1575), quali possono essere desunti dal registro necrologico n. 12, conservato presso l'Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga (d'ora in poi: ASMn, AG), ove, sotto la data 6 settembre 1575, si legge: »Illustre signor Zoan Francesco cavaliere Arivabene, in contrata Aquila morto de febra infermo messe n. 2, de età de ani n. 51«.

Numerose furono le missioni diplomatiche di Arrivabene successive a quella romana del 1550 ricostruibili attraverso la corrispondenza gonzaghesca. Nel 1555 egli era nuovamente inviato a Roma durante il conclave da cui sarebbe risultato eletto Marcello II Cervini. Nel maggio 1557 viene inviato in Spagna »a fare che succedesse matrimonio fra madonna Sofonisba Anguissola et il signor Girolamo Negri ambasciatore di Sua Eccellentia« (ASMn, AG, b. 582). Nel 1562 è inviato ancora a Roma e nel 1565–1566 è di nuovo in Spagna. Dalla fine degli anni Sessanta del Cinquecento Arrivabene rimase stabilmente nello stato mantovano dove iniziò una carriera in rapida ascesa. Nel 1569–1570 compare nella corrispondenza come Podestà di Viadana; nel 1571–1572 era massaro generale e nel 1573 divenne Presidente del mastrato camerale, una carica che lo poneva al vertice dell'amministrazione fiscale e finanziaria dello stato. Il 18 febbraio 1575 dettò al notaio Giacomo Tragnoli il proprio testamento da cui risulta sposato con Ippolita Agnelli e padre di Lelio, che nominò suo erede. Venne seppellito nel santuario di Santa Maria delle Grazie. Dall'inventario dei beni (ASMn, Archivio notarile, RegISTRAZIONI straordinarie 27, c. 25), iniziato il 28 novembre 1575 ad istanza degli »administratori testamentarij« del figlio Lelio, risulta che, benché Giovan Francesco non avesse potuto indulgere nella sua passione per le antichità, non per questo rinunciò a nobilitare la propria abitazione nella contrada dell'Aquila con elementi che dovevano richiamare il fasto delle collezioni antiquarie. Oltre a quindici quadri, ben otto dei quali erano carte geografiche, egli possedeva infatti due teste d'ottone e ben sedici busti in stucco tra cui una serie di dodici »teste ... finte di bronzo«, probabilmente copie di una serie dei dodici imperatori tratti dal canonico testo svetoniano. L'inventario rende anche testimonianza della pratica letteraria di Arrivabene: nel suo studio vennero infatti rinvenuti 289 libri di diversi soggetti, molti dei quali »ligati in oro« e inoltre alcune sue opere tra cui »Una comedia vulgare scritta et composta per il signor deffunto ... Uno libro sopra l'ethica di Aristotile scritto di man del signor deffunto ... Dui libretti in quarto de versi composti per il signor deffunto«.

⁵ Alessandro Luzio: *L'Archivio Gonzaga di Mantova. La corrispondenza familiare, amministrativa e diplomatica dei Gonzaga*, vol. II, Verona 1922, p. 80 nota 1. Il padre di Giovan Francesco, Leonardo Arrivabene, restò in Francia dal 1549 al 1559 come precettore del giovane Ludovico Gonzaga (1539–1585), fratello del duca Francesco e del cardinal Ercole. Su Leonardo Arrivabene si veda: Simona Carando: Arrivabene, Leonardo, in: *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. IV, Roma 1962, pp. 328–29.

⁶ Giovan Battista Possevino (1520–1549), già segretario dei cardinali Gregorio Cortese e Ippolito d'Este, scrisse un »Dialogo dell'honore«, Venezia 1553 (Gabriele Giolito). Sull'amicizia tra Possevino e Arrivabene si veda una lettera indirizzata al primo da Arrivabene nel 1546 e pubblicata in »Delle lettere di diversi autori, raccolte per Venturino Ruffinelli«, Mantova 1547 (Venturino Ruffinelli), c. XLIVr: »... ricordatevi tuttavia ch'io son anchora quel vostro amico ch'io vi fui et divenni da che la nostra fanciullezza, allevata insieme et ne' primi studi introdotta, andò sempre incarnando in quell'amore nel qual infin'ad hora fiorisce«. La medesima raccolta di lettere con-

tiene testimonianze relative a varie composizioni poetiche di Arrivabene (lettera di Arrivabene a Scipione Simonetta, c. XLIV; lettera di Carlo Cattaneo ad Arrivabene, cc. LXXr-LXXIr) e a un rapporto di amicizia con il poligrafo Nicolò Franco, il quale fu ospite di Arrivabene durante il periodo della sua residenza a Mantova nel 1546-1547 (lettera a Giovan Giacomo Bottazzo del 1546, cc. XLIVr-XLVr).

⁷ Giovan Giacomo Bottazzo: *Dialogi marittimi*, Mantova 1547 (Venturino Ruffinelli). In questo volume sono inclusi quattro sonetti e due ecloghe di Giovan Francesco Arrivabene. Su Bottazzo, letterato piemontese, si veda: Piero Floriani: Bottazzo, Giovanni Iacopo, in: *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XIII, Roma 1971, pp. 422-423.

⁸ La raccolta »Delle lettere di diversi autori« (nota 6) contiene missive scritte da e ad Arrivabene (cc. XLIr-XLVIV, LXXr-LXXIr), e una sua orazione dedicata a Endimio Calandra (»Oratione di Messer Gioanfrancesco Arrivabene a gli amanti, nella quale mostra di richiamargli da tutti gli amori al solo platonico«, cc. LXXIIv-LXXXIr). Nel volume compaiono anche lettere scritte a vari destinatari da Ludovico Dolce, Fortunato Martinengo, Benedetto Ramberti, Girolamo Fracastoro, Francesco Olivo, Sperone Speroni, Pier Paolo Vergerio, Annibal Caro, Jacopo Bonfadio e Nicolò Franco.

⁹ Fortunato Martinengo aveva sposato Livia, figlia di Nicolò d'Arco e di Giulia Gonzaga, del ramo dei Gonzaga di Novellara.

¹⁰ Delle lettere di diversi autori (nota 6), c. XLr-v. La lettera venne ripubblicata in appendice a: Nicolò d'Arco: *Numerorum libri IV*, Verona 1762 (Marco Moroni), pp. 281-282 ed è stata recentemente edita in: Salvatore Settis: *Laocoonte. Fama e stile*, Roma 1999, pp. 184-185. La vera identità della scultura fu già riconosciuta da Anton Francesco Doni [Disegno, (Venezia 1549), a cura di Mario Pepe, Milano 1970, c. 51v] che la ricordava come il »... Meleagro che ha in casa un medico, la quale statua la chiamano Adone, ma e' fu fatto veramente per un Meleagro«. L'opera è oggi nota come »Meleagro Pighini« (Musei Vaticani, Sala degli Animali, inv. 490). Sulla fortuna di quest'opera si veda: Francis Haskell, Nicholas Penny: *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven, Connecticut e Londra 1981, pp. 263-265; *Census*, RecNo. 151522.

¹¹ Lettera del 16 marzo 1503. Baldassarre Castiglione: *Le lettere*, a cura di Guido La Rocca, vol. I, Milano 1978, p. 17.

¹² ASMn, AG, b. 888, c. 430v.

¹³ *Ibid.*, c. 481v.

¹⁴ Franca Petrucci: Cesi, Paolo Emilio, in: *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XXIV, Roma 1980, pp. 259-261.

¹⁵ Agostino Borromeo: Cesi, Federico, in: *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XXIV, Roma 1980, pp. 253-256. Una collezione di monete e medaglie antiche appartenente a Federico Cesi è ricordata dall'antiquario Hubert Goltz, che la vide intorno al 1560: Hubertus Goltzius: *Caius Iulius Caesar, sive Historiae Imperatorum Caesarumque Romanorum ex Antiquis Numismatibus Restitutae*, Bruges 1563 (Hubertus Goltzius), cc. non numerate, all'inizio del volume.

¹⁶ Un primo studio sull'antica sistemazione del giardino Cesi si deve a Domenico Gnoli: *Il giardino e l'antiquario del Cardinal Cesi*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 20 (1905), pp. 267-276. Rodolfo Lanciani ripercorre tutte le conoscenze disponibili sulla formazione della collezione: *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, Roma 1902-1912, edizione a cura di Paolo Liverani, vol. IV, Roma 1992, pp. 111-126. Fondamentale lo studio di Christian Hülsen che analizza le singole opere della collezione: *Römische Antikengärten des XVI. Jahrhunderts*, Heidelberg 1917, pp. 1-42. Sul Palazzo Cesi, si veda: Piero Tomei: *L'architettura a Roma nel Quattrocento*, Roma 1942, pp. 199-203. Sulla collezione si consultino inoltre: Museo Nazionale Romano. *Le sculture*, a cura di Antonio

Giuliano, vol. I, 4–6, Roma 1983–1986; Lanfranco Franzoni: »Rimembranze d'infinita cose«. Le collezioni rinascimentali di antichità, in: Memoria dell'antico nell'arte italiana, a cura di Salvatore Settis, vol. I, Torino 1984, pp. 299–360 (328–331); Carlo Pietrangeli: Le antichità Cesi in Campidoglio, in: Bollettino dei Musei Comunali di Roma, n.s. 3 (1989), pp. 51–63; David R. Coffin: Gardens and Gardeners in Papal Rome, Princeton, N.J. 1991, pp. 22–24; Giulia Fusconi: La fortuna dei marmi Ludovisi nel Cinquecento e Seicento, in: La collezione Boncompagni Ludovisi. Algardi, Bernini e la fortuna dell'antico, catalogo della mostra Roma 1992–1993, a cura di Antonio Giuliano, Venezia 1992, pp. 19–43 (19–25) e cat. nn. 3?, 4?, 6, 7, 8a, 8b, 9?, 10, 12?, 16 e 22?; Henning Wrede: Römische Antikenprogramme des 16. Jahrhunderts, in: Il cortile delle statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan, a cura di Matthias Winner, Mainz am Rhein 1998, pp. 83–115 (87–91); e i vari studi di Elizabeth MacDougall raccolti in: Fountains, Statues, and Flowers: Studies in Italian Gardens of the Sixteenth and Seventeenth Centuries, Washington D.C. 1994, »ad indicem«. *Census*, RecNo. 7057. Per una ricostruzione della disposizione delle opere della collezione si veda infine il più recente: Sabine Eiche: On the Layout of the Cesi Palace and Gardens in the Vatican Borgo, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 39 (1995), pp. 258–281, con rettifiche e precisazioni allo studio di Hülsen.

¹⁷ Aldrovandi (nota 2). La descrizione del giardino Cesi si trova a pp. 122–135. Il testo di Aldrovandi costituisce la principale fonte della descrizione del giardino Cesi di Jean Jacques Boissard, contenuta nella »I pars Romanae urbis topographiae et antiquitatum«, pubblicata a Francoforte nel 1597 e scritta sulla base di note e fonti raccolte durante il suo soggiorno a Roma nel 1553–59; edizione consultata: Frankfurt 1627, parte I, pp. 3–5.

¹⁸ Pubblicata in: Hülsen (nota 16), pp. 36–37.

¹⁹ Narodní Galerie, inv. 0–1748, olio su tela, 61,5 × 107 cm. Marjon van der Meulen: Cardinal Cesi's Antique Sculpture Garden: Notes on a Painting by Hendrick van Cleef III, in: Burlington Magazine 116, (1974), pp. 14–24; *Census*, RecNo. 45954. Sabine Eiche (nota 16), p. 261, ritiene che il dipinto di van Cleef, realizzato molti anni dopo la visita del pittore a Roma, non costituisca una fonte attendibile per la visualizzazione del palazzo e del giardino Cesi.

²⁰ Questo ambiente, forse il primo esclusivamente destinato all'esposizione di statue e oggi purtroppo distrutto, era ancora esistente agli inizi del XX secolo come documentato da alcune foto pubblicate da Domenico Gnoli (nota 16), pp. 272–273, e più di recente da Sabine Eiche (nota 16), pp. 270–271. Si trattava di un edificio a pianta cruciforme posto all'estremità sud-orientale del giardino, con un'ampia arcata aperta sul fronte, le cui pareti interne erano ripartite in modo da lasciar spazio a numerose nicchie entro le quali alloggiare le sculture.

²¹ La menzione che Arrivabene fa del »Cardinal Triulci di bona memoria« si riferisce con ogni probabilità al cardinale di Sant'Adriano Agostino Trivulzio, il cui nome appare con regolarità nella corrispondenza di Ercole Gonzaga conservata presso l'Archivio di Stato di Mantova. Eletto cardinale nel 1517 come Paolo Emilio Cesi, Agostino Trivulzio morì il 30 marzo 1548 e venne sepolto in Santa Maria del Popolo a Roma (Konrad Eubel: Hierarchia catholica Medii Aevii, vol. III, Münster 1910, p. 19). La frase di Arrivabene sembra lasciar intendere che qualche tempo addietro – non sappiamo però né come né dove – il cardinale Trivulzio gli avesse magnificato lo splendore del giardino Cesi.

²² Monaco, Glyptothek, inv. 208. Questa statua è raffigurata in: Giovan Battista Cavalieri: Antiquarum statuarum urbis Romae primus et secundus liber, lib. I, seconda edizione Roma 1585, tav. 25; la medesima scultura è inoltre singolarmente associata ad una sfinge egizia in: Jean Jacques Boissard: III pars antiquitatum seu inscriptionum et epitaphiorum, Frankfurt/Main 1597, tav. 57. *Census*, RecNo. 156674.

²³ Roma, Museo Nazionale Romano, inv. 8571. Aldrovandi (nota 2), p. 131. A tale acuta osser-

vazione fa seguito un ulteriore e più ordinario commento, simile peraltro a molti altri che si trovano nell'opera: »Hanno i poeti detto, che questi Satiri mezzi huomini e mezzi capre si ritrovino per li boschi e siano molto lascivi: si legge ancho in alcuna historia de' nostri Santi christiani che ne sia stato alcuno da loro veduto nel mondo«. Sulla fortuna del gruppo si veda Haskell, Penny (nota 10), pp. 286–288; *Census*, RecNo. 156152.

²⁴ Hülsen (nota 16), p. 27 n. 96. Questa scultura, oggi nella Villa Ludovisi, è descritta da Anne Roulet: *The Egyptian and Egyptianizing Monuments of Imperial Rome*, Leiden 1972, p. 126, cat. n. 249. *Census*, RecNo. 158874.

²⁵ Aldrovandi (nota 2), pp. 138–139.

²⁶ Hülsen (nota 16), p. 21 n. 68, opera non identificata. *Census*, RecNo. 156336.

²⁷ *Ibid.*, p. 32 n. 133, opera non identificata.

²⁸ *Ibid.*, p. 33 n. 135. La statua è forse identificabile con una figura muliebre panneggiata della collezione Ludovisi, oggi al Museo Nazionale Romano (inv. n. 8614), per cui si veda la scheda di Beatrice Palma in: Beatrice Palma e Lucilla de Lachenal: *I Marmi Ludovisi nel Museo Nazionale Romano*, (Museo Nazionale Romano (nota 16), I, 5), Roma 1983, pp. 113–114 n. 49. *Census*, RecNo. 159466.

²⁹ Hülsen (nota 16), p. 28 n. 101. CIL VI, 2275. Il rilievo, già nella Villa Ludovisi, risulta oggi disperso. Si veda la scheda di Maria Elisa Micheli in: Beatrice Palma, Lucilla de Lachenal, Maria Elisa Micheli: *I Marmi Ludovisi dispersi*, (Museo Nazionale Romano (nota 16), I, 6), Roma 1986, pp. 15–16 n. II, 1. *Census*, RecNo. 158419.

³⁰ Opere non identificate. Hülsen (nota 16), p. 29 nn. 106–107. Su queste opere si veda anche: Roulet (nota 24), p. 130; *Census*, RecNo. 4937.

³¹ Tali testimonianze grafiche sono state accuratamente segnalate da Hülsen (nota 16), pp. 11–35.

³² CIL VI/2, 13992.

³³ Sarcofago oggi nei Musei Vaticani, Museo Chiaramonti. CIL VI/2, 14005; *Census*, RecNo. 160145. Si veda anche: Roberto Bartolini: *Due episodi del mecenatismo di Agostino Chigi e le antichità della Farnesina*, in: *Prospettiva* 67 (1992), pp. 17–38 (23–24 nn. 49, 55).

³⁴ ASMn, AG, b. 888, c. 481r. La testa di Scipione è descritta »In la casa del Signore Lorenzo Ridolfi« da Aldrovandi (nota 2, p. 294): »Qui sono le statue e teste bellissime che erano de la felice memoria del reverendissimo cardinale Ridolfi suo fratello ... Ve ne è una di Scipione Aphricano col busto vestito et abbottonato su la spalla: Questa testa è cosa rarissima e così vagamente fatta di una rara selice che come uno specchio risplende, che è tanto degna di essere mirata da ogni gentile spirito quanto i fatti di questo eccellente cavalliero furono singolari e meravigliosi. È questa testa calva et ha la veste ornata di oro e sta sopra una base de la medesima selice«. Un »libro di commercio« della famiglia Ridolfi conferma che alcune teste in marmo vennero fatte portare per ordine di Lorenzo Ridolfi da Roma a Firenze proprio nella primavera 1550: Marco Spallanzani: *The Courtyard of Palazzo Tornabuoni-Ridolfi and Zanobi Lastricati's Bronze Mercury*, in: *The Journal of the Walters Art Gallery* 37 (1978), pp. 6–21 (21).

³⁵ Clifford M. Brown: *An Early Description of the Vatican Meleager*, in: *Racar* 4 (1977), pp. 91–94. Si veda anche sopra, nota 10. Una descrizione contemporanea a quella di Arrivabene si legge in Ulisse Aldrovandi: *Delle statue antiche* (nota 2), p. 163: »dentro una camera tosto che s'entra a man destra si ritrova uno Adone ignudo con un sottile velo su le spalle; è in piedi e poggiato col fianco dritto in un tronco, ha il piè manco chinato alquanto e tiene un bastone in mano; da man dritta gli è a piedi un cane che pare che spiri et abbai, da man manca ha una testa di cinghiare locata sopra un tronco e si stende su la coscia del giovanetto; ogni cosa è d'un pezzo. E' fu ritrovato nel Ianiculo in una vigna presso la porta Portuense«. Potrà esser utile riportare anche la successiva descrizione, non ricordata da Haskell e Penny, lasciata da Boissard (nota 17),

p. 20. Boissard appare consapevole della identificazione, avanzata da Doni (nota 10), della statua come Meleagro: »Ex opposito palatii Farnesiani sunt aedes Norciarum, diversis inscriptionibus antiquis insignes et elegantissimo illo Adonide nudo, integro et baculum tenente; alij Meleagram esse dicunt, propter caput apri adiacentis et canem qui spirare videtur. Inventus est in Ianiculo monte in vinea, eius precium quinque millibus ducatorum aestimatur; nulla statua tota Roma videtur magis integra«. Un'ulteriore testimonianza della fama di cui godeva quest'opera si trova in una lettera indirizzata da Annibal Caro a Francesco Paciotto scritta da Roma il 31 agosto 1561. Caro chiedeva al Paciotto, architetto e ingegnere allora al servizio di Ottavio Farnese, se il duca avesse deciso o meno di comprare alcune statue in bronzo che il Caro stesso aveva proposto per l'acquisto: »... perché son cose belle e s'averanno per assai meno che l'Adone del Norcia, il qual dissi ch'è tenuto in cima de gli alberi« (Annibal Caro: Lettere familiari, a cura di Aulo Greco, vol. III, Firenze 1961, p. 82). Nel 1614 il prezzo dell'opera era ancora altissimo se il possessore, Alessandro Pighini, poteva chiederne al duca Ferdinando I Gonzaga diecimila scudi (Brown, cit., p. 91).

³⁶ Bartolomeo Marliani: *Topographiae antiquae Romae libri septem*, Roma 1534 (Antonius Bladus). Una seconda edizione notevolmente ampliata apparve a Roma nel 1544 (Valerius et Aloisius Doricus fratres).

³⁷ Lucio Fauno: *De antiquitatibus urbis Romae*, Venezia 1549 (Michelis Tramezinus). Una descrizione dell'Isola Tiberina si trova a cc. 119v-120r.

³⁸ Si tratta certamente di un'opera della collezione dei Farnese proveniente dall'area delle Terme di Caracalla, allora designata come Terme Antoniane, su cui si veda: Lanciani (nota 16), edizione a cura di Leonello Malvezzi Campeggi, vol. II, Roma 1990, pp. 195-202. La statua andrà probabilmente identificata con una delle »Due statue di Donne con viso, mano e piedi bianchi, ammantate di nero, con un bastone nella destra« descritte nell'inventario Farnese del 1644 (Bertrand Jestaz: *L'inventaire du Palais et des propriétés Farnèse à Rome en 1644*, Roma 1994, p. 202, n. 4915). Le due sculture, rappresentanti Iside, sono oggi al Museo Nazionale di Napoli (inv. nn. 6369-6370). Una delle due è illustrata in Raffaele Ajello, Francis Haskell, Carlo Gasparri: *Classicismo d'età romana. La collezione Farnese*, Napoli 1988, p. 149. *Census*, RecNo 157842.

³⁹ Roma, Villa Albani, inv. 374. *Census*, RecNo 151524.

⁴⁰ Vedi sopra, nota 23

⁴¹ Vedi sopra, nota 33

⁴² Opera non identificata. *Census*, RecNo 158886

⁴³ CIL VI/3, 15286.

⁴⁴ CIL VI/3, 17631.

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI

Fig. 1: Praga, Narodní Galerie. – Fig. 2: Monaco, Glyptothek, Foto: Koppermann. – Fig. 3: Berlino, Dioteca del seminario di storia dell'arte della Humboldt-Universität Berlin. – Fig. 4: Da: Jean Jacques Boissard: *II pars antiquitatum seu topographia Romanae urbis*, Frankfurt/Main 1628, tav. 13. – Fig. 5: Musei Vaticani. – Fig. 6: Da: Giovan Battista Cavalieri: *Antiquarum statuarum urbis Romae tertius et quartus liber*, Roma 1593, vol. I, tav. 37. – Fig. 7: Musei Vaticani

DAS »ANTIK-ARCHÄOLOGISCHE KABINETT«
AM »LYCEUM HOSIANUM« IN BRAUNSBURG (BRANIEWO)
AUS DER GESCHICHTE DER ALTERTUMSSAMMLUNG UND DES LEHRSTUHLS
FÜR KLASSISCHE PHILOGIE EINER KATHOLISCHEN HOCHSCHULE IM ERMLAND
BERTRAM FAENSEN

»Auch die römische und griechische Archäologie ist für den Theologen nicht ohne Bedeutung, da die Kirche zur Zeit des römisch-byzantinischen Kaiserthums in Ausbildung ihrer gesellschaftlichen Formen ebenso an die damaligen Staatsformen sich anschloß, als später mit der Entwicklung des römisch-deutschen Kirchenthums die germanischen Rechtsformen ihr nicht fremd blieben.«¹

(Brief des Bischofs von Ermland in Frauenburg an den Oberpräsidenten der Provinz Preußen Boetticher vom 11. Mai 1847 über die Bedeutung eines Lehrstuhls für Klassische Philologie und Altertumskunde an der Katholischen Hochschule, dem »Lyceum Hosianum« in Braunsberg)

1. EINLEITUNG

Bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges existierte in Braunsberg (Braniewo) in Ostpreußen eine Katholische Hochschule, zu der auch eine bedeutende archäologische Lehrmittelsammlung gehörte. Sie war, wie es ein ehemaliger Rektor einmal ausdrückte, von »Wilhelm Weißbrodt, Professor für Philologie und Archäologie, von 1880 an geschaffen worden, mehr persönlicher Liebhaberei, als einem ausgesprochenem Bedürfnis Rechnung tragend.«²

Das Wissen um die Geschichte dieser Sammlung und ihrer Altertümer ist noch ausgesprochen unzureichend.³ Es beschränkt sich im wesentlichen auf die Publikation einiger Altertümer, wie z. B. griechisch/lateinischer Inschriften,⁴ der bis 1891 angeschafften Gipsabgüsse⁵ und antiker Bilddenkmäler, Reliefs, Vasen, Terrakotten.⁶ Fragen zur Geschichte der Sammlung, zu den Intentionen des Begründers und seiner Nachfolger, zur Größe des Bestandes, zu Sammlungsschwerpunkten und zu der räumlichen Präsentation sowie zur Wahrnehmung in der Öffentlichkeit und in Fachkreisen blieben unbeantwortet. Selbst in der Heimatforschung hat die Geschichte des Braunsberger Hochschulmuseums bisher keinen Widerhall gefunden. Da sämtliche Museumsunterlagen verbrannt sind und nur ein kleiner, wenn auch bedeutsamer Teil der archäolo-

gischen Lehrmittelsammlung nach dem Zweiten Weltkrieg erhalten geblieben ist, müssen andere Quellen erschlossen werden.

Im Rahmen eines Projekts des Winckelmann-Instituts der Humboldt-Universität zu ostpreußischen Antikensammlungen habe ich mich bemüht, Informationen zu dieser Altertumssammlung zusammenzutragen, die über das wenige Bekannte hinausgehen. Spuren fanden sich vor allem in Archiven; an erster Stelle sei das Geheime Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (GStAPK) in Berlin genannt. Einiges weiterführende Material entstammt dem allerdings wenig umfangreichen Briefwechsel zwischen Wilhelm Weißbrodt und Theodor Wiegand im Archiv des Deutschen Archäologischen Instituts (Berlin), der Korrespondenz zwischen Weißbrodt und Bruno Güterbock im Archiv der Deutschen Orient-Gesellschaft (Vorderasiatisches Museum Berlin) sowie originalen Unterlagen von Otto Rubensohn zu griechischen Steindenkmälern in Braunsberg (Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften).

Die hier in einem kurzen Abriss vorgestellte Geschichte der Braunsberger Antikensammlung soll Anstöße geben, sich auch anderswo mit diesem wenig bekannten Kapitel ostpreußischer Sammlungs- und Kulturgeschichte zu befassen und intensiver nach deren Quellen zu fahnden.

Die Gründung der Braunsberger Lehranstalt geht auf Kardinal Stanislaus Hosius, den Landesherrn von Ermland, zurück, der zur Ausbildung des Klerus Jesuiten nach Braunsberg gerufen hatte.⁷ Diese richteten im Jahr 1568 als Antwort auf die Gründung der protestantischen Königsberger Albertus-Universität eine Hochschule katholischen Glaubens ein. Im weiteren Verlauf entwickelte sich Braunsberg zum bedeutendsten Bildungszentrum des Ermlands. Erst die Teilung Polens 1772, die dem Bischof von Ermland die staatliche Hohheit nahm, und 1773 die Aufhebung des Jesuitenordens und seiner Schulen und Kollegien durch Papst Clemens XIV. leiteten den Niedergang der Hochschule ein. 1818 entschloß sich der Preußische Staat zur Wiederherstellung der katholischen ›Alma mater‹, die in Erinnerung an ihren Begründer ›Lyceum Hosianum‹ (Abb. 1) benannt wurde.

Unter den deutschen Universitäten hatte das ›Lyceum Hosianum‹ eine Sonderstellung inne. Diese führte während des Kulturkampfes zu besonderen Problemen.

Die Statuten orientierten sich an denen der Landesuniversitäten. Per Dekret war festgelegt worden, daß das ›Lyceum Hosianum‹ mit seinen Verwaltungsorganen – Kurator, Senat, Fakultäten, Rektor, Professoren – diesen angeglichen

sei. Auch die Universitätslehrer waren nach Rang, Einkommen und Emeritierung gleichgestellt. Die Unterschiede hatten folglich mit dem besonderen Charakter dieser Bildungsstätte zu tun, die ausschließlich der Heranbildung katholischer Geistlicher diene. Dementsprechend niedrig war die Zahl der eingeschriebenen Studenten, die fast ausschließlich aus dem Gebiet der Diözese Ermland kamen.⁸ Dadurch bedingt existierte kein eigenes Promotionsrecht.

Am ›Lyceum Hosianum‹ gab es lediglich zwei Fakultäten, nämlich die Theologische und die 1821 eingerichtete Philosophische Fakultät. Durch die von König Friedrich Wilhelm IV. erlassenen Statuten gehörten seit 1843 vier Ordinariate zur Philosophischen Fakultät, darunter auch der neu eingerichtete Lehrstuhl für griechische und römische Literatur und Altertumskunde. Dieser besaß unter den Lehrfächern einen niedrigen Stellenwert.

Zwangsläufig hatte das dreijährige Theologiestudium Vorrang und nur in den ersten beiden Semestern waren die Studenten dazu angehalten, sich an den Vorlesungen der Philosophischen Fakultät zu beteiligen; die höheren Semester sollten sich ganz auf das eigentliche Studienfach Theologie konzentrieren.⁹ Das Ziel der Lehre in Altphilologie und Altertumskunde war folglich kein speziell fachliches, sondern auf die Erweiterung der Allgemeinbildung ausgerichtet.¹⁰ Die jungen Theologiestudenten, die aus meist einfachen Verhältnissen kamen, sollten »zu freiem Austausch der Gedanken, zur Übung des Urteils auf einem Gebiete angeregt werden, welches ihnen während der Gymnasialjahre fast ganz fremd geblieben ist.«¹¹

Erster Ordinarius war Carl Biester (1788–1853), zuvor Lehrer am Braunschweiger Gymnasium. Er hielt seit 1846 Vorlesungen und Übungen zur klassischen Philologie. Nach seinem Tod folgte ihm im Lehramt Franz Beckmann



1 Gebäude des Lyceum Hosianum in Braunsberg (Ostpr.), bis 1927 Heimstätte des ›Antik-Archäologischen Kabinetts‹

(1810–1868), der, seit 1850 am Lyceum Hosianum tätig, als Professor von Geschichte in die Altphilologie gewechselt war.¹² Mit dessen Nachfolger Wilhelm Weißbrodt (1836–1917) nahm der Aufbau einer archäologischen Lehrsammlung schließlich Gestalt an (Abb. 2).

2. WILHELM WEISSBRODT – LEHR- UND FORSCHUNGSTÄTIGKEIT, SAMMLUNGSPRAXIS, PERSÖNLICHKEIT

Weißbrodt, 1836 in Sayn bei Koblenz geboren, beendete 1857 das Gymnasium in Trier und studierte danach Theologie.¹³ Schließlich wechselte er 1863 in das Fach Klassische Philologie an der Universität in Münster,¹⁴ wo er im März 1869 die Doktorwürde erwarb. Seine Dissertation über die Entwicklung der Konsonantenverdopplung im Latein mit dem Titel »Specimen grammaticum« war von Franz Winiewski betreut worden und wurde noch im selben Jahr publiziert. Im September 1869 wurde Weißbrodt zum außerordentlichen Professor für Philologie ernannt und mit einem Lehrauftrag an die Philosophische Fakultät des »Lyceum Hosianum« in Braunsberg berufen. Als vierter Professor der Philosophischen Fakultät erhielt er 1873 eine ordentliche Professur.

Weißbrodts Lehrplan sah für die Studenten seines Faches im ersten Semester Vorlesungen zur antiken Epigraphik, zu antiken griechischen Schriftstellern und Kirchenvätern und zur Geschichte der antiken Kunst vor, insgesamt fünf Wochenstunden. Im zweiten Semester wurden Vorlesungen und Seminare zu lateinischen Schriftstellern, zur altchristlichen Epigraphik sowie Übungen in lateinischer Sprache angeboten. Den Anforderungen einer katholischen Hochschule nachkommend, behandelte Weißbrodt neben den antiken auch wichtige altchristliche Schriftsteller – an anderen Universitäten eher Aufgabengebiet der Theologen.

Als didaktisches Mittel hatte Weißbrodt bald den Aufbau einer Gipsabgußsammlung nach antiken Originalen ins Auge gefaßt, für die er ab 1880 beim Ministerium vehement finanzielle Mittel erbat. Ihre Bedeutung für sein Lehrfach charakterisierte er wie folgt: »Bei den hiesigen Studierenden ist Interesse für Textkritik, Methrik, Grammatik, kurz für Philologie in der engen Bedeutung des Wortes durchschnittlich nicht vorauszusetzen, meine Aufgabe ist, sie hauptsächlich mit den allgemein bildenden Seiten der Altertumswissenschaft vertraut zu machen. Zu diesem Zwecke ist erforderlich, ihnen an einer Anzahl der bedeutendsten Skulpturen die Entwicklung der Kunst zu zeigen und die Beziehung der letzteren zur Religion, Sage und Poesie, zur Literatur, über-

haupt zum antiken Leben nach seinem idealen Gehalt zu erklären. »Durch bloße Abbildung«, sagt treffend der verstorbene Archäologe Stark, »wird meist eine falsche Vorstellung von den Denkmälern erzeugt, die einem dann selbst nicht behagen wollen. Darum sind Abgüsse unumgänglich notwendig.«¹⁵ – Am Lyceum sprechen noch besondere Gründe dafür. Der häusliche Fleiß der Studierenden wird wesentlich bestimmt durch Examina, die von Professoren im Beisein des Bischofs am Schluß des ersten Studienjahres, während dem die Studierenden bei der philosophischen Fakultät inskribiert gewesen sind, und wieder am Schluß des Trienniums abgehalten werden. Mein Fach wird hierbei nicht berücksichtigt. Um so mehr muß ich es für meine Pflicht halten, meinen Zuhörern in den Lehrstunden selbst zur Uebung des Auges und des Urtheils und zur selbständigen Wiedergabe des Lehrvortrags zu führen. Das geschieht durch Besprechen der Denkmäler am Ungezwungensten und Nachhaltigsten; nur auf solchem Wege kann ich unabhängig von der Examensfrage Eindrücke erzielen, welche jeder Studierende als sein κτήμα εἰς ἀεί mit ins Leben hinübernimmt.«¹⁶

Mit kontinuierlicher Bewilligung von Finanzen erwuchs aus einer kleinen Gipsabgußsammlung schnell ein regionales ermländisches Antikenmuseum. Weißbrodt wurde von der Provinzverwaltung Ostpreußen zur unentgeltlichen Öffnung und zu Führungen verpflichtet.

Das Museum diente in erster Linie den Braunsberger Theologiestudenten, wurde aber auch von der ansässigen Bevölkerung¹⁷ und von Lehrern und Schülern lokaler und regionaler Studien- und Lehranstalten in Braunsberg, Heiligenbeil, Wehlau, Elbing, Allenstein, Rastenburg und Insterburg eifrig genutzt. Besonders stolz war Weißbrodt auf die Tatsache, daß selbst die Königsberger Gymnasien einem Besuch der entfernten Braunsberger Antikensammlung den Vorzug vor der städtischen Universitätssammlung gaben: »Die Gründe, weshalb die Königsberger Gymnasiallehrer nie das Königsberger Museum benutzen, beruhen nicht etwa im geringern Entgegenkommen von Hirschfeld (†) und Rossbach, der sein Nachfolger ist, sondern in der verschiedenen Anlage des dortigen und meines Museums, ich habe dieses recht

2 Wilhelm Weißbrodt
(1836–1917), Begründer der
Archäologischen Sammlung

eigentlich wie einen Commentar zu den Klassikern und eine Übersichtskarte der sogen. Antiquitäten angelegt. Die Museums-Benutzung in Bonn, Breslau, Münster, Göttingen und Königsberg kenne ich ziemlich genau, ja sogar die in Berlin: ich glaube, es ist nicht Selbsttäuschung, wenn ich behaupte: kein einziges wird von den Gymnasien auch nur annähernd so benutzt, wie das meinige.«¹⁸

Die Unterschiede zum Königsberger Museum beruhten in der Ausrichtung der Sammlung. Sie war in Braunsberg nicht fachlich orientiert, vielmehr stand – nach Weißbrodt – der »gymnasialmäßig-populäre Aspekt« im Vordergrund: »Auch die kleinen nicht staatlichen Institute der Provinz machen sich die Sammlung mehr und mehr zu Nutze. Zum Beispiel Fräulein Konsulin Arnheim, No. 1065–72 des Fremdenbuchs, Institutsvorsteherin und Lehrerin Martha Jacobson und 6 Schülerinnen aus Königsberg gedenken regelmäßig wiederzukehren, weil sie hier dasjenige finden, was nicht den Archäologen vom Fach interessiert, sondern was jedem Gebildeten und Bildungsfähigen entspricht. In jedem einzelnen Falle stehe ich als Führer und Erklärer zur Verfügung, auch jedem mir gänzlich Unbekannten ohne Unterschied.«¹⁹

Neben didaktischen Besonderheiten hob sich die Braunsberger Sammlung durch ihren Bestand vom Königsberger Museum ab. In diesem gab es weder griechisch/lateinische Inschriften oder deren Abgüsse noch eine Kollektion ägyptischer Kleinkunst. Ein Merkmal des »Antik-Archäologischen Kabinetts« in Braunsberg war dagegen die Vielseitigkeit. Weißbrodt bezweckte, den Besuchern einen universalen Überblick über die Geschichte der alten Kunst zu geben.

Vor allem durch die antiken Inschriften gewann die archäologische Lehrmittelsammlung über die Grenzen Ostpreußens hinaus Bedeutung. 1909 schrieb Weißbrodt an den Oberpräsidenten der Provinz Ostpreußen: »Diese Denkmäler werden im Prinzip an allen Universitäten in Vorlesungen behandelt, aber außer Berlin hat keine Universität solche Steine aus fernen Ländern, Bonn nur aus dem Rheinland und auch von dort ist es mir geglückt, einige sehr lehrreiche zu erlangen.«²⁰

Doch verband Weißbrodt mit dem Kauf der Steine nicht nur Unterrichts-, sondern auch Forschungsinteressen: »Über hier in Abgüssen vertretene Skulpturen, wie Laokoon, Sophokles, Demosthenes usw. wüßte ich nichts zu sagen, was nicht längst von andern gesagt worden ist; jedoch über Inschriften, zumal neu entdeckte, kann auch ich noch selbständige Untersuchungen anstellen. – Daher möchte ich mit solchen Spezialuntersuchungen fortfahren, und dazu

liefern mir eben inschriftliche Erwerbungen dasjenige Material, welches ich dann mit dem schon bekannten vergleiche.«²¹

Die unzureichende Ausstattung der Bibliothek mit Spezialliteratur und der ungenügende wissenschaftliche Austausch vor Ort in Braunsberg waren Gründe dafür, daß Weißbrodt als Wissenschaftler kaum bekannt geworden ist. Er mußte nach Königsberg fahren oder seine jährlichen Reisen nach Berlin bzw. ins Rheinland nutzen, um sich über das neu erschienene Schrifttum und wissenschaftliche Einzelprobleme informieren zu können. Weißbrodts wissenschaftliches Werk beschränkt sich deshalb im wesentlichen auf die Veröffentlichungen einiger Proömien in den Vorlesungsverzeichnissen (Index lectionum) des Lyceum Hosianum, in denen er vorzugsweise Studien zur historischen Grammatik und Epigraphik vorlegte. Ein größeres Werk – »Epigraphisches Latein. Ausgewählte Inschriften mit grammatischer Einleitung und Erläuterung, ein Hilfsbuch zum Studium der Geschichte der lateinischen Sprache« – hatte er um 1880 begonnen, aber dann doch nicht fortgeführt.²² Bei Untersuchungen zu epigraphischen Denkmälern aus der Braunsberger Sammlung²³ sah Weißbrodt schließlich die Möglichkeit, unter Fachkollegen eine, wenn auch späte Anerkennung zu erlangen. Die Anschaffungen der Steinmonumente erfolgten so auch unter einem Antrieb, der von einigen Professoren als eigennützig eingeschätzt wurde.

Bei der Beschaffung von Finanzmitteln für seine zahlreichen Erwerbungen bewies Weißbrodt besonderes Geschick. Seine wiederholten Förderungsanträge machten der archäologischen Lehrmittelsammlung ab 1889 jährlich Finanzmittel des Kultusministeriums in Höhe von 300 Mark nutzbar. Das war im Vergleich zur Universitätssammlung im benachbarten Königsberg (1500 Mark) wenig. Doch erwirkte Weißbrodt manchen Sonderzuschuß für Inschriften, die er zuvor mit eigenen Geldern erworben hatte.

Seit 1893 gewährte auch das Oberpräsidium der Provinz Ostpreußen eine Beihilfe in Höhe von jährlich 300 Mark, ab 1897 400 Mark. Die Vergabe war jedoch an die Auflage geknüpft, die daraus erworbenen Antiken mit der Aufschrift »Beihilfe der Provinz« kenntlich zu machen, damit diese im Falle einer Auflösung der Antikensammlung der Provinz Ostpreußen erhalten blieben.²⁴

Ab 1898 beteiligten sich auch Stadt und Kreis Braunsberg mit jeweils 100 Mark am Aufbau der Sammlung.

Auf ungewöhnliche Weise erschloß sich Weißbrodt eine weitere Geldquelle. Er gründete 1899 gemeinsam mit dem Geschichtspräsident Victor Röhrich eine Münzsammlung und beantragte beim Ministerium eine zusätz-

liche jährliche Beihilfe von 300 Mark, die er auch prompt erhielt. Der Etat der numismatischen Sammlung wurde nicht immer ausgeschöpft und floß dann in die Erwerbung von Inschriften. Durch die Summierung der verschiedenen Einzelbeihilfen stand Weißbrodt in manchem Jahr ein ähnlich hoher Etat zur Verfügung wie der Sammlung in der Provinzhauptstadt Königsberg.

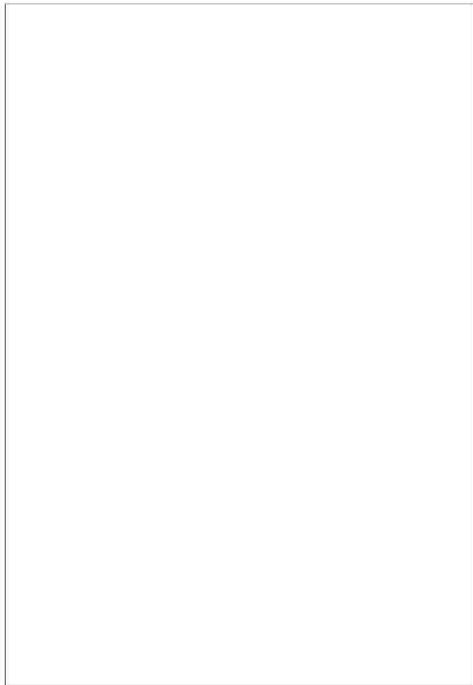
Eine glückliche Hand hatte Weißbrodt auch beim Erwerb der antiken Gegenstände. Er handelte die Preise herunter und hatte einen guten Sinn für »Schnäppchen«. Die Erfolge trugen ihm den Neid anderer Museen ein. Über die glückliche Erwerbung des Aiadius-Grabsteins²⁵ (Abb. 3) für Braunsberg schrieb er an den Oberpräsidenten der Provinz Ostpreußen: »Die Bonner und Kölner boten mir für die Herausgabe fast den doppelten Preis und drohten mir dann, wenn ich nicht nachgebe, gingen sie an den Minister, was ich ihnen anheimstellte, so oft ein Ostpreuße dorthin kommt, z. B. Prof. Rühl, äußern sie sich ungehalten über mich.«²⁶

Für nur 100 Mark erwarb er in Ägypten eine granitene Sonnenuhr,²⁷ »die vorzüglichst erhaltene, die man überhaupt kennt, und auch das Britische Museum, dessen Inschriften ja publiziert sind, hat keine dem hiesigen gleichartige.«²⁸

Weißbrodt zeigte auch politische Weitsicht. Die sich anbahnenden Änderungen in der Antikengesetzgebung in Ägypten und der Türkei und die sich dort zuspitzende politische Lage hatte er rechtzeitig erkannt und drängte auf schnelle Einkäufe. Ab 1909 verwandte er seinen Etat fast ausschließlich zum Kauf epigraphischer Monumente: »Die Zeit dürfte nicht fern sein, wo die Ausfuhr griechischer Denkmäler aus der europäischen und der asiatischen Türkei sowie aus Ägypten fast unmöglich wird; wie schwer die Sachen in Constantinopel sind, kann Herr von Reinhard, Landrath in Pr. Holland des Nähern erzählen. Darum möchte ich einstweilen noch sammeln. – Später, wenn schlechterdings nichts mehr exportiert werden darf, werden solche erst recht unschätzbar werden.«²⁹

Wilhelm Weißbrodt stand der Sammlung, die sein Lebenswerk und -inhalt war, bis ins hohe Alter vor. Im Braunsberg der Jahrhundertwende gehörte er zu den schillerndsten Persönlichkeiten. Schon seine äußere Erscheinung war auffällig: Glatze, lange Nase, zahnloser Mund. Doch nicht nur sein Äußeres, sondern vor allem glänzende Beredsamkeit, Geist und Wortwitz kennzeichneten ihn. Bei der jungen Generation die Liebe zur Antike zu wecken, war sein besonderes Anliegen. Seine pädagogische Gabe, lebendig und anschaulich zu erzählen, war der Grund für seine Popularität.

Um die Figur Weißbrodts ranken sich einige hübsche Anekdoten.³⁰ Bisweilen war er selbst Gegenstand öffentlicher Belustigung.³¹ Mit zunehmendem Alter nahm die Schrulligkeit Weißbrodts zu.³² Der Oberpräsidialrat schrieb 1916 an den Oberpräsidenten der Provinz Ostpreußen: »Die starke Taubheit und Sonderbarkeit Weissbrodts lässt trotz seiner für das Alter auffälligen körperlichen und geistigen Frische seine Eignung für die Lehrtätigkeit selbst in dem beschränkten Umfange der Braunsberger Akademie sehr zweifelhaft erscheinen. Bis zum Friedensschluss könnte er, da er nur drei Hörer hat, unbedenklich in der Stellung belassen werden.«³³



3 Grabstein des Aiacius (ehem. Braunsberg, heute in Köln)

Den Friedensschluß erlebte Weißbrodt nicht mehr. Er starb 1917 nach 48 Jahren Lehrtätigkeit betagt mit 81 Jahren.

3. DIE ALTERTUMSSAMMLUNG

a – Die Abgußsammlung

Im Jahr 1881 beginnt die Geschichte des »Antik-Archäologischen Kabinetts« am »Lyceum Hosianum«, das bis in die Mitte der 90er Jahre in erster Linie eine Abgußsammlung war. Mit folgenden Worten begründete Weißbrodt beim Minister den Erwerb der ersten Skulptur, einer Sophoklesstatue, die mit drei weiteren Gipsen (Augustusstatue aus Berlin, Köpfe von Niobe und Niobide aus Florenz) angeschafft worden war: »Die lateranische Statue des Sophokles ist das treue Abbild seines Geistes und seines Lebens, der einheitlichste Commentar seiner dichterischen Schöpfungen. Wie in letzteren alle Vorzüge der attischen Poesie vereinigt sich entfalten, so spiegelt sich ihr Gesamtbild in den

Gesichtszügen, der bedeutungsvollen Haltung und dem ganzen Charakter der Statue wieder. Die Anschauung derselben ist geeignet, jeden jungen Mann, der nach allgemeiner höherer Geisteshaltung strebt, lebhaft empfinden zu lassen, wie viel Edles und Reinmenschliches die Antike beität und Welch würdigen Vertreter des klassischen Altertums alle Zeitalter in Sophokles zu verehren haben.«³⁴

Die Laokoongruppe kam ein Jahr später hinzu. Ermöglicht wurden die Ankäufe durch zwei außerordentliche Zuschüsse von 400 Mark und 600 Mark vom Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medicinalangelegenheiten.

Weißbrodt hatte sich bei seinen Anträgen gegen den Hochschulsenat durchgesetzt, der die »Beschaffung archäologischer Lehrmittel für den Unterricht in der antiken Kunst von untergeordneter Bedeutung« gehalten hatte. Das Professorenkolleg verhielt sich gegen die Initiativen Weißbrodts zurückhaltend, teils ablehnend, bis es sogar zu einem Eklat kam. Ausgangspunkt war 1885 der Erwerb eines Abgusses des »Sterbenden Galliers« im Kapitolinischen Museum Roms. Der Rektor des Lyzeums beschwerte sich über die Anzüglichkeit der Statue bei dem Oberpräsidenten der Provinz Ostpreußen, der zugleich Kurator der Hochschule war: »Als Hr. Professor Weissbrodt im September 1883 um einen Zuschuss für die archäologische Sammlung des Lyceums bat, versprach er, Anschaffungen nur in Übereinstimmung mit dem Senat vorzunehmen, dementsprechend unterbreitete er seine Vorschläge am 31. Oktober vor. J. dem Senate. Da dieser der Ansicht war, dass bei der Bestimmung der Anstalt, katholische Geistliche zu bilden, die Anschaffungen im Allgemeinen auf Gewandstatuen zu beschränken seien, wurde Prof. W. gebeten, dementsprechend zu verfahren und sich bei nackten Statuen mit Büsten zu begnügen. – Im Gegensatz zu diesem Senatsbeschluss und dieser seiner Erklärung hat er jetzt (zunächst auf seine Kosten) einen Abguss des »sterbenden Galliers« angeschafft und im Lyceum aufstellen lassen. – Wie jetzt die Sache liegt, ist es meine Pflicht, dem Senatsbeschluss zur Ausführung zu bringen, und ich muss dafür sorgen, dass der Abguss aus dem Lyceum entfernt wird.«³⁵

Wenig später erging in dieser Sache eine, von fast allen Professoren des Lyceums unterzeichnete Protestnote an den Oberpräsidenten, in der es u. a. hieß: »Gewisse Bildwerke scheinen vom Standpunkt der christlichen Moral und der christlichen Aesthetik aus betrachtet, weniger geeignet für Bildungszwecke. Nicht alle Aesthetiker erkennen mit den Vertretern der modernen naturalistischen Richtung die hohe Bedeutung des Nackten in der Plastik an, und es ist

eine gerade durch die neueste kunstgeschichtliche Forschung erhärtete und allgemein anerkannte Thatsache, daß die griechische Plastik zur Zeit ihrer höchsten Blüthe ihre Gestalten, selbst Venus und die Grazien bekleidet darstellte (vgl. Ficker, Feuerbach), und daß man erst ein halbes Jahrhundert nach Phidias, also in der Periode des Niedergangs griechischen Lebens und griechischer Kunst, es »wagte« (Schnaase), manche Gestalten – verhältnismäßig wenige, wie selbst Corriére gesteht – und vorzugsweise solche, welche den dunkelsten Schattenseiten der Mythologie angehören, unbekleidet zu bilden.«³⁶

Weißbrodt verteidigte sich redlich und erklärte, daß er »betriffts keiner andern unbekleideten Bildwerke engagiert sei, vom Apollo von Belvedere und ähnlichen Statuen würden nur Büsten genügen.«³⁷ Er war bemüht, den Vorwürfen zu begegnen, stand aber mit seinen Anschauungen am Lyceum allein. Bis die Behörde – übrigens im Sinne Weißbrodts – entschied, wurde ihm die Auflage erteilt, neben den Studierenden nur erwachsene Personen männlichen Geschlechts zur archäologischen Sammlung zuzulassen und Reinigung und Heizung nur durch männliches Personal besorgen zu lassen. Weißbrodt selbst zeigte sich nicht unbeeindruckt von dem Vorfall. Noch später bemerkte er, in dieser Sache um Rechtfertigung bemüht, daß er sich beim Kauf der Gipse für die Sammlung »jede weibliche oder männliche Statue oder Statuette, sämtliche in Betracht kommenden Reliefs, speziell auf dem Gesichtspunkt bis ins Kleinste scharf angesehen habe, ob das Werk irgend Jemand, nach allem was mir bekannt ist, irgendwie verletzen könnte.«³⁸

Diese Episode zeigte das Dilemma, in dem sich Weißbrodt befand. Der Aufbau einer solchen Sammlung war an einer katholischen Lehrereinrichtung, die zugleich eine moralische Institution war, schwierig. Einflußnahme von Seiten des Professorenkollegs, auch in anderen Belangen, und Kompetenzgerangel setzten Weißbrodt wie seinen Nachfolgern Grenzen.

Dennoch wuchs die Sammlung mit Hilfe weiterer staatlicher Zuschüsse in den nächsten Jahren auf knapp 20 Skulpturen an. Diese waren anfänglich in einem Gartenhäuschen Weißbrodts untergebracht, zogen dann aber in einen 53 m² großen Raum, der im Erdgeschoß des Lyceumsgebäudes zur Hofseite hin lag.

Der Schritt von einer kleinen Lehrsammlung zu einem »Antik-Archäologischen Kabinett« wurde 1887 getan. Aus Staatsmitteln erging ein hohes Extraordinarium von 6000 Mark an Weißbrodt, mit dem er diejenigen antiken Kopien erwerben konnte, die seinen Vorstellungen von einem allgemeinbildenden

den archäologischen Lehrbetrieb entsprachen. Dabei legte er die Schwerpunkte auf Kopien klassischer Bildwerke aus den Gebieten der Mythologie und Historie. Er bemerkte: »Ich verfolge vorwiegend folgende Gesichtspunkte: erstens, Sammlung der besten Skulpturen, aus denen die Entwicklung des Ideals der Götter und der Heroen zu erkennen ist; zweitens der geschichtlichen und litterärgeschichtlichen Porträts; drittens der bedeutsamsten Architekturstücke; viertens der für die Culturgeschichte wichtigsten griechischen und lateinischen Inschriften.«³⁹

Eine Anzahl assyrischer und ägyptischer Skulpturen kam gegen 1890 hinzu.⁴⁰

Um die Mitte der 90er Jahre änderte Weißbrodt Ausrichtung und Profil der Sammlung. Die Neuerwerbungen erfolgten nun unter stärkerer Berücksichtigung seiner alphilologischen Vorlesungen. Abgüsse von griechisch/lateinischen Inschriften und Grabsteinen sind häufiger vertreten und machten, nach den bisherigen Erkenntnissen zu urteilen, jetzt über ein Drittel der Neuerwerbungen aus. Daneben suchte Weißbrodt verstärkt Skulpturen zu erwerben, die noch nicht in den ostpreußischen Abgußsammlungen der Universität Königsberg bzw. dem Farenheid-Museum in Beynuhnen vertreten waren.⁴¹ Als Beispiel sei der teure Abguß des »Apollo Barberini« aus München erwähnt. Doch gelangten auch Plastiken nach Braunsberg, die zuvor für kein anderes deutsches Museum abgeformt worden waren, z. B. Platten vom Gigantenfries des Pergamonaltars (Braunsberger Inventar-Nr. 218, 219), »Trauernde Dienerin« aus der Sammlung Saburoff in Berlin (Braunsberger Inventar-Nr. 7), ein Kopf des Caracalla aus Berlin (Braunsberger Inventar-Nr. 197), eine Odysseusstatuette aus dem Vatikan (Braunsberger Inventar-Nr. 273) und eine Bronzekopie des Wagenlenkers von Delphi.⁴²

Im allgemeinen kamen die Gipse aus der Formerei der Königlichen Museen in Berlin, aber auch aus den Museen in Bonn, Mainz, Trier und Wiesbaden.

Schwieriger gestaltete sich das Abformen von Skulpturen im Ausland. Für den Abguß einer Statue der Vestalin im Thermenmuseum Rom (Braunsberger Inventar-Nr. 479)⁴³ bedurfte es, ebenso wie für das Grabrelief »Il giovenetto leggente« in Grottoferrata, eines langen Schriftwechsels, bis die Genehmigung der italienischen Regierung erteilt wurde. Eine Abformung der in Privatbesitz befindlichen »Niobebüste Yarborough« wurde Weißbrodt verweigert, bis die deutsche Kaiserin bei einem Englandbesuch ihren Einfluß geltend machte und sich von dem eigenwilligen Lord die Büste (Braunsberger Inventar-Nr. 263) verehren ließ, um diese dann an das Lyceum weiterzugeben.⁴⁴

Die genaue Zahl der Abgüsse, die Weißbrodt im Laufe seiner Sammlungstätigkeit zusammentrug, ist nicht bekannt. Der im Januar 1892 herausgegebene Katalog der Altertumssammlung verzeichnete etwa 260 Gipsabgüsse.⁴⁵ Leider ist danach kein Inventar der Sammlung mehr publiziert worden, das uns Auskunft über die Vermehrung geben könnte. Aus Archivakten habe ich für die Zeit nach 1891 ca. 190 weitere Abgüsse nachgewiesen. Insgesamt wird deren Zahl etwa 550 betragen haben.

Über die Aufstellung der Altertümer und Gipsabgüsse gibt es keine Hinweise. Bei der Schnelligkeit, in der die Sammlung wuchs, und bei den unzulänglichen räumlichen Gegebenheiten war allerdings ein großes Maß an Improvisation gefragt. Weißbrodt notierte: »Es sei mir gestattet zu erwähnen, daß ich manche Einrichtung getroffen habe, denen man anderswo nicht begegnet, die aber durch die hiesigen ungünstigen Licht- und Raumverhältnisse geboten erschienen und seitens des Königlichen Ober-Präsidiums als zweckdienlich anerkannt wurden; z. B. Ausnützung finsterner Winkel durch Diagonal-Aufstellung symmetrischer Büsten mit indifferenter Rückseite; Gewinnung schrägen Oberlichtes; Drehapparate für Rundbildwerke, die man allseitig betrachten muß und um die man in anderen Museen herumgehen kann; Projektion von hochangebrachten Reliefs in spitzem Winkel, deren oberster Teil sonst nicht zur Geltung käme, und Fürsorge für deren Sicherheit trotz der Hindernisse, die in den Rabitzwänden beruhen; denn der Raum zwischen der Rabitzmasse und der Mauer verringert ja die Tragfähigkeit der Mauerstifte und erheischt besonders Vorsicht.«⁴⁶

b – Die Sammlung antiker Originale

Der Führer durch das »Antik-Archäologische Kabinett« von 1892 erwähnt neben den vielen Gipsabgüssen lediglich vier kleine Originale aus Schenkungen.⁴⁷ Schon wenig später maß Weißbrodt der Anschaffung von originalen Antiken einen höheren Stellenwert bei.

Beim Oberpräsidenten von Ostpreußen bat er 1894 um Mittel für den Erwerb zweier Grabsteine aus Bonner Besitz: »Daß es aber wünschenswert ist, wenn die Lehrer und Schüler in unserem an Unterrichtsmitteln für antike Kunst so armen Osten sich auch einmal einen Begriff bilden können, wie die Originale aussehen, nicht bloße Abgüsse, das bedarf wohl keines Beweises.«⁴⁸

Eine günstige finanzielle Situation ab 1893/94 schuf die Grundlage für den Ankauf von zahlreichen Originalen. In kurzer Zeit – die epigraphischen Denk-

mäler wurden zwischen 1897 und 1913 angeschafft – entstand in Braunsberg ein Lapidarium mit über 140, meist sehr gut konservierten Monumenten.⁴⁹ Sein Hauptaugenmerk richtete Weißbrodt auf antike, teilweise auch frühchristliche Steindenkmäler mit Inschriften, die er bei der Erörterung textkritischer, exegetischer und paläographischer Fragen nutzen wollte.

Der bekannteste und bedeutendste Bestandteil des Antikenmuseums war die Sammlung griechischer Inschriften. 91 Stücke sind bisher bekannt,⁵⁰ doch wird ihre Zahl etwas höher gelegen haben. Die meisten dieser Monumente, mindestens 57, stammten aus Ägypten. Kein europäisches Museum (abgesehen vom British Museum in London) konnte vor dem ersten Weltkrieg eine solch reichhaltige Sammlung griechischer Epigraphik aus Ägypten aufweisen.⁵¹ Vor allem Weih- und Grabinschriften aus hellenistischen, römerzeitlichen und frühchristlichen Stätten des Nildeltas und dem Faijum, z. T. mit Reliefs, aber auch Ehreninschriften, eine Statuenbasis und eine Sonnenuhr gehörten zu den Erwerbungen. Da Weißbrodt selbst nie die mediterranen Länder bereist hat, lief der Ankauf der Steine vor Ort über sog. Vertrauensleute. Zu ihnen gehörten die Leiter der deutschen Papyrusgrabungen Otto Rubensohn (von 1901–1907) und Friedrich Zucker (von 1907–1910). Zahlreiche Steine wurden außerdem über Ludwig Borchardt erworben, der seit 1895 in Ägypten als Archäologe tätig war und u. a. die Ausgrabungen in Abusir und Amarna geleitet hat. Die Inschriften kamen, soweit bekannt, aus dem Kunsthandel in Kairo (Maurice Nachman und Michel Cassira) oder in Gizeh (Mohammad Ali Abd-el Haz).⁵²

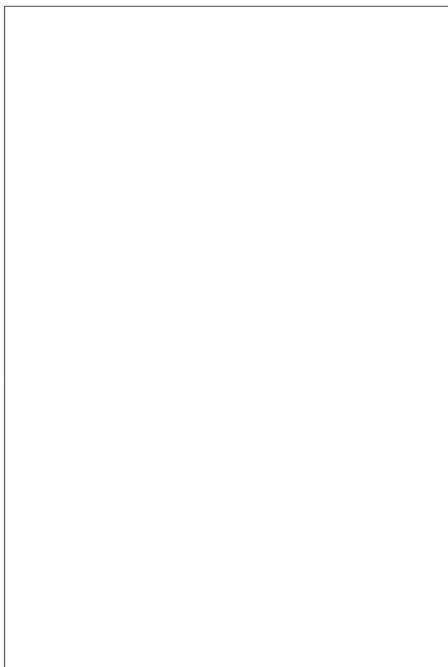
28 griechische Inschriften der Braunsberger Sammlung stammten von antiken und frühchristlichen Stätten in Kleinasien und Thrakien; zwei kamen aus der ägäischen Inselwelt, zwei aus Syrien/Palästina und eine aus Rom. Auf Vermittlung Alexander Conzes war Weißbrodt 1901 mit Theodor Wiegand in Kontakt getreten, der bis 1911 als Direktor des Berliner Antikenmuseums in Konstantinopel tätig war und der sich erboten hatte, für das Lyceum Hosianum den städtischen Kunstmarkt nach Inschriften abzusuchen: »Herr Wiegand war es auch, der mir im Jahr 1902 den großen Stein vermittelt hat, 607 Kilo mit Verpackung, den Herr Landrat Reinhard aus Pr. Holland als Handgepäck übernahm: Heroisierung des Poseidonius in 11 Distichen, Gespräch zwischen Mutter und Sohn.«⁵³

Auch aus dem Kunsthandel in Smyrna hat Weißbrodt Denkmäler erwerben können. Wer hier sein Gewährsmann war, ist allerdings unbekannt. In Frage käme der Philologe Johannes Heinrich Mordtmann, der Anfang des 20. Jahrhunderts als deutscher Konsul in Smyrna wirkte.

Während die meisten griechischen Steindenkmäler bereits durch zahlreiche Einzelpublikationen kurz vor und nach der Jahrhundertwende verhältnismäßig gut dokumentiert worden sind, wurde von den lateinischen paganen und christlichen Grabsteinen vor dem Krieg nur ein Bruchteil veröffentlicht; auch eine von Werner Hartke vorbereitete Zusammenstellung ist nicht erschienen.⁵⁴ Einen ersten Überblick über den Braunsberger Bestand an lateinischen Inschriften gab nach dem Krieg die polnische Archäologie.⁵⁵ Knapp 40 Inschriften gelangten nach Warschau, doch war auch hier die Zahl ehemals größer (Abb. 4).⁵⁶ Soweit bekannt ist, kam der Großteil der lateinischen Inschriften aus Latium (Rom und

Umgebung, Viterbo). Als Mittelsmänner für den italienischen Kunstmarkt fungierten der bekannte Bildhauer und spätere Professor an der Königsberger Kunstakademie, Stanislaus Cauer (bis 1905 in Rom) und der Kunsthändler und Archäologe Ludwig Pollak. Dieser hatte im Jahr 1900 das Kunststück fertiggebracht, trotz restriktiver Antikengesetzgebung gleich 12 antike Steine für Braunsberg gekauft und aus Italien ausgeführt zu haben. Ein kleinerer Teil der lateinischen Steininschriften kam aus den Rheinprovinzen. Dort verhalfen die guten Kontakte Weißbrodts zu Freunden und wissenschaftlichen Kollegen (– Felix Hettner und Robert Bodewig? –) zu günstigen Erwerbungen.⁵⁷ Den einen oder anderen Stein hat Weißbrodt, der alljährlich in den Semesterferien seine rheinländische Heimat besuchte, selbst gesehen und erstanden. Auch aus Karthago sind Ankäufe bezeugt.

Neben den Inschriften und Grabmälern sind andere originale Altertümer aus der Braunsberger Sammlung nur ausnahmsweise publik gemacht worden. Ergänzend ergaben sich aber aus Archivalien Hinweise auf den Erwerb antiker Figuren, Gefäße, Tracht- und Schmuckteile, Werkzeuge, Waffen usw.⁵⁸



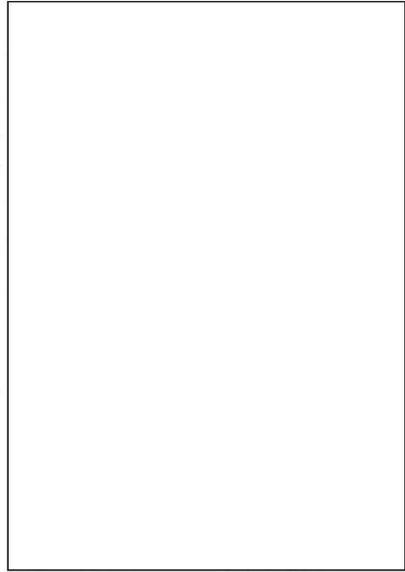
4 Grabstele des Phoebus als Herakleides (ebem. Braunsberg)

Vorzugsweise aus den germanischen Provinzen des Imperium Romanum, dem östlichen Mittelmeerraum und Italien hat Weißbrodt Altertümer aller Perioden, vom Neolithikum bis zur Spätantike, zusammengetragen.

Ein Großteil der Braunsberger Antiken stammte aus dem Rheinland und gehörte in die Römische Kaiserzeit; vieles Erworbene, wie das Bronzefigürchen eines Mädchens, das eine Taube liebkost,⁵⁹ ging auf Weißbrodts gute wissenschaftliche und freundschaftliche Kontakte dorthin zurück. Die Kunde vom Aufbau einer Antikensammlung im fernen Braunsberg war etwa für den Privatsammler Alois Schlüpers aus Goch Anlaß, im Jahr 1899 seine Antiken aus dem Bereich von Castra Vetera – neun Urnen, ein Glasgefäß, zwei Lampen, eine Lanze und eine Gemme – dem Lyceum zu überlassen.⁶⁰ Die klassischen Regionen Italiens, Griechenlands und Kleinasiens waren in der Kollektion weniger stark vertreten. An erster Stelle müssen korinthische Gefäße⁶¹ und wertvolle Terrakottafiguren aus Korinth und Theben genannt werden, die aus der Sammlung des Archäologen Max Ohnefalsch-Richter stammten.⁶² Mit dem Kauf der Altertümer hatte sich Weißbrodt 1896 so hoch verschuldet, daß er den Etat des Ministeriums für vier weitere Jahre ausgeschöpft hatte. Einige kleine pompejanische Bronzen erstand Weißbrodt dann erst wieder bei einer Auktion in Berlin 1900.⁶³ Dubletten aus den trojanischen Sammlungen Schliemanns wurden 1902 von der Generaldirektion der Berliner Museen nach Braunsberg vergeben.⁶⁴

Einen beachtenswerten Bestandteil der Altertumssammlung bildete die ägyptische Abteilung. Bereits 1897 waren Kleinbronzen aus der Sammlung Minutoli und andere Aegyptiaca als Dauerleihgabe der Königlichen Museen Berlin nach Braunsberg gekommen.⁶⁵ Eine kleine Sammlung ägyptischer Ton- und Bronzefiguren (Braunsberger Inv.-Nr. 784–800) muß Weißbrodt um 1900 angekauft haben. Die Herkunft dieser Gegenstände ist ebenso unklar, wie die einiger Mumien und Mumienmasken (Abb. 5), Terrakotten und Papyri.⁶⁶

Weißbrodt war in der Deutschen Orient-Gesellschaft seit ihrer Gründung engagiert. Als er 1902 von der Abgabe ägyptischer Altertümer aus deren Ausgrabungen erfuhr, schrieb er sogleich an den Schriftführer der Gesellschaft und erbat sich auch für das »Königliche Lyceum Hosianum« Altertümer aller Art, schränkte dann aber ein: »Ich möchte nur, daß, falls ich etwas erbitten darf, dann solches, was hier nicht gewünscht wird, nicht darunter wäre: keine mumifizierten Körperteile (eine Hand, welche die Königlichen Museen hierher geschenkt, d. h. als dauernde Leihgabe überwiesen haben, erweckt Grauen), überhaupt keine Mumie und außerdem keine Nuditäten; die



5 *Stuckmaske einer Mumienbüste (ehem. Braunsberg)*

Herren der theologischen Fakultät haben mir allen möglichen Verdruß bereitet.«⁶⁷

Aus den Ausgrabungen in Abusir el-meleg kamen dann 1903, 1907 und 1911 jeweils eine Kollektion prähistorischer Gegenstände. Hierunter zählten Kalksteinreliefs, Ton- und Alabastergefäße, sogenannte Schminktafeln, Statuetten aus Holz und Stein, Terrakottafiguren, Kettenglieder aus Halbedelstein und Fayence.⁶⁸ Reliefs und Einzelfunde aus dem Grabmal König Sahures folgten 1912.⁶⁹

Schließlich sei noch das kleine Numismatische Kabinett erwähnt. Angaben zum Bestand an antiken Münzen fehlen leider. Bekannt ist lediglich, daß Weißbrodt 1900 in Berlin an einer Auktion teilnahm, bei der er auch »200 römische Silbermünzen verschiedener Kaiser« und ein »großes Convolut römischer Bronzemünzen« ersteigern wollte.⁷⁰

Über die Größe der antiken Lehrmittelsammlung verlässliche Angaben zu machen, fällt schwer. Bereits vor oder kurz nach Weißbrodts Tod gingen bedauerlicherweise beide Inventarverzeichnisse verloren, so daß Herkunft, Erwerbjsjahr und andere wichtige Angaben zu Originalen und Kopien seitdem nicht mehr zu verfolgen waren. Bis 1914 hatte Weißbrodt ein Verzeichnis mit etwa 1250–1300 Nummern angelegt. Eingetragen waren antike Originale,

Gipsabgüsse, auch andere Lehrmittel wie Architekturmodelle und die sogenannten Meydenbauerschen Großbilder antiker Gebäude.⁷¹ Ein Kurzkatalog, den ich im Zuge meiner Untersuchungen zur archäologischen Sammlung Braunsberg aufgenommen habe, enthält bisher über 650 Gegenstände, denen die alte Braunsberger Inventarnummer zugeordnet werden kann. Hinzu kommen über 200 weitere Antiken. Allerdings fehlt hier die Inventarnummer. Etwa ein Drittel der Sammlung bleibt damit weiterhin unbekannt.

4. NACHFOLGER IM LEHRAMT, ZERSTÖRUNG DER SAMMLUNG

Weißbrodts Nachfolger im Lehramt setzten sich für die archäologischen Lehrmittel mit geringerem Engagement ein, auch weil an eine größere Vermehrung nach dem Ersten Weltkrieg nicht zu denken war.

Ein Jahr nach Weißbrodts Tod ging die Stelle für Altphilologie an Josef Kroll (1889–1980).⁷² Kroll hatte in Freiburg, Berlin, Münster und Göttingen studiert und wurde 1912 von Wilhelm Kroll in Münster mit dem Thema »Die Lehren des Hermes Trismegistos« promoviert. Danach weilte er zu Forschungszwecken in Italien; von 1914–1918 war er Soldat. 1918 erhielt er in Braunsberg die ordentliche Professur für Klassische Philologie. Seine speziellen Forschungen galten dem frühen Christentum und der heidnischen Umwelt. Die Essenz seiner Untersuchungen stellte er 1921 in dem Werk »Christliche Hymnodik bis zu Clemens von Alexandria« vor. Krolls Ägide in Braunsberg war aber zu kurz, als daß sie dort besondere Spuren hinterlassen hätte. Schon 1922 wurde er vom Ministerium an das neugegründete Seminar für Klassisch-Philologische Wissenschaft nach Köln versetzt. Die Stelle in Braunsberg wurde erneut ausgeschrieben.

Seit 1919 trug die Katholische Hochschule den Namen Staatliche Akademie. Nachdem der Lehrstuhl über ein Jahr verwaist war, kam im WS 1923/24 Bernhard Laum (1884–1974).⁷³ Er hatte ab 1904 in Bonn, München und Straßburg Klassische Geschichte und Altphilologie studiert und 1910 in Straßburg als Schüler Bruno Keils den Dokortitel mit der Schrift »Stiftungen in der griechischen und römischen Antike« (1914 publiziert) erworben. Als Stipendiat des Deutschen Archäologischen Instituts führten ihn wissenschaftliche Reisen nach England, Italien, Griechenland, Nordafrika und Kleinasien. In den Jahren 1914–1917 war er als Soldat einberufen worden. 1917 habilitierte er sich in Frankfurt a. M. auf dem Gebiet der Klassischen Altertumswissenschaft, wandte sich danach aber der historischen Nationalökonomie auf den

Spezialgebieten Arbeits- und Geldtheorie zu. Die folgenden Jahre sahen ihn als Privatdozenten am Institut für Wirtschaftswissenschaft in Frankfurt, wo er 1922 zum außerordentlichen Professor ernannt worden war. Laum, der den Wissenschaftsbetrieb in der Mainmetropole und die guten Studienmöglichkeiten an der jungen Hochschule dort schätzte, verfolgte seine Berufung zum

ordentlichen Professor in Braunsberg mit zwiespältigen Gefühlen. Ein Brief des zuständigen Ministerialrats zur Bewerbung Laums unterstreicht seine schwankende Haltung: »Am 6. März Verhandlung mit Laum. Laum schwankt stark, ob er den Ruf annehmen soll. Er ist mitten in angeblich grundlegenden wirtschaftsgeschichtlichen Arbeiten, deren eine in den nächsten Wochen abgeschlossen sein soll. Er fürchtet sich vor der Notwendigkeit, diese Studien aufzugeben und besorgt, in Braunsberg dauernd begraben zu werden.«⁷⁴

In der Zeit von Finanz- und Wirtschaftskrisen gab die gesicherte Anstellung in Braunsberg schließlich den Ausschlag.

Mit Bernhard Laum kam ein frischer Wind (Abb. 6). Der eigentliche Vorlesungsbetrieb beschränkte sich nicht nur auf philologische Lektionen, sondern wurde mit Vorlesungen aus Laums Spezialfach, d. h. Staatslehre, Sozial- und Wirtschaftsgeschichte erweitert. Ein besonderer Erfolg war für ihn die Umwandlung des Lehrstuhls für Altphilologie und Altertumskunde 1928 in einen persönlichen Lehrstuhl für Volkswirtschaftskunde.

Veränderungen nahm Laum auch an der Antikensammlung vor. Ihm behagte die populäre Präsentation Weißbrodts nicht, die er als unwissenschaftlich empfand. 1927 bemerkte er: »Eine Bildungsmöglichkeit, die ich beim Amtsantritt vorfand, ist die Antikensammlung. Als Anschauungsmittel kann sie gute Dienste leisten. Nur ist sie von dem Begründer nach einseitigen, vielfach absonderlichen Gesichtspunkten aufgebaut worden. Sie bedarf dringend einer Ausgestaltung nach wissenschaftlichen Maximen. Der gegenwärtige Zustand genügt billigen Ansprüchen nicht.«⁷⁵

Die Kritik Laums betraf auch die mangelhafte Unterbringung der Sammlung. Die wertvollen Inschriften waren »an der Wand des kleinen philoso-



6 *Bernhard Laum (1884–1974), von 1923–1936
Leiter des Archäologischen Museums*



phischen Hörsaals übereinandergeschichtet, in einer Weise, die jede Besichtigung und Verwertung ausschließt.«⁷⁶ Der Hauptteil der Abgüsse war seit 1904 in einem 21 m langem Flur im Obergeschoß aufgestellt worden, der im Mittelteil nahezu dunkel war. Im Gebäude herrschten allerorten Feuchtigkeit und Schwamm, die schon zu Weißbrodts Zeiten die Gipsabgüsse in Mitlei-

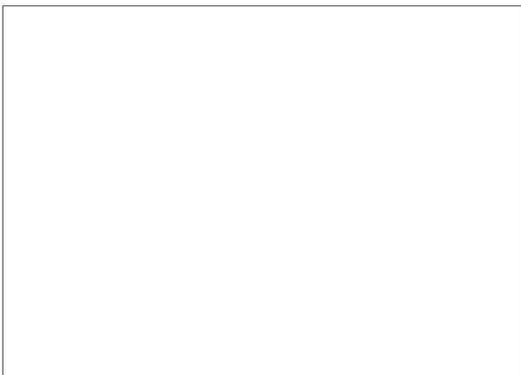
7 *Hochzeitsarkophag (ehem. Braunsberg)*

denschaft gezogen hatten: »Die zahlreichen Reliefs, die bereits aufgehängt waren, sind schon mürbe und zerbröckeln fast bei jeder Berührung; mehrere sind bereits bei der Herabnahme trotz aller angewandten Vorsicht in Stücke gegangen.«⁷⁷

Auf Betreiben von Bernhard Laum wurden Originale und Abgüsse daraufhin 1927 in einem eigenen Museumsgebäude untergebracht, nämlich im ehemaligen Zivilkasino am Neustädtischen Markt, einem 1839 errichteten Bau, in dem sich zuvor ein Speicher und das Ladengeschäft eines Braunsberger Kaufmannes befunden hatten (Abb. 8). Das »Antik-Archäologische Kabinett« teilte sich die Ausstellungsräume im Erdgeschoß mit der Christlich-Archäologischen, im Obergeschoß mit der Naturwissenschaftlichen Sammlung der Staatlichen Akademie. Es beanspruchte vier große Säle mit einer Gesamtgrundfläche von über 325 m² und war durch Stellwände in mehrere Räume unterteilt. Die Aufstellung der Altertümer erfolgte nach kunstgeschichtlichen Kriterien: Saal I: Orientalische und Kretisch-Mykenische Kunst, Saal II: Inschriftensammlung, Saal III: Griechische Kunst, Saal IV: Hellenistische und Römische Kunst. Der Eintritt blieb weiterhin frei.

Die schwere Last der Gipsskulpturen – manche wogen über eine halbe Tonne – konnte die Decke des Museum auf Dauer nicht tragen. So entschloß sich Laum, einen Teil der Abgüsse dem Braunsberger Gymnasium auszuleihen. Im gleichen Zuge wollte er die Gelegenheit des Umzugs nutzen, um minderwertige Abgüsse, Dubletten und Glasbilderrahmen zu veräußern, um mit diesem Geld neue Antiken zu erwerben. Die Absicht führte zu einem akten-

kundigen Konflikt mit dem Rektor. Der Rektor verhinderte den Verkauf mit der Begründung, dieser schmälere die Substanz der Sammlung. Zugleich torpedierte er die Verhandlungen Laums mit dem Gymnasialdirektor, führte sie aber später ohne dessen Wissen selbst weiter. Laum sah durch die offensichtliche Mißachtung seiner Stellung als Leiter des Museums die Selbständigkeit der Institute und Sammlungen gefährdet.



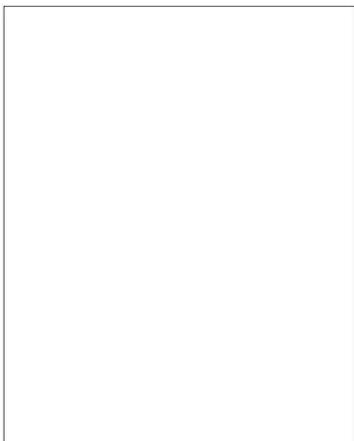
8 *Archäologisches Museum am Neustädtischen Markt*

Zusammenfassend läßt sich sagen: Laum hat der Braunsberger Antikensammlung wichtige Impulse gegeben. Er betrieb ihren Umzug und veränderte unter wissenschaftlichen Gesichtspunkten ihre Aufstellung. Nach fast 15 Jahren wurden wieder originale Antiken angeschafft. Der Erwerb einer Tritonenskulptur und eines Sarkophags (Abb. 7)⁷⁸ rührte aus Kontakten zum römischen Kunsthandel her, die vermutlich auf einer halbjährigen Italienreise 1926/27 geknüpft worden waren.

Enge Beziehungen zwischen dem Museum und den regionalen Lehranstalten zu unterhalten und dort die Liebe zur antiken Kunstgeschichte anzuregen, waren Laums Sache aber nicht. Er hat die Braunsberger Zeit in erster Linie für fruchtbare wissenschaftliche Arbeiten in seinem Spezialgebiet, der historischen Volkswirtschaft, genutzt.⁷⁹

Im Jahr 1936 verließ Laum die Staatliche Akademie Braunsberg und ging an die Universität Marburg, wo er zum Direktor des Staatswissenschaftlichen Seminars und Professor der Volkswirtschaftslehre ernannt worden war.

Nach Laums Weggang wurde das Ordinariat nicht mehr vergeben. Letzter Verwalter der archäologischen Sammlung und des Münzkabinetts war ein Studienrat, Josef Weinig (Abb. 9).⁸⁰ Weinig war 1888 als ältester von fünf Söhnen eines Gasthofbesitzers in Neckarsulm/Württemberg geboren worden. Nach dem Abitur in Heilbronn studierte er Philologie in den Fächern Griechisch, Latein und Französisch an den Universitäten Tübingen, München und Straßburg. Seit 1915 in Löbau als Lehrer am Progymnasium tätig, wurde er 1920 an das Staatliche Gymnasium Hosianum nach Braunsberg versetzt und in



9 *Josef Weinig (1888–1945), letzter Verwalter der Archäologischen Sammlung*

den Rang eines Studienrats befördert. Die Verbindungen zur benachbarten Akademie waren naturgemäß eng. Weinig war schon an der Einrichtung des Archäologischen Museums im Zivilkasino 1927 beteiligt. Als es Laum wider die Statuten der Hochschule gelungen war, seinen Lehrstuhl umzuwandeln, übernahm Weinig neben seiner Tätigkeit als Gymnasiallehrer auch Lehraufträge für das Fach alte Sprachen und altchristliche Literatur an der Akademie. Mit dem Weggang Laums erhielt er die Oberaufsicht über das Archäologische Museum und das Münzkabinett. Der Beginn des Zweiten Weltkriegs beeinträchtigte den Vorlesungsbetrieb. Weinig selbst wurde 1940/42 zur

Wehrmacht eingezogen. Bis zum Ende des Krieges blieb er als Lehrer an der Akademie und dem Gymnasium in Braunsberg. Anfang Februar 1945 ging er auf die Flucht und wurde am 15. März von marodierenden russischen Soldaten bei Lauenburg (Pommern) erschossen.

Das letzte Kapitel des Archäologischen Museums wurde im Februar und März 1945 geschrieben, als Fliegerangriffe mehr als 80 % der Gebäude in der Braunsberger Innenstadt und auch das Museum zerstörten.⁸¹ Vollständig vernichtet wurde die Gipsklasse, die nicht ausgelagert worden war. Im Dunkel verliert sich die Sammlung antiker und ägyptischer Kleinkunst und die kleine numismatische Sammlung. Es ist nicht auszuschließen, daß sie heute noch in einem der russischen Museen oder Depots liegen. Die Inschriftensammlung – der wertvollste Teil des Braunsberger Museums – wurde gesondert ausgelagert und dadurch zum allergrößten Teil gerettet. Sie fand sich in einem Depot bei Allenstein und gelangte zwischen 1946 und 1948 in das Warschauer Nationalmuseum. Sämtliche in Warschau befindlichen Braunsberger Inschriften werden z. Z. bearbeitet und sollen in einem Corpus griechischer und lateinischer Inschriften veröffentlicht werden.⁸² Damit wird nach über 85 Jahren jener Teil der Sammlung erschlossen, der Wilhelm Weißbrodt, dem Vater des Antikenkabinetts, besonders am Herzen lag.

ANMERKUNGEN

- ¹ GStAPK I. HA Rep. 76 VI Sekt. 2cc Nr. 2 Bd. 12.
- ² Philipp Funk: Staatliche Akademie Braunsberg, in: *Das akademische Deutschland*, hg. von Michael Doeberl, Otto Scheel, Bd. 1, Berlin 1930, S. 681.
- ³ Einen nur kurzen Überblick gaben Anna Sadurska u. a.: *Collection de Braunsberg-Braniewo (1880–1930)*, in: *Les monuments funéraires: autels, urnes, stèles, divers dans les collections polonaises (CSIR Pologne II,1)*, Warszawa 1990, S. 13 f.; Jerzy Kolondo: *Histoire des collections épigraphiques en Pologne*, in: *Le Collezioni di Antichità nella Cultura Antiquaria Europea (Supplementi alla RdA, Bd. 21)*, Rom 1999, S. 37.
- ⁴ Zu den griechischen Inschriften zuletzt Adam Łajtar: *Greek inscriptions in polish collections. A checklist*, in: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 125 (1999), S. 147–172; zu lateinischen Inschriften Anna Sadurska: *Les inscriptions latines et monuments funéraires romains au Musée National de Varsovie*, Varsovie 1953.
- ⁵ Wilhelm Weißbrodt: *Die archäologische Sammlung am Königlichen Lyceum Hosianum, Braunsberg 1892*.
- ⁶ Adolf Greifenhagen: *Antiken in Braunsberg*, in: *Archäologischer Anzeiger* 48 (1933), S. 419–453.
- ⁷ Zur Geschichte der Akademie mit weiterführenden Literaturangaben Bernhard Stasiewski: *Die geistesgeschichtliche Stellung der Katholischen Akademie Braunsberg 1568–1945*, in: *Deutsche Hochschulen im Osten. Wissenschaftliche Abhandlungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen* 30 (1964), S. 41–58; Manfred Claus: *Die Theologische Hochschule Braunsberg*, in: *Preußen als Hochschullandschaft im 19./20. Jahrhundert (Tagungsberichte der Historischen Kommission für Ost- und Westpreußische Landesforschung, Bd. 9)*, hg. von Udo Arnold, Lüneburg 1992, S. 23–42.
- ⁸ Ein Beispiel: 1877/78 waren am »Lyceum Hosianum« nur 17 Studenten (bei neun Lehrkräften) eingeschrieben; von ihnen gehörten zehn der Theologischen, sieben der Philosophischen Fakultät an.
- ⁹ In einem Brief an Theodor Mommsen schrieb Weißbrodt: »Die philosophischen Professoren sind, wie die Theologen selbst sagen, mehr der Verzierung halber da.«, vgl. *Nachlass Theodor Mommsen, Staatsbibliothek Berlin* (3. März 1875).
- ¹⁰ Zwar konnten auch Philologiestudenten sich für ihr Hochschulstudium zwei Semester an der Braunsberger Philosophischen Fakultät anrechnen lassen, doch hat kaum jemand davon Gebrauch gemacht, vgl. Augustin Lutterberg: *Führer durch Braunsberg*, Braunsberg 1927, S. 20.
- ¹¹ GStAPK I. HA Rep. 76 Ve Sekt. 5 Tit. 26 Nr. 11 Bd. 1, Oktober 1883.
- ¹² Zu den Anfängen der Lehre an der Philosophischen Fakultät Joseph Bender: *Geschichte der philosophischen und theologischen Studien in Ermland. Festschrift des Königl. Lyceum Hosianum zu Braunsberg*, Braunsberg 1868, S. 157 ff., 169 f., 172.
- ¹³ *Programm des Gymnasiums zu Trier*, Trier 1857, S. 50.
- ¹⁴ *Verzeichnis der Behörden, Lehrer, Beamten, Institute und sämtlicher Studierenden auf der Königl. theologischen und philosophischen Akademie zu Münster*, Münster 1863, S. 14.
- ¹⁵ Carl Bernhard Stark: *Vorträge und Aufsätze aus dem Gebiet der Archäologie und Kunstgeschichte*, Leipzig 1880, S. 98.
- ¹⁶ GStAPK XX. HA Rep. 2I Tit. 34 Nr. 41 Bd. 1, 4. Mai 1886.
- ¹⁷ So notierte Weißbrodt: »Geistliche aus der Stadt und Umgebung, der Seminardirektor nebst Lehrern, Mitgl. des Land- und Amtsgerichts, Ärzte und Elementarlehrer, Kaufleute, Gutsbesitzer,

ja selbst schlichte Handwerker bedienen sich dieser Bildungsmittel ganz im Sinne des Curators.«, vgl. GStAPK I. HA Rep. 76 Ve Sekt. 5 Tit. 26 Nr. 11 Bd. 1, 28. November 1883.

¹⁸ Ebd., 7. Oktober 1897.

¹⁹ GStAPK XX. HA Rep. 2I Tit. 34 Nr. 41 Bd. 3, 7. Februar 1895.

²⁰ Ebd. Bd. 5, 4. März 1909.

²¹ GStAPK I. HA Rep. 76 Ve Sekt. 5 Tit. 26 Nr. 11 Bd. 1, 1. November 1909.

²² GStAPK XX. HA Rep. 2I Tit. 34 Nr. 41 Bd. 1, 5. März 1882.

²³ Wilhelm Weißbrodt: Ein ägyptischer christlicher Grabstein mit Inschrift aus der griechischen Liturgie im Königlichen Lyceum Hosianum zu Braunsberg und ähnliche Darstellungen in auswärtigen Museen, in: Verzeichnis der Vorlesungen am Lyzeum Hosianum Braunsberg, WS 1905/6 und SS 1909; Wilhelm Weißbrodt: Griechische und lateinische Inschriften in der antik-archäologischen Sammlung der Königlichen Akademie zu Braunsberg, in: Verzeichnis der Vorlesungen an der Königlichen Akademie zu Braunsberg, SS 1913.

²⁴ Eine Auflösung der Hochschule ist verschiedentlich betrieben worden. Gedacht war z. B. an die Errichtung einer Katholisch-Theologischen Fakultät an der Universität Königsberg.

²⁵ Greifenhagen (Anm. 6), S. 442 f. Nr. 11; Brigitte Galsterer, Hartmut Galsterer: Die römischen Steininschriften in Köln, Köln 1977, S. 77 Nr. 321.

²⁶ GStAPK XX. HA Rep. 2I Tit. 34 Nr. 41 Bd. 5, 28. Januar 1909.

²⁷ Lajtar (Anm. 4), S. 157 Nr. 57.

²⁸ GStAPK XX. HA Rep. 2I Tit. 34 Nr. 41 Bd. 5, 28. Januar 1909.

²⁹ Ebd., 11. März 1909.

³⁰ Eugen Brachvogel: Erinnerungen um eine Copernicusbüste, in: Ermländische Zeitung, 17. Februar 1940 (Herrn Prof. Dr. Klaus Parlasca, Frankfurt a. M., verdanke ich den Hinweis); Adolf Niedenzu: Erinnerungen an Geheimrat Weißbrodt, in: Ermländischer Hauskalender 87 (1954), S. 113 ff.

³¹ Nach seiner Berufung nach Braunsberg war er nach Besorgung einer Wohnung noch einmal in seine rheinische Heimat zurückgefahren. Als er erneut in Braunsberg eintraf, merkte er, daß er vergessen hatte, wo seine Wohnung lag. Er besann sich nur noch darauf, daß sein neuer Nachbar ein Tischlermeister Marquardt war. So fragte er unterwegs einen Einheimischen: »Können Sie mir vielleicht sagen, wo der Tischlermeister Marquardt wohnt?« Worauf er als Antwort erhielt: »Na, neben Ihnen, Herr Professor.«; vgl. Niedenzu (Anm. 30), S. 115.

³² A. Stock: Noch einmal aus der Schule geplaudert, in: Braunsberg/Ostpreußen. Unsere Schulen 24 (1976/77), S. 9 f.

³³ GStAPK I. HA Rep. 76 VI Sekt. 2cc Nr. 3, Bd. 8.

³⁴ GStAPK XX. HA Rep. 2I Tit. 34 Nr. 41 Bd. 1, 24. März 1881.

³⁵ Ebd., 27. Februar 1885.

³⁶ Ebd., 30. April 1885.

³⁷ Ebd., März 1885.

³⁸ Ebd. Bd. 2, 16. Juni 1887.

³⁹ Ebd. Bd. 4, 16. Mai 1900.

⁴⁰ Folgenden handschriftlichen Eintrag Weißbrodts fand ich in einem Abgusskatalog von 1892 (Anm. 6): »Ägypten und Assur sind vorgegangen, und Hellas hat von dort empfangen, das was das Ausland ihm gesendet, es hats verschönert und vollendet.«, vgl. GStAPK I. HA Rep. 76 Ve Sekt. 5 Tit. 26 Nr. 11 Bd. 1.

⁴¹ Sammlung des Lyceum Hosianum in Braunsberg, O-Pr., in: Archäologischer Anzeiger 17 (1902), S. 132.

⁴² Nach Ausweis Weißbrodts in Briefen vom Mai 1887, vom 24. Juli 1888 (GStAPK XX. HA

Rep. 2I Tit. 34 Nr. 41 Bd. 2) und vom 5. Juli 1910 (GStAPK XX. HA Rep. 2I Tit. 34 Nr. 41 Bd. 5).

⁴³ 1898 schrieb Weißbrodt über die Statue: »Sobald ich eine Abbildung davon sah, schien mir, eine harmonischere Verbindung von Porträt und Ideal könne es nicht geben; hoheitsvolle Ent-sagung im Sinne jener Institution sprechen aus den Zügen. – Nur müssen es, weil das Werk noch nie geformt ist, nach ital. Gesetz zwei Abgüsse sein, die ich beide zu bezahlen habe, und davon erster Eigentum der ital. Regierung wird.«, GStAPK I. HA Rep. 76 Ve Sekt. 5 Tit. 26 Nr. 11 Bd. 1, 10. Oktober 1898.

⁴⁴ Ebd., Briefe aus den Jahren 1888/89.

⁴⁵ Weißbrodt (Anm. 5). Die vielen Abgüsse von Gemmen wurden bei der Zählung nicht berück-sichtigt.

⁴⁶ GStAPK XX. HA Rep. 2I Tit. 34 Nr. 40 Bd. 4, 15. November 1905.

⁴⁷ Weißbrodt (Anm. 5), S. 3: Ushebti und Skarabäus aus Ägypten (Braunsberger Inventar-Nr. 296–297), S. 16: zwei Lampen (Braunsberger Inventar-Nr. 275–276).

⁴⁸ GStAPK XX. HA Rep. 2I Tit. 34 Nr. 41 Bd. 3, 14. Mai 1894.

⁴⁹ Die Größe der Braunsberger Inschriftensammlung wird unterschiedlich angegeben. Unwahr-scheinlich ist die bei Funk (Anm. 2), S. 681 angegebene Zahl 120, da bereits etwa 135 Inschriften bekannt sind; eher wahrscheinlich ist eine Menge zwischen 140, vgl. Sadurska u. a. (Anm. 3), S. 13 und 150 Stück: vgl. Seymour de Ricci: *Inscriptions grecques d' Égypte a Braunsberg et a Saint-Pétersbourg*, in: *Revue épigraphique* 1 (1913), S. 142.

⁵⁰ Von diesen Inschriften befinden sich heute 83 im Nationalmuseum Warschau, Łajtar (Anm. 4), S. 147 f.

⁵¹ So jedenfalls de Ricci (Anm. 49), S. 142, der im Auftrag der französischen Akademie die Braunsberger Inschriftensammlung aufgesucht hatte.

⁵² Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Briefwechsel Otto Rubensohn. Herrn Alfred Twardecki (Nationalmuseum Warschau) verdanke ich den Hinweis, Herrn Dr. Klaus Hallof (IG) die Einsichtnahme in die Unterlagen.

⁵³ GStAPK XX. HA Rep. 2I Tit. 34 Nr. 41 Bd. 5, 12. Mai 1909, zum Stein vgl. Łajtar (Anm. 4), S. 158 Nr. 19. Kurios verlief die Ausfuhr des Steines. Nachdem trotz Kaufvertrages und Ausfuhr-genehmigung die Unterbehörde des türkischen Ministeriums weiter Schwierigkeiten bereitet hatte, ließ der deutsche Botschafter in Konstantinopel den Grabstein unter den Schutz der Reichs-kriegsflagge stellen und dann an Bord des Schiffes bringen.

⁵⁴ Greifenhagen (Anm. 6), S. 420.

⁵⁵ Sadurska u. a. (Anm. 4).

⁵⁶ Nicht in der Warschauer Sammlung sind die von Greifenhagen (Anm. 6) beschriebenen Grab-steine, S. 442 f. Nr. 11 (Köln) und S. 444 ff. Nr. 13 sowie einige in Akten erwähnte Inschriften, z. B. ein Steindenkmal aus Koblenz, das als Dauerleihgabe des dortigen Gymnasiums nach Braunsberg gekommen war, das Statut eines Begräbniskollegiums und zwei christliche Grabsteine aus Rom.

⁵⁷ Hettner und Bodewig gehörten zum engen Bekanntenkreis Weißbrodts, wie aus Briefen vom 14. Mai 1894 und vom 05. Mai 1900 (GStAPK XX. HA Rep. 2I Tit. 34 Nr. 41 Bd. 4) hervorgeht. Im Besitz Bodewigs befanden sich 1894 zwei Grabsteine, die Weißbrodt zu kaufen gedachte, vgl. GStAPK XX. HA Rep. 2I Tit. 34 Nr. 41 Bd. 3, S. 192.

⁵⁸ Wilhelm Weißbrodt: Verzeichnis von Gegenständen der antik-archäologischen Sammlung der altgeschichtlichen Kunstsammlung am Königlichen Lyceum Hosianum, die aus Beihilfen des Pro-vinzialverbandes Ostpreußen in den Jahren 1893–1908 angeschafft worden sind, in: GStAPK XX. HA Rep. 2I Tit. 34 Nr. 41 Bd. 5, 4. März 1909.

⁵⁹ Margarete Bieber: *Griechische Kleidung*, Berlin 1928, S. 45.

- ⁶⁰ GStAPK I. HA Rep. 76 Ve Sekt. 5 Tit. 26 Nr. 11 Bd. 1, Schenkungsliste vom 8. April 1899.
- ⁶¹ Zwei Gefäße dieser Sammlung hatte Greifenhagen (Anm. 6), S. 422 f., Nr. 1–2 beschrieben.
- ⁶² GStAPK I. HA Rep. 76 Ve Sekt. 5 Tit. 26 Nr. 11 Bd. 1, 8. Dezember 1896.
- ⁶³ GStAPK XX. HA Rep. 2 I Tit. 34 Nr. 41 Bd. 4, 5. Mai 1900.
- ⁶⁴ Hubert Schmidt: Heinrich Schliemanns Sammlung trojanischer Altertümer, Berlin 1902, S. 331 ff.
- ⁶⁵ Günther Roeder: Ägyptische Bronzefiguren (Staatliche Museen zu Berlin. Mitteilungen aus den ägyptischen Sammlungen, Bd. 6), Berlin 1956.
- ⁶⁶ Greifenhagen (Anm. 6), S. 424 Nr. 4–6 u. S. 435 ff. Nr. 9; Lutterberg (Anm. 10), S. 14.
- ⁶⁷ Archiv der Deutschen Orient-Gesellschaft im Vorderasiatischen Museum Berlin, II.4.6.6, 9. Juli 1902.
- ⁶⁸ Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft 16 (1903), S. 3; Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft 19 (1903), S. 3; Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft 44 (1910), S. 3; Ludwig Borchardt: Das Grabdenkmal des Königs Ne-user-rê (Wissenschaftliche Veröffentlichung der Deutschen Orient-Gesellschaft, Bd. 7), Leipzig 1907, Abb. 58d; Heinrich Schäfer: Priestergräber und andere Grabfunde vom Ende des alten Reiches bis zur griechischen Zeit vom Totentempel des Ne-use-rê (Wissenschaftliche Veröffentlichung der Deutschen Orient-Gesellschaft, Bd. 8), Leipzig 1908.
- ⁶⁹ Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft 47 (1911), S. 3; Ludwig Borchardt: Das Grabdenkmal des Königs Sa’hu-re. Band 2. Die Wandbilder (Wissenschaftliche Veröffentlichung der Deutschen Orient-Gesellschaft, Band 26), Berlin 1913, Bl. 49 (links oben), Bl. 51.
- ⁷⁰ GStAPK XX. HA Rep. 2 I Tit. 34 Nr. 41 Bd. 4, 5. Mai 1900, vgl. Rudolph-Lepke’s Kunst-Auktions-Haus Berlin Nr. 1225, Berlin 8.–13. Mai 1900, Nr. 710–729, 879.
- ⁷¹ Die Antiken wurden seit 1888 in der Reihenfolge ihrer Erwerbung in das Register eingetragen. Da Erwerbsjahr und Inventarnummer einiger Altertümer bekannt sind, kann auch für andere Inventarnummern in etwa auf das Erwerbsjahr geschlossen werden. Die jüngste bekannte Anschaffung Weißbrodts, ein griechischer Grabstein aus Ägypten, traf im Winter 1912/13 in Braunschweig ein und erhielt die Inventarnummer 1204.
- ⁷² Zur Person Josef Kroll vgl. u. a. Wilhelm Kosch: Das katholische Deutschland. Biographisch-bibliographisches Lexikon, Bd. 2, Augsburg 1937, S. 484; Robert Steimel: Kölner Köpfe, Köln 1958, S. 430 (und Foto); Reinhold Merkelbach, in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 13, Berlin 1982, S. 72 f.
- ⁷³ Zur Person Bernhard Laums und seinem wissenschaftlichen Werk vgl.: Die wirtschaftswissenschaftlichen Hochschullehrer an den reichsdeutschen Hochschulen und an der Technischen Hochschule Danzig. Werdegang und Veröffentlichungen, hg. vom Institut für Angewandte Wirtschaftswissenschaft, Stuttgart/Berlin 1938, S. 607; Walter Braeuer, in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 13, Berlin 1982, S. 714 f.; Andreas Wittenburg: Bernhard Laum und der sakrale Ursprung des Geldes, in: Altertumswissenschaft in den 20er Jahren. Neue Fragen und Impulse, hg. von Hellmut Flashar, Stuttgart 1995, S. 259–274. Wichtige Informationen zu Bernhard Laum erhielt ich von seiner Tochter Marie Luise Dittrich (Marburg/Lahn), die die Freundlichkeit hatte, mir seinen Nachlass zur Verfügung zu stellen und der ich ganz herzlich dafür danke.
- ⁷⁴ GStAPK I. HA Rep. 76 Vc Sekt. 5 Tit. 26 Nr. 3 Bd. 9, März 1923.
- ⁷⁵ GStAPK I. HA Rep. 76 VI Sekt. 2cc Nr. 2 Bd. 14.
- ⁷⁶ GStAPK I. HA Rep. 76 Vc Sekt. 5 Tit. 4 Nr. 1 Bd. 2, 3. Juli 1926.
- ⁷⁷ GStAPK XX. HA Rep. 2 I Tit. 34 Nr. 41 Bd. 2, 29. Juli 1888.
- ⁷⁸ Greifenhagen (Anm. 6), S. 424 ff. Nr. 7 u. S. 447 ff. Nr. 14.
- ⁷⁹ Im Zeitraum seiner Lehrtätigkeit an der Akademie erschienen hierzu u. a. die Werke »Heiliges

Geld. Eine historische Untersuchung über den sakralen Ursprung des Geldes, Tübingen 1924«; »Allgemeine Geschichte der Wirtschaft. Gestaltwandel der Wirtschaft in der Geschichte der Menschheit, Berlin/Wien 1932«; »Die geschlossene Wirtschaft. Soziologische Grundlegung des Autarkieproblems, Tübingen 1933« sowie in den Braunsberger Vorlesungsverzeichnissen die Aufsätze »Das Eisengeld der Spartaner, Braunsberg WS 1924/25« und »Über das Wesen des Münzgeldes. Eine historisch-begriffliche Studie, Braunsberg SS 1929«.

⁸⁰ Die Daten zu Josef Weinig stützen sich auf die Angaben seines Sohnes Dr. Eberhard Weinig, Kirchen/Sieg, dem an dieser Stelle für sein Entgegenkommen herzlich gedankt sei.

⁸¹ Norbert Matern: Ostpreußen als die Bomben fielen, Düsseldorf 1986, S. 63 ff.

⁸² Die Publikation der griechischen Inschriften trägt den Titel Adam Łajtar, Alfred Twardecki: Catalogue des Inscriptions Grecques au Musée National de Varsovie, Varsovie und ist bereits im Druck. Die lateinischen Inschriften werden von Jerzy Zelazowski bearbeitet (freundliche Mitteilung Alfred Twardecki, Nationalmuseum Warschau).

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Bildarchiv Foto Marburg. – Abb. 2: Königsberger Woche 10 (1917/18), S. 92. – Abb. 3: Hugo Borger: Das Römisch-Germanische Museum Köln, München 1977, S. 109 Abb. 73. – Abb. 4: Henning Wrede: Consecratio in Formam Deorum. Vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit, Mainz 1981, Taf. 17,3. – Abb. 5: Greifenhagen (Anm. 6), S. 438 Abb. 17/18. – Abb. 6: Marie Luise Dittrich (Marburg/Lahn). – Abb. 7: Greifenhagen (Anm. 6), S. 443 Abb. 26. – Abb. 8: Bildarchiv der Akademie der Wissenschaften Warschau. – Abb. 9: Dr. Eberhard Weinig (Kirchen/Sieg).

ANTIKENREZEPTION

KURFÜRST FRIEDRICH III. VON BRANDENBURG:
APOLL UND ALEXANDER

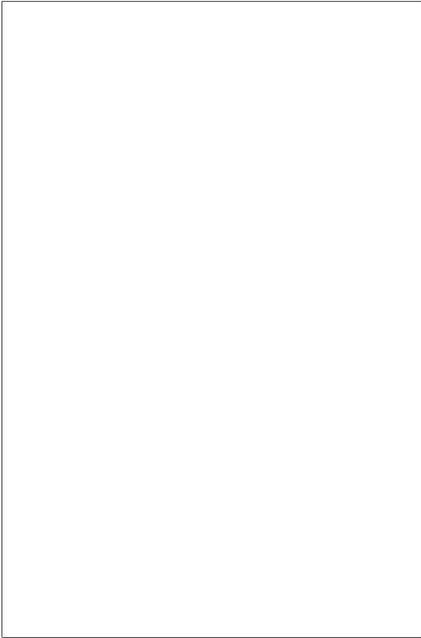
ZUR BRONZESTATUE ANDREAS SCHLÜTERS

SEPP-GUSTAV GRÖSCHEL

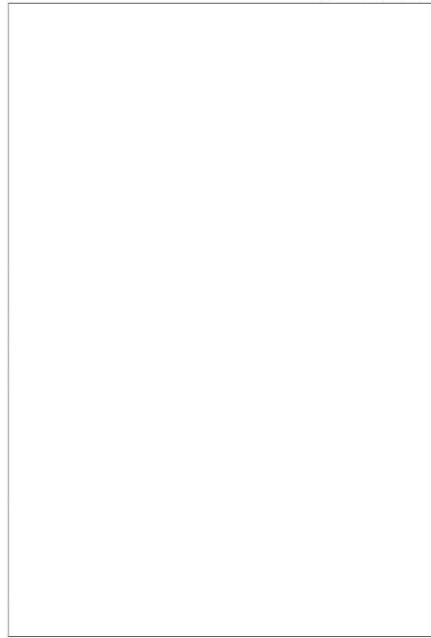
Wer sich auf der Schloßstraße der Stadtseite des Schlosses Charlottenburg nähert, trifft auf zwei der berühmtesten Bronzewecke des norddeutschen Barock. Beide wurden vom Danziger Andreas Schlüter (1659–1714)¹ geschaffen, waren allerdings keineswegs für diesen Ort bestimmt, sondern sind erst durch die Umstände der Nachkriegszeit hierhin verschlagen worden. Zum einen ist es die berühmte Reiterstatue des Großen Kurfürsten Friedrich Wilhelm im Ehrenhof des Schlosses, die, in Bronze gegossen, von 1703 bis 1943 ursprünglich auf der Langen Brücke gegenüber dem Berliner Schloß stand,² zum anderen befindet sich vor dem sogenannten Knobelsdorffflügel seit 1979 die Statue Friedrichs III., ein Bronzenachguß nach einem Gipsabguß in der Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin (Abb. 1). Das ursprünglich für den Innenhof des Berliner Zeughauses bestimmte, aber erst 1802 in Königsberg vor dem Schloß aufgestellte Original ist seit 1945 verschollen (Abb. 2).³

Diese Statue, 1697 modelliert und 1698 gegossen, zeigte den Kurfürsten im römischen, reich – unter anderem mit dem Stern des Hosenbandordens – verzierten Muskelpanzer und mit bis zum Boden reichendem Hermelinmantel, mit tunikaartigem Untergewand, Hosen, ledernen Beinschienen und Sandalen. Die Haare fallen in Locken bis in Nackenhöhe herab und stehen über der Stirn widerspenstig empor. Auf einem Schild schreitet er in weiter Ausfallstellung auf den Betrachter zu, den Kopf in Schrittrichtung leicht empor und nach rechts gewandt, die Hand des rechten, leicht nach vorn gewandten Armes hält das auf einen Helm gestützte Zepter, während die Linke nach hinten in den Mantel greift, um ihn emporzuheben.

In der Forschung des 20. Jahrhunderts ist gern die Zielstrebigkeit und Leichtfüßigkeit des Schrittmotivs bewundert worden.⁴ Wie bei Schlüter so häufig, erschließt sich die Herkunft dieses Motivs in dem Augenblick, in dem man sich von der Hauptansicht löst und vor der Statue einen kleinen Schritt nach rechts geht (Abb. 2): es ist eindeutig das Schrittmotiv des seit dem 15. Jahrhundert bekannten Apoll vom Belvedere⁵ (Abb. 3), das Schlüter hier übernommen hat. Damit nicht genug: auch die Haltung des rechten Arms, obwohl vom Mantel verhüllt, entspricht der des rechten Arms des Apoll in der seit 1540



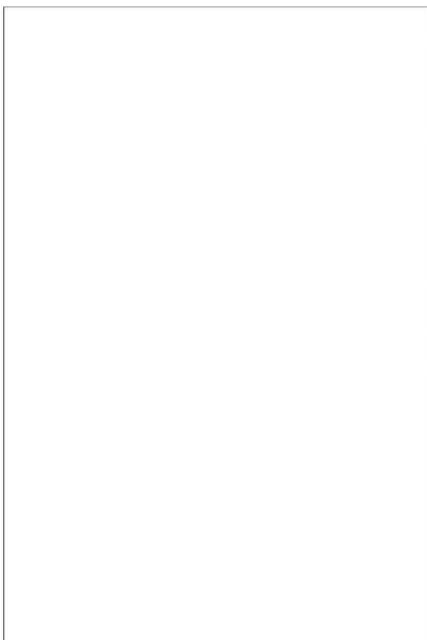
1 *Bronzestatue Friedrichs III. von Andreas Schlüter. Nachguß, Berlin (Schloß Charlottenburg)*



2 *Bronzestatue Friedrichs III. von Andreas Schlüter. Original, verschollen (ebemals Königsberg)*

nachweisbaren, Fra Giovan Angelo da Montorsoli zugeschriebenen, und seit 1924 wieder entfernten Ergänzung (Abb. 4).⁶ Selbst das Motiv, den Mantel als Folie für den plastisch herausgearbeiteten Körper zu verwenden, scheint, allerdings auf einer eher abstrakteren Ebene, vergleichbar.⁷

Der Apoll vom Belvedere war Andreas Schlüter nicht nur aus den einschlägigen Stichwerken bekannt.⁸ 1696 ist Schlüter nach Italien gereist und konnte hier das Original gesehen haben, hatte aber auch den Auftrag, Abgüsse von den vorzüglichsten Statuen Italiens anzukaufen.⁹ Bereits bei seiner Einstellung als Hofbildhauer im Jahre 1694 war Schlüter nämlich auch als akademischer Lehrer für die erst 1696 gegründete Akademie verpflichtet worden.¹⁰ Der Bildhauerunterricht erfolgte in Berlin nach antiken Vorbildern, eine Vorgabe, nach der sich auch Schlüter richtete.¹¹ Zwar ist der Apoll vom Belvedere als Gipsabguß der Akademie nicht auf der bekannten Abbildung des Aktsaals der Akademie in Band III von Lorenz Begers *Thesaurus Brandenburgicus* auszumachen (Abb. 5),¹² seine Existenz in der Akademie aber aufgrund von literarischen Beschreibungen wahrscheinlich.¹³



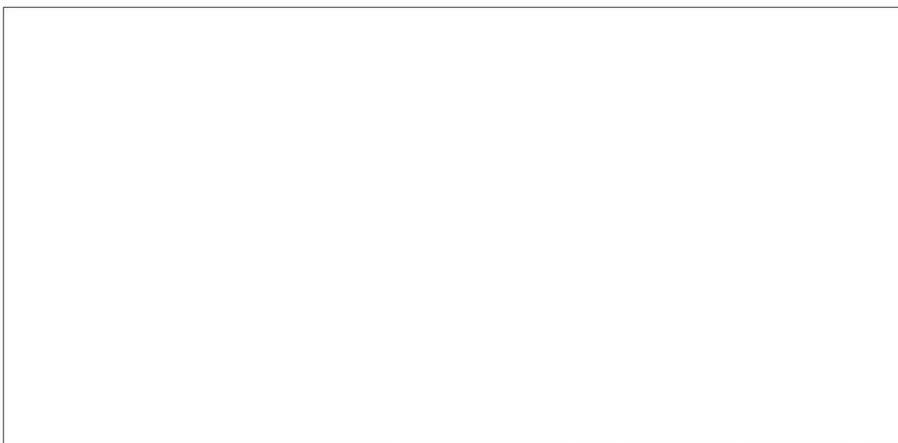
3 *Apoll vom Belvedere (Rom, Musei Vaticani)*



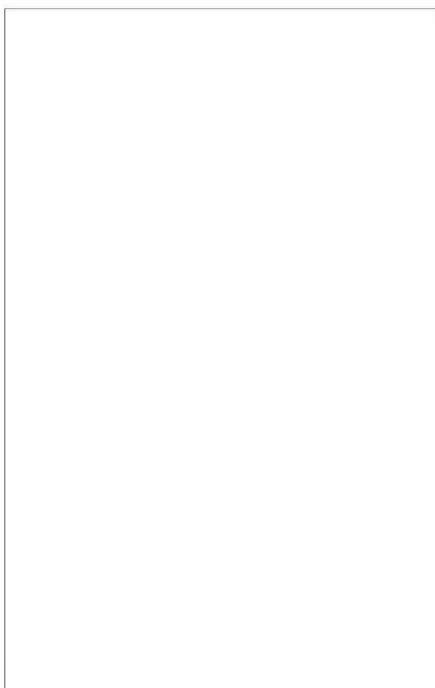
4 *Apoll vom Belvedere, Radierung, in: François Perrier – Cornelis van Dalen, Icones et Segmenta (1737) Taf. 30*

Selbst wenn er hier nicht vorhanden war, war er dem Berliner Hof doch durch unmittelbare Anschauung präsent: Im Lustgarten des Berliner Schlosses stand die vergoldete Bleikopie des antiken Werks, geschaffen von Jacques Vignerole, wie aus einer Zeichnung und dem Bericht von Johann Sigismund Elsholtz in seinem »Hortus Berolinensis« von 1657 hervorgeht (Abb. 6).¹⁴ Erst 1715 wurde unter Friedrich Wilhelm I. der Lustgarten in einen Exerzierplatz umgewandelt, und die Statuen verschwanden.

Bevor man weitergehende Überlegungen anstellen kann, stellt sich die Frage, ob der moderne Betrachter Schlüters Adaption des antiken Werks zwar erkennen kann, sie dem zeitgenössischen Betrachter aber verschlossen blieb. Dem ist nicht so: Im Jahre 1713 hat Johann Georg Wachter in einem Gutachten »Remarques über die Königl. Statue zu Fuß sambt einem unmassgeblichen Project wie und wo dieselbe aufzurichten wäre« für einen Erhalt der Statue und gegen ihr Einschmelzen gerade mit dem Argument gestritten, daß die Statue die Schrittstellung des Apoll vom Belvedere nachahme und daher besonders erhaltenswürdig sei.¹⁵



5 *Aktsaal der Berliner Akademie der Künste, Radierung, in: Lorenz Beger, Thesaurus Brandenburgicus, Bd. III (1701), S. 217 Titelleiste*



6 *Nachbildung des Apoll vom Belvedere von Jacques Vignerole, ehemals im Berliner Lustgarten, Rötzelzeichnung, in: Johann Sigismund Elsholtz, Hortus Berolinensis (1657)*

Wenn man die Verwendung der Pose des Apoll vom Belvedere für die Statue Friedrichs III., ihr im Vorwärtsschreiten gleichsam Innehalten, allein als Kunstgriff Andreas Schlüters begreift, um die herrscherliche Tatkraft und Dynamik des Dargestellten zu verdeutlichen,¹⁶ könnte man die Überlegungen hier abbrechen. Es ist aber zu berücksichtigen, daß entsprechend dem zeitgenössischen Herrscherlob mit der Angleichung der Herrscherstatue an eine Götterstatue auch die Angleichung des abgebildeten Fürsten an eben diese Gottheit, hier also Apoll, intendiert sein kann.

Gewiß ist in Brandenburg-Preußen die panegyrische Angleichung des Herrschers an Apoll nicht so häufig und charakteristisch wie im Frankreich Ludwigs XIV., hier bevor-

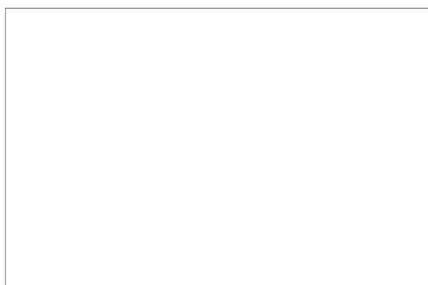
zugte man die Gleichsetzung mit dem Göttervater Jupiter oder mit Herkules.¹⁷ Dennoch läßt sie sich auch für Friedrich III. nachweisen. So zeigt in Begers »Thesaurus Brandenburgicus« Band I die Titelleiste über dem Vorwort an den Leser, also durchaus an prominenter Stelle, den Parnaß mit den Musen und eine römische Münze, ein Follis des Flavius Julius Crispus von 317 n. Chr. mit dem Bild des Helios-Apoll und der Legende CLARITAS REI PUBLICAE (Abb. 7), die in Band II dann damit erklärt wird, daß hinter der Darstellung des Helios-Apoll sich der Herrscher (auf der Titelleiste also Friedrich III.) verberge und die Herrscher (Cäsaren) von sich aus der Ruhm des Staates seien.¹⁸

In diesen Zusammenhang gestellt, befriedigt die Vorstellung von einer mit römischem Panzer bekleideten, apollinischen Herrscherstatue im Zeughaus, umgeben von den Masken der getöteten Türken an den Wänden des Innenhofs, nicht völlig, sondern führt zur Vermutung, daß noch ein anderes Darstellungsmotiv in der Statue verborgen sein könnte.

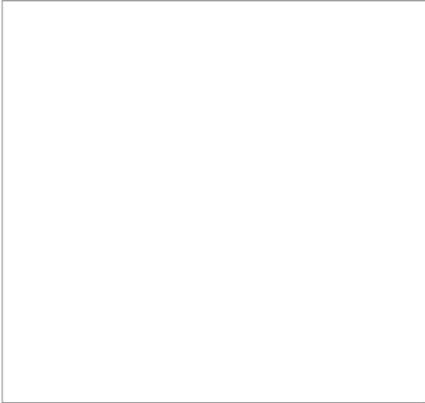
Um es zu deuten, sei ein Umweg erlaubt. Im Jahre 1703 wurde im dritten Obergeschoß des Berliner Schlosses oberhalb der Paradekammern das Antiken-Kabinett eröffnet.¹⁹ Der Raum, in dem die Münzen aufbewahrt wurden, besaß einen Kamin, über dem ein von Genien gehaltenes und von einem Lorbeerkranz gerahmtes Rundrelief angebracht war (Abb. 8).²⁰ Erhalten ist eine wohl bereits aus der Zeit der Ausstattung der Kunstkammer stammende Replik aus Gips, die 1749 aus dem Besitz des Malers Paul Carl Leygebe an die Berliner Akademie der Künste gelangte (Abb. 9).²¹ Es zeigte im Profil nach rechts das Porträt Friedrichs I., umrahmt von der Legende FRIDER D G REX BORVSSIAE ELECT BR (Friedrich, dank Gottes Gnade König in Preußen, Kurfürst von Brandenburg), ahmt also deutlich eine Münze oder Medaille



7 Parnass mit Musen, Pegasus und auf der Münze Apoll, Radierung, in: Lorenz Beger, *Thesaurus Brandenburgicus*, Bd. I (1696), *Ad Lectorem Praefatio*, S. 1, Titelleiste



8 Berliner Schloß, Münzkabinett, Kaminwand



9 *Porträtrelief Friedrichs I. von Andreas Schlüter; zeitgenössische Gipsreplik (Berlin, Archiv der Akademie der Künste)*



10 *Silbermünzen des Lysimachos mit Alexanderporträt, Kupferstiche, in: Lorenz Beger, Thesaurus Brandenburgicus, Bd. I (1696), S. 244*

nach. Im Gegensatz zu sämtlichen Porträts des Königs bzw. Kurfürsten auf Medaillen²² jedoch trägt er keine Perücke, sondern lockiges, fast wuscheliges Haar, das über der Stirn in zwei Locken widerspenstig emporsteht. Inmitten der Locken führt eine schmale, wie angedrückt wirkende Haarpartie vom Nacken zum Scheitel. Die Augen sind weit geöffnet und nach oben gerichtet. Zu Recht hat man daher in diesem Porträt eine ›imitatio Alexandri‹ erkannt.²³ Wir können sogar noch weiter gehen: Vorbild ist wahrscheinlich eine Tetradrachme des Lysimachos mit dem Porträt Alexanders auf der Vorderseite, die sich im Besitz des Berliner Antikenkabinetts befand und von Lorenz Beger im »Thesaurus Brandenburgicus« Band I veröffentlicht wurde (Abb. 10).²⁴ Charakteristisch sind eben

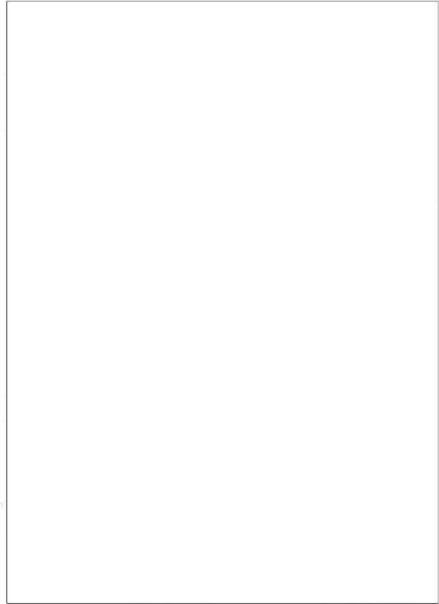
die weit aufgerissenen Augen, die sich auf Medaillen Friedrichs III./I. so nicht wiederfinden lassen, die lockigen Haare mit der Anastolé über der Stirn und das vom Nacken zum Scheitel führende Diadem, das Schlüter nur als Abdruck wiedergegeben hat.

Ein kurzer Blick zurück auf die Bronzestatue Friedrichs III. (Abb. 11) zeigt, daß der Kopf des Herrschers hier in demselben Typus wiedergegeben ist wie auf dem Relief im Antikenkabinett, mithin auch hier die Kopfdarstellung als Alexanderimitation zu werten ist.

Damit löst sich das oben angedeutete Problem einer Apoll angeglichenen Herrscherdarstellung, die in einem militärischen Zusammenhang ihren Platz finden sollte: Das Bild Friedrichs III. hatte Andreas Schlüter Apoll – nach dem Vorbild des Apoll vom Belvedere – und Alexander dem Großen – nach einem Münzbild im Berliner Antikenkabinett – angeglichen.

Zur Erklärung mag Lorenz Begers Widmung an den Herrscher in seinem »Thesaurus Brandenburgicus« selectus Band I dienen. Er feiert seinen Herrn

wie folgt: »Wie wenige der Könige und Kaiser haben es bei allen ruhmreichen Taten jemals zu solch einem Ruhm gebracht, daß sie mit dem Kriegsmantel angetan, zugleich den Pflichten der Toga oblagen? daß sie, bekleidet mit der Toga, nichts unterließen, was der Kriegsmantel erforderte? Durch die Künste des Friedens verdiente sich Philadelphus unsterblichen Ruhm: Durch seine Tapferkeit im Krieg erfüllte Alexander die Sterblichen mit Bewunderung für sich; jedoch Du, durchlauchtigster und mächtigster Kurfürst, vereinigt das, was jene unter sich aufgeteilt haben, in vertrauter Verbindung und beweist, klarer als die Sonne des Südens, daß Dich der Ruhm sowohl des Mars als auch Apolls erfüllen.«²⁵



11 *Bronzestatue Friedrichs III. von Andreas Schlüter, Seitenansicht. Nachguß (Berlin, Schloß Charlottenburg)*

Gemäß dem in der Herrscherpanegyrik gefeierten Herrscherideal seiner Zeit hat Andreas Schlüter mit nicht geringem Aufwand an Gelehrsamkeit den Kurfürsten zugleich als Apoll, damit als Förderer der Künste und Wissenschaften wie auch als Hüter der Ordnung, und als Alexander, damit als Sieger im Kriege, darzustellen unternommen. Die hier geschilderte Vorgehensweise des Künstlers ist in seinem Œuvre keineswegs singulär, sondern eher charakteristisch.²⁶ Andreas Schlüter, bekanntlich nicht nur Mitglied der Akademie der Künste, sondern auch der Societät der Wissenschaften in Berlin, war ein »artifex doctus«.²⁷

ANMERKUNGEN

¹ Zu Andreas Schlüter noch immer grundlegend Heinz Ladendorf: *Der Bildhauer und Baumeister Andreas Schlüter. Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte* 2, Berlin 1935; außerdem Eva Mühlbacher (wiss. Bearb.): *Andreas Schlüter und die Plastik seiner Zeit. Ausstellungskatalog Berlin 1964*, hg. von den Staatlichen Museen zu Berlin, Berlin 1964; Margarete Kühn: *Andreas Schlüter als Bildhauer*, in: Jörg Rasmussen: *Barockplastik in Norddeutschland. Ausstellungskatalog Hamburg 1977, Mainz 1977*, S. 105–181; Fritz-Eugen Keller: *Andreas Schlüter*, in: *Baumeister – Architekten – Stadtplaner. Biographien zur baulichen Entwicklung von Berlin*, hg. von Wolfgang Ribbe,

Wolfgang Schäche, Berlin 1987, S. 47–70; 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. Ausstellungskatalog Berlin 1990, hg. von Peter Bloch, Berlin 1990, Beiträge, S. 19–23; Thomas DaCosta Kaufmann: Schlüter's Fate: Comments on Sculpture, Science, and Patronage in Central and Eastern Europe ca. 1700, in: Künstlerischer Austausch – Artistic Exchange, Akten des 28. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin 1992, hg. von Thomas W. Gaethgens, Bd. II, Berlin 1993, S. 199–212; Heinz Ladendorf, Helmut Börsch-Supan: Andreas Schlüter. Baumeister und Bildhauer des Preußischen Barock, Leipzig 1997, jeweils mit älterer Literatur; Sepp-Gustav Gröschel, in: Preußen. Kunst und Architektur, hg. von Gert Streidt und Peter Feierabend, Köln 1999, S. 122–130 mit Abb.

² Ladendorf (Anm. 1), S. 18–28 (passim), S. 35, S. 98 (jeweils mit Anmerkungen), S. 118, Anm. 94, S. 134, Anm. 143; Mühlbacher (Anm. 1), S. 8–10, S. 31, Kat.-Nr. 1; Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin, Charlottenburg I. Schloß Charlottenburg, hg. vom Landeskonservator Berlin, bearb. von Margarete Kühn, Berlin 1970, S. 485–490, Anhang S. 232 f., Abb. 655–661 (hier auch Angaben zur Aufstellung des Denkmals in Charlottenburg); Ulrich Keller: Reitermonumente absolutistischer Fürsten. Staatstheoretische Voraussetzungen und politische Funktionen, Münchner Kunsthistorische Abhandlungen 2, München 1971, S. 81–120, Abb. 14–27; Kühn (Anm. 1), S. 155–158, Abb. 114; Helmut Börsch-Supan: Die Kunst in Brandenburg-Preußen. Ihre Geschichte von der Renaissance bis zum Biedermeier dargestellt am Besitz der Berliner Schlösser, Berlin 1980, S. 56–59, Nr. 33, Abb. 33; Theuerkauff (Anm. 1), S. 20, Abb. 11; Ladendorf, Börsch-Supan (Anm. 1), S. 20–25, 30, 32, 34, Abb. 51–60; Gröschel (Anm. 1), S. 122–124.

³ Ladendorf (Anm. 1), S. 17–27, 47 f., 105, 124–132, Anm. I, 122 (ausführliche Darlegung der Geschichte der Statue); Mühlbacher (Anm. 1), S. 8, 32, Nr. 10; Kühn (Anm. 1), S. 158–160, Abb. 115 f.; Börsch-Supan (Anm. 2), S. 59–61, Nr. 34, Abb. 34; Theuerkauff (Anm. 1), S. 19 f.; Regina Müller: Das Zeughaus. Die Baugeschichte, Berlin 1994, S. 111–123, Abb. 99; Ladendorf, Börsch-Supan (Anm. 1), S. 16–18, 32, Abb. 46 und 48; Gröschel (Anm. 1), S. 124 mit Abb.; Christian Theuerkauff: Two Wax Portraits of Frederick III Elector of Brandenburg, and King Charles XII of Sweden by Andreas Roht (Anders Roth), in: The Sculpture Journal 3 (1999), S. 60, Abb. 13. – Die Inschrift auf der Rückseite des Sockels der in Charlottenburg aufgestellten Statuenkopie faßt die Geschichte der Statue knapp zusammen: »STATUE VON ANDREAS SCHLÜTER · 1698 / FÜR DEN HOF DES ZEUGHÄUSES BESTIMMT / 1801 VON FRIEDRICH WILHELM III. DER / STADT KÖNIGSBERG I. PR. GESCHENKT / AUF EINEM VON GOTTFRIED SCHADOW / ENTWORFENEN SOCKEL AM SCHLOSS AUF- / GESTELLT · SEIT 1945 VERSCHOLLEN / NEU GEGOSSEN 1972 NACH DER FORM DER / STAATLICHEN GIPSFORMEREI ZU BERLIN / MIT TÄTIGER HILFE VON WALDEMAR GRZIMEK / ALS GESCHENK VON GERHARD MARCKS«.

⁴ Kühn (Anm. 1), S. 159; Börsch-Supan (Anm. 2), S. 59 (»fast tänzerisches Voranschreiten«); Müller (Anm. 3), S. 120 (»Leichtigkeit der weit ausgreifenden Bewegung«, »das nahezu ungehemmte Schreiten«), letzteres bereits bei Ernst Benckard: Andreas Schlüter, Frankfurt am Main 1925, S. 4.

⁵ In der Literatur wird auf das Standbild Ludwigs XIV. von Antoine Coysevaux in Paris, Musée Carnavalet als Vorbild verwiesen: Benckard (Anm. 4), S. 5; Müller (Anm. 3), S. 118. Dies kann aber nur für das Gewand, den antikischen Muskelpanzer, gelten. Standmotiv und Körperhaltung sind jedoch völlig anders: Ludwigs XIV. rechtes Standbein und linkes entlastetes Spielbein sind nebeneinander gesetzt, den Körper durchzieht eine ausgeprägte S-Kurve. Hingegen sind bei der Statue Friedrichs III. Stand- und Spielbein hintereinander angeordnet, der Körper ist gerade aufgerichtet. – Nach Ladendorf (Anm. 1), S. 124, Anm. 122 »läßt sich ebensowenig die Möglichkeit vernei-

nen, daß neben den französischen Vorbildern hier der Apoll gewirkt hat.« – Zum Apoll von Belvedere: Museo Pio Clementino, Cortile Ottagono. Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums II, hg. von Bernard Andreae u. a., Berlin/New York 1998, Taf. 34–42, Nr. 92, S. 7* (mit älterer Literatur); Nikolaus Himmelmann: Apoll vom Belvedere, 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, hg. von Matthias Winner, Bernard Andreae, Carlo Pietrangeli, Mainz 1998, S. 211–225; Matthias Winner: Paragone mit dem Belvederischen Apoll, in: ebenda, S. 227–252, *Census*, RecNo 150779.

⁶ Birgit Laschke: Fra Giovan Angelo da Montorsoli. Ein Florentiner Bildhauer des 16. Jahrhunderts, Berlin 1993, S. 23–30, bes. S. 28f.; Winner (Anm. 5), S. 237f.

⁷ Da die Statue Friedrichs III. für eine Aufstellung im Innenhof des Berliner Zeughauses gedacht war, ist ihre Vorderseite eindeutig als Schauplatz für den den Hof betretenden Betrachter konzipiert und ihre Rückseite weniger intensiv ausgestaltet.

⁸ Vgl. z. B. Franciscus Perrier: *Segmenta nobilium signorum et statuarii, quae temporis dentem invidium evasere*, Rom 1638, Taf. 30 oder Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste Theil I*, Nürnberg/Frankfurt am Main 1675, Buch I, Capitel I, Taf. m (beide Abbildungen seitenverkehrt) oder Gérard Audran: *Les Proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l'antiquité à Paris*, Paris 1683, Taf. 17–20, 27.

⁹ Hans Müller: Die Königliche Akademie der Künste zu Berlin 1696 bis 1896, Berlin 1896, S. 38, 84; Ladendorf (Anm. 1), S. 12; Kühn (Anm. 1), S. 122; Albert Geyer: *Geschichte des Schlosses zu Berlin. II. Vom Königsschloß zum Schloß des Kaisers (1698–1918)*, bearb. von Sepp-Gustav Gröschel, Berlin 1992, S. 5; Klaus Stemmer: *Antikenstudium nach Abgüssen an den Kunstakademien des 18. Jahrhunderts*, in: Monika Hingst: »Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen«. Ausstellungskatalog Berlin 1996, Berlin 1996, S. 68.

¹⁰ Müller (Anm. 9), S. 84; Geyer (Anm. 9), S. 5, S. 144, Anm. 40 nach Friedrich Nicolais Exzerpten: »Andreas Schlüter wird [...] in der zu begründenden Bildhauer-Akademie damit die Jugend in dieser Kunst so viel möglich angeführet und perfectionirt werden möge allen möglichen Fleiß anwenden. [...] 25. Juli 1694.«

¹¹ Müller (Anm. 9), S. 84.

¹² Lorenz Beger, *Thesauri Regii et Electoralis Brandenburgici Volumen Tertium: Continens Antiquorum Numismatum et Gemmarum, Quae Cimeliario Regio-Electoralis Brandenburgico nuper accessere, Rariora: Ut & Supellectilem Antiquariam Uberrimam, 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, S. 217f., Abb.; Gertrud Platz-Horster, in: *Berlin und die Antike. Ausstellungskatalog Berlin 1979*, hg. von Willmuth Arenhövel, Berlin 1979, S. 95 f., Kat.-Nr. 141, Abb.; Renate Colella, in: *Götter und Helden für Berlin. Ausstellungskatalog Berlin 1995*, bearb. von Renate Colella, Berlin 1995, S. 191, Kat.-Nr. 5. 2, Abb.; Hingst (Anm. 9), S. 38, Kat.-Nr. I, 2/14, Abb.; Henning Wrede: *Cunctorum splendor ab uno. Archäologie, Antikensammlungen und antikisierende Ausstattungen in Nepotismus und Absolutismus. Schriften der Winckelmann-Gesellschaft, Bd. XVIII*, Stendal 2000, S. 35.

¹³ Müller (Anm. 9), S. 40; Stemmer (Anm. 9), S. 68.

¹⁴ Christian Theuerkauff, in: *Berlin und die Antike* (Anm. 12), Kat.-Nr. 111 mit Abb. 111 b; ders. (Anm. 1), S. 14 Abb. 2; Saskia Hüneke, in: *Onder den Oranje Boom. Ausstellungskatalog Krefeld, Oranienburg, Appeldoorn 1999*, hg. von Horst Lademacher, München 1999, S. 233–235, Kat.-Nr. 8/32 mit Abb.

¹⁵ Ladendorf (Anm. 1), S. 124, Anm. 122.

¹⁶ In diesem Sinne wird das Apollo-Motiv etwa ab der Mitte des 18. Jahrhunderts für die Darstellung von Feldherren verwandt: Steffi Röttgen: *Begegnungen mit Apollo. Zur Rezeptionsgeschichte des Apollo vom Belvedere im 18. Jahrhundert*, in: *Il Cortile del Belvedere* (Anm. 5), S. 269–273 mit Abb. 13, 14.

¹⁷ So wird z. B. in Lorenz Beger's *Thesaurus Brandenburgicus selectus* der Kurfürst Friedrich III. bzw. König Friedrich I. elf Mal als Jupiter angesprochen, Sepp-Gustav Gröschel: *Herrscherpanegyrik in Lorenz Beger's »Thesaurus Brandenburgicus selectus«*, in: *Antike und Barock, Winkelmann-Gesellschaft, Vorträge und Aufsätze*, Bd. 1, Stendal 1989, S. 56, Anm. 28.

¹⁸ Titelleiste: Lorenz Beger, *Thesaurus Brandenburgicus selectus: Sive Gemmarum et Numismatum Graecorum in Cimeliarchio Electorali Brandenburgico, Elegantiorum Series, Commentario illustrata a L. Begero, Cölln 1696, Ad Lectorem Praefatio* S. 1 (unnummeriert); *Follis des Crispus: Lorenz Beger, Thesauri Electoralis Brandenburgici Continuatio: Sive Numismatum Romanorum, quae in Cimeliarchio Electorali Brandenburgico asservantur, tam Consularium quam Imperatorium, Series selecta, Aere expressa, et Commentario illustrata, Authore Laurentio Begero (Cölln 1699), S. 809 oben, Nr. 4 mit der Erklärung: »Eodem, exceptit ARCHAEOPHILUS, pertinet & Solis Orientis typus, CLARITAS REIPUBLICAE inscriptus, quem quarto in Numismate intueor. Non dixerim, respondit DULODORUS. Potius ipsum Crispum sub hoc typo intellexeris; Caesares enim re ipsa Reipublicae Claritas sunt, uti Sol oriens, est claritas mundi.« (Übersetzung: Auf dasselbe bezieht sich auch, nahm Archaeophilus das Wort, das Bild des Sol Oriens, bezeichnet als Claritas Rei publicae, den ich auf der vierten Münze sehe. Das würde ich nicht sagen, antwortete Dulodorus. Eher dürftest Du Crispus selbst hinter diesem Bild erkennen; die Caesaren sind nämlich von sich aus der Ruhm und Glanz des Staates wie Sol oriens der Glanz der Welt.). – Wrede (Anm. 12), S. 33 sieht hier weniger eine auf Friedrich III. bezogene panegyrische Aussage, sondern den »Gedanken mythologischer Kulturentstehung und tatsächlicher Kulturblüte im alten Griechenland« dargestellt, und bezieht die Legende der Münze auf die gesamte Darstellung und nicht primär auf das Münzbild, das er nicht als Objekt der Berliner Sammlung ansieht.*

¹⁹ Gerald Heres: *Der Neuaufbau des Berliner Antikensabinetts im Jahre 1703*, in: *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert, Frankfurter Forschungen zur Kunst* 9, hg. von Herbert Beck u. a., Berlin 1981, S. 187–198; zuletzt zur Frühgeschichte der Berliner Antikensammlung und zur Sammlung Bellori: ders.: *Bellori collezionista – Il Museum Bellorianum*, in: *L'Idée del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*. Ausstellungskatalog Rom 2000, hg. von Anna Grammiccia, Bd. II, Rom 2000, S. 499–501 (mit der älteren Literatur), S. 502–523, Kat.-Nr. 1–54 (verschiedene Autoren).

²⁰ Otto Reichl: *Zur Geschichte der ehemaligen Berliner Kunstammer*, in: *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen* 51 (1930), S. 243, Abb. 12; Gerald Heres: *Die Anfänge der Berliner Antiken-Sammlung. Zur Geschichte des Antikensabinetts 1640–1830*, in: *Forschungen und Berichte* 18 (1977), S. 104, Taf. 24; ders., *Neuaufbau* (Anm. 19), S. 195 Abb. 4.

²¹ Rasmussen (Anm. 1), S. 473–475, Kat.-Nr. 173, Abb.; Ladendorf, *Börsch-Supan* (Anm. 1), S. 18, 32, Abb. 47.

²² *Die Medaillen Friedrichs III./I. gesammelt in: Günther Brockmann: Die Medaillen der Kurfürsten und Könige von Brandenburg-Preussen*, Bd. 1. *Die Medaillen Joachim I. – Friedrich Wilhelm I. (1499–1740)*, Köln 1994, S. 197–300, Nr. 304–483.

²³ Peter Volk: *Barockplastik in Norddeutschland. Zur Ausstellung des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg, 16. 9.–6. 11. 1977*, in: *Kunstchronik* 31 (1978), S. 121–126, S. 123; Jörg Rasmussen: *Barockplastik in Norddeutschland. Nachträge*, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 23, (1978), S. 200, jedoch ohne daß die Abhängigkeit analysiert würde.

²⁴ Beger, *Thesaurus Brandenburgicus selectus* Band I (Anm. 18), S. 244f. mit Abb. Nach Beger's Überlegungen ist hier Lysimachos mit den Zügen des Alexander dargestellt, um seine Herrschaft als Nachfolger des Makedonen zu legitimieren (»Lysimachus, Alexandri se legitimum successorem ferens«). – Zum Typus vgl. Herbert Adolph Cahn: Zum Alexanderbildnis der Lysimachos-Prägungen, in: *Die Münze. Bild, Botschaft, Bedeutung. Festschrift für Maria R. Alfeldi*, hg. von Hans-Christoph Noeske, Frankfurt am Main 1991, S. 84–98; Andrew Stewart: *Faces of Power. Alexander's image and hellenistic politics*, Berkeley 1993, S. 318–321, S. 433f., Farbabb. 8c, Abb. 117; François de Callatay: Un Tétradrachme de Lysimaque signé au droit et la question des signatures d'artistes à la période hellénistique, in: *Revue Archéologique* (1995), S. 23–37.

²⁵ Beger, *Thesaurus Brandenburgicus selectus* Band I (Anm. 18), Dedicatio S. 1 (ohne Zählung): »Qotusquisque enim vel Regum vel Imperatorum, gloriosus in omnibus eo unquam pervenit gloriae, ut sago indutus, togae officia simul impleverit? amictusque toga nihil intermiserit, quod sagum requirit? Pacis artibus aeternitatem famae meruit PHILADELPHUS: Virtute bellica admirationem sui Mortalibus incussit ALEXANDER; At Tu, SERENISSIME ET POTENTISSIME PRINCEPS ELECTOR, quae Illi inter se partiti sunt, amico nexu conjungis, ostendisque Sole meridiano clarius, & MARTIS TE, & APOLLINIS implere Gloriam.«

²⁶ Bei gleicher Herangehensweise wird auch an der Statue des Großen Kurfürsten antikes Formengut deutlich. Nicht am Reiterbild selbst, als dessen Vorbild zwar gern die Reiterstatue des Mark Aurel in Rom angeführt wird, für das aber bereits 1908 Hermann Voss vor allem die Reiterstatue Ludwigs XIV. von François Girardon als Vorlage namhaft machen konnte: Hermann Voss: Andreas Schlüters Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten und die Beziehungen des Meisters zur italienischen und französischen Kunst, in: *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen* 29 (1908), S. 137–164. Man findet es an den bereits 1696 geplanten, aber erst 1709 am Denkmal angebrachten Sklaven des Sockels, deren bozzetti nach der »communis opinio« von Schlüter stammen, und hier besonders eindrücklich an dem rechts hinten sitzenden. Beim Anblick leicht von links vorn erkennt man, daß abgesehen vom rechten Arm Oberkörper und Kopf des sich aufbäumenden Gefangenen dem Laokoon nachgebildet sind, wobei der linke Arm nicht wie bei antiken Statuen parallel zum Körper, sondern raumgreifend nach vorn geführt ist. Bei einer Ansicht leicht von rechts wird hingegen deutlich, daß die Beinhaltung des Sklaven der des älteren Sohnes des Laokoon entspricht. Unmittelbares Vorbild für Schlüter dürfte der Gipsabguß der Laokoongruppe in der Akademie der Künste gewesen sein, wie ihn die Radierung des Aktsaals der Akademie in Band III. des *Thesaurus Brandenburgicus selectus* (Anm. 18), S. 217 zeigt. – Zum Laokoon jetzt Christian Kunze: Zur Datierung des Laokoon und der Skyllagruppe aus Sperlonga, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 111 (1996), S. 139–223; Museo Pio Clementino (Anm. 5), Taf. 62–79, Nr. 74, S. 9*f.; Götz Lahusen: Bemerkungen zur Laokoon-Gruppe, in: *Hellenistische Gruppen. Gedenkschrift für Andreas Linfert*, bearb. von Peter Cornelis Bol, Mainz 1999, S. 295–305; ausführliche Beiträge von Matthias Winner, Salvatore Settis, Bernard Andreae, Arnold Nesselrath und Birgit Laschke, in: *Il Cortile del Belvedere* (Anm. 5), S. 117–186.

²⁷ Hierzu ausführlich DaCosta Kaufmann (Anm. 1), S. 203–205.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 8: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg. – Abb. 4: François Perrier – Cornelis van Dalen: *Icones et Segmenta*, Amsterdam 1737, Taf. 30 (Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg). – Abb. 5: Lorenz

Beger: Thesaurus Brandenburgicus Bd. III, Cölln 1701, S. 217 Titelleiste (Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg). – Abb. 6: Johann Sigismund Elsholtz: Hortus Berolinensis, Berlin 1657 (Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg). – Abb. 7: Lorenz Beger: Thesaurus Brandenburgicus Bd. I, Cölln 1696, Ad Lectorem Praefatio S. 1 Titelleiste (Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg). – Abb. 9: Berlin, Archiv der Akademie der Künste. – Abb. 10: Lorenz Beger: Thesaurus Brandenburgicus Bd. I, Cölln 1696, S. 244. – Übrige Abbildungen: Archiv des Autors

Die Königliche Bibliothek wurde gegenüber der Staatsoper in den Jahren 1774–81 errichtet. Die Entwürfe stammen von Georg Christian Unger, angeregt von einem Entwurf Joseph Emanuel Fischer von Erlachs d. J. für den Michaelertrakt der Wiener Hofburg. Die Bauleitung hatte Johan Boumann inne, gefolgt von seinem Sohn Georg Friedrich Boumann, der die Arbeiten im Herbst 1780 abschloß.¹ Charakterisiert wird sie durch den im Grundriß quadratischen Mittelbau mit der rückwärts anschließenden doppelarmigen Treppe; zu beiden Seiten greifen geschwungene Seitenflügel weit aus, die ihrerseits in unregelmäßig vorspringenden Eckpavillons enden.² Unmittelbar nach seiner Vollendung wurde das Gebäude in Frontalansicht von Johann Friedrich Schleuen auf einer Radierung dargestellt (Abb. 1).

Die Fassade ist in zwei gegeneinander abgesetzte Zonen unterteilt, eine Sockelzone mit zwei Geschossen und eine etwas höhere Hauptzone, deren zwei Geschosse im Mittelbau und an den flankierenden Pavillons durch eine Kolossalordnung doppelt gruppierter Säulen optisch zusammengefaßt werden (Abb. 2). Über einer niedrigen Attika schließt eine Balustrade den Bau horizontal ab. Skulpturen von Musen, Nymphen und Attributen der Wissenschaften sind über dem Mittelbau um eine bekrönte Kartusche und über den Pavillons zu Seiten zweier auf Globen sitzender Adler gruppiert. Die Skulpturen auf der Attika sind wegen der Sichtferne nicht fein ausgearbeitet und gelten auch nicht als hervorragende Künstlerarbeiten. Sie wurden von Wilhelm Christian Meyer d. Ä. gefertigt und fanden bisher keine kunstgeschichtliche Beachtung.

Der Fassadengestaltung verdankt die Königliche Bibliothek den Spitznamen »Kommode«, da sie an ein Möbelstück mit geschwungenen Schubladen, die durch Ornamentik und Beschläge voneinander abgesetzt sind, erinnert.

Die Königliche Bibliothek war der letzte ausgeführte Bau des geplanten, jedoch nie vollendeten »Forum Fridericianum« (Abb. 3).³ Dieses hatte Friedrich schon als Kronprinz konzipiert: An der Straße »Unter den Linden« sollte ein den römischen Kaiserfora nachempfundenes Platzgefüge entstehen, gerahmt von öffentlichen Bauten für Wissenschaften und Künste.⁴ Ursprünglich waren ein Königliches Opernhaus, ein Königliches Stadtpalais mit Seitenflügeln



1 »Die Königliche Bibliothek in Berlin«, Radierung von Johann Friedrich Schleuen, um 1780

sowie Gebäude für die Akademie der Wissenschaften vorgesehen. Die Lage-skizzen für die Standorte wurden vom König selbst entworfen. Eine Bibliothek war in der damaligen Planung nicht enthalten.

Als ein wichtiger Bestandteil wurde zunächst in den Jahren 1741–43 das Opernhaus erbaut, das mit seiner Fassade auf die Achse Unter den Linden ausgerichtet ist. Es wurde nach Plänen Friedrichs und Georg Wenzeslaus von Knobelsdorffs im Geschmack des ›Großen Palladio‹ errichtet. Die Inschrift lautet: FRIDERICUS REX APOLLINI ET MUSIS.

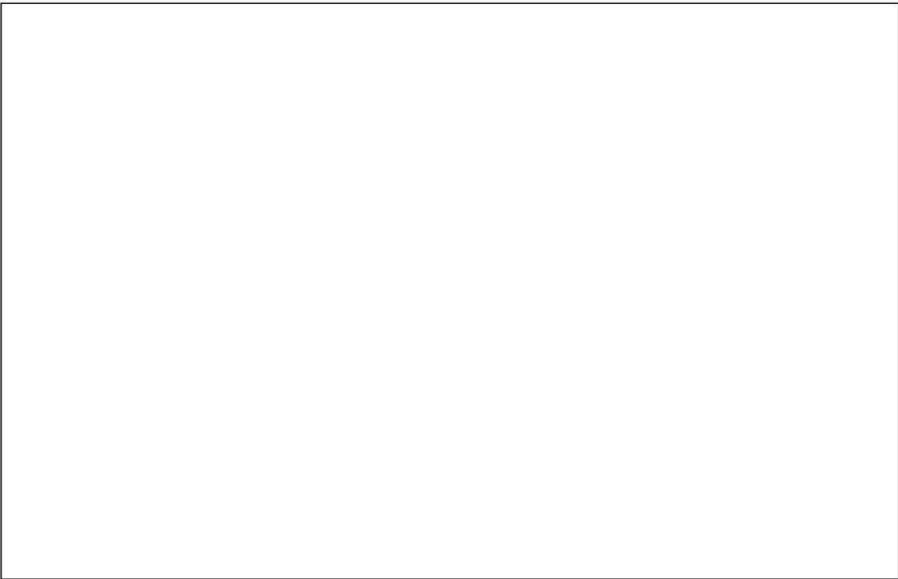
Der Bau des Stadtpalais' wurde zugunsten der Schloßanlage Sanssouci aufgegeben. Statt dessen entstand an der dafür vorgesehenen Stelle 1748–53 das wesentlich kleinere Palais für den Prinzen Heinrich von Johan Boumann (das heutige Hauptgebäude der Humboldt-Universität).⁵ Daneben wurde – in der Position der heutigen Staatsbibliothek – ebenfalls 1748 mit dem Bau der Akademie der Wissenschaften und Künste begonnen. Als neues Element fand die katholische St. Hedwigs-Kathedrale Aufnahme in den Bestand des ›Forum Fridericianum‹. Ihre Grundpläne stammen von Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff, der auch das Opernhaus entworfen hatte. Erbaut wurde sie in den Jahren 1747–53 von Jean Laurent Legeay, einem französischen Architekten, Maler und Kupferstecher, dessen Lebensdaten nicht bekannt sind. 1737 lernte dieser in Rom das Pantheon kennen, das als Vorbild für die Kathedrale diente.⁶ Sie ergänzte das ›Forum Fridericianum‹ aus politischen Gründen: Nach Abschluß der Schlesischen Kriege sollte hier ein Dom für die Berliner Katholiken und für die schlesischen Neubürger entstehen. Die Form des Pantheons sollte die religiöse Toleranz symbolisieren.



3 »Vuë de la Place de l'Opéra, et de la Nouvelle Bibliothèque ainsi que de l'Eglise Catholique«,
Kolorierte Radierung von Johann Georg Rosenberg, 1782

Das Gesamtkonzept des durchstrukturierten ›Forum Fridericianum‹ ist in den erhaltenen Bauten nur bruchstückhaft zu erkennen. Durch die Bevorzugung des Schlosses Sanssouci in Potsdam hatte sich der Schwerpunkt herrscherlicher Selbstdarstellung und Zur-Schau-Stellung königlicher Macht verlagert. Verblieben sind vereinzelte Bauten ohne eindeutigen inhaltlichen Bezug. Lediglich die Balustraden mit den bekrönenden Figuren verbinden noch Oper, Prinz-Heinrich-Palais und Bibliothek.⁷

In der Folgezeit war die Königliche Bibliothek einer Reihe von baulichen Veränderungen unterworfen, die eine Rekonstruktion des Originalzustandes erschweren. Umgestaltungen an Dachgeschoß und Attika betreffen so auch indirekt die Sichtbarkeit der bekrönenden Figuren. Um 1890 baute man den zweigeschossigen Mittelsaal der Bibliothek als Oberlichtsaal zum Lesesaal mit einem hölzernen Dachaufsatz aus. In den Jahren 1909/10 wurde er zur Aula der Universität umgebaut.⁸ In diesem Zusammenhang wurde ein gravierender baulicher Eingriff vorgenommen: Man konstruierte ein neues eisernes Dach mit Kupferabdeckung, das wesentlich höher als die alte Überdachung war. Der Lesesaal wurde zur Aula der Universität mit Oberlicht umgestaltet, so daß sich über dem Mittelrisalit ein mansardenähnlicher Dachaufbau erhob, in dessen Kupferdach die Oberlichtfenster eingebaut wurden. Die Statuen und Skulpturengruppen standen nicht mehr frei gegen den Himmel wie zuvor (Abb. 9).



4 *Die Alte Bibliothek während des Wiederaufbaus 1967–1969*

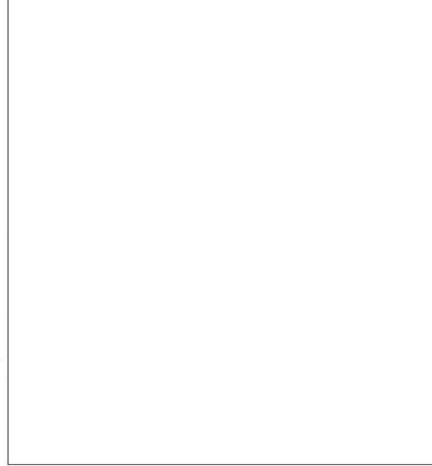
1943 wurde das Gebäude durch Spreng- und Brandbomben schwer beschädigt. Der südliche Risalit stürzte ab, die Nymphengruppe wurde vollständig vernichtet. Der Wiederaufbau begann 1965–68. Hierbei wurde das Dach mit einer flacheren Neigung wiederaufgebaut, so daß die wiederhergestellten Attikafiguren wie einst frei gegen den Himmel stehen (Abb. 4).⁹

Bei weiteren Instandsetzungen 1984–87 wurde das Dach nochmals erneuert, weil sich Schäden an der Zinkblechabdeckung ergeben hatten. Die durch das Herabsetzen des Daches wieder freistehenden Sandsteinfiguren wurden an der Rückseite vom Westwind erfaßt und so verstärkt den schädlichen Umwelteinflüssen ausgesetzt. Die Restaurierungsergebnisse des Statuenprogramms standen zuzeiten der Deutschen Demokratischen Republik im Mittelpunkt der Kritik des Ostberliner Kulturbundes, Gruppe Denkmalpflege, der aus einem Gremium von Fachleuten und interessierten Laien bestand. Sie wurden begünstigt durch die allgemeine Veränderung des Preußenbildes. Schließlich erreichte man bei den Behörden, daß die Adler und weitere fehlende Attribute wieder beizubringen, beziehungsweise zu erneuern seien.

In den Jahren 1998/99 wurden die Statuen und Figurengruppen auf der Attika restauriert und – mit Wiedereinfügung von Adlern, Krone und Zepter – wieder aufgestellt.¹⁰



5 Die Figurengruppe auf dem südlichen Risalit, Detail: Dryade (I) und Oreade (II) und die südliche Adlergruppe, Zustand um 1935



6 Die Figurengruppe auf dem südlichen Risalit, Detail: Erato (III) und Euterpe (IV), Zustand um 1935

Eine Auseinandersetzung mit dem Statuenprogramm in Hinblick auf die zugrundeliegende Antikenrezeption hat bisher nicht stattgefunden, Parallelen wurden nicht ermittelt. Dies wäre jedoch notwendig gewesen, um die schwerwiegenden Fehler bei den Ergänzungen des 20. Jahrhunderts zu verhindern.

Die Sekundärliteratur zum Thema liefert entsprechend geringfügige Angaben.¹¹ Im Mittelpunkt des Interesses stehen das Zustandekommen und die Unterbringung der Sammlungen innerhalb des Gebäudes. Es werden Musen erwähnt, sowie die Tatsache, daß die Gruppe »restauriert« und »leicht reduziert« in den 60er Jahren wiederaufgestellt wurde.¹²

Die Figurenausstattung der Attika bestand aus 14 in verschiedener Haltung stehenden und vier sitzenden weiblichen Statuen. Hinzu kommen zwei Adler auf Globen. Die am äußersten linken Rand der Attikabekrönung stehenden Figuren I und II sowie die südliche Adlergruppe wurden im Zweiten Weltkrieg durch Bombardierungen vernichtet und nach undeutlichen alten Photographien neu hergestellt (vgl. Abb. 4, 5 und 7). Schon seit den 1844 und 1909/10 vorgenommenen Umbauten stehen die Figuren nicht wieder an ihrem ursprünglichen Platz. Fehlende Körperteile und Gliedmaßen wurden beispielsweise 1910 und nach 1965 falsch ergänzt. Als Beispiel hierfür sei die Muse Euterpe (IV) von der südlichen Figurengruppe angeführt, die eine Oboe halten sollte. Eine neu angesetzte Hand ist in die Pose des anmutigen Winkens versetzt (Abb. 7, ganz rechts; Abb. 8). Auf der Radierung von Johann Friedrich

Schleuen um 1780 ist zu-
treffend ein Blasinstrument,
wohl eine Oboe, zu erkennen
(Abb. 1).¹³ Urania (XI) von der
Nordgruppe wurde modern –
möglicherweise 1909 – ein
Zepter nach Vorbild des Zep-
ters in der Preußenkrone, in die
linke Hand gegeben, an der ein
Kranz herunterhängt (Abb. 11,
ganz links; Abb. 12, links). Auf
der Frontalansicht bei Schleuen

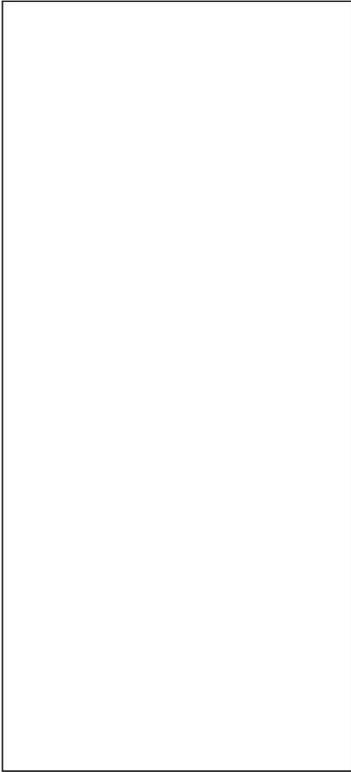


7 Die Figurengruppe auf dem südlichen Risalit, Detail:
Die südliche Adlergruppe (ohne Adler) und Erato (III) und
Euterpe (IV), Zustand um 1967/68

ist ein Zeigestab mit Mondsichel in der Rechten und ein Kranz in der Linken
zu erkennen. Heute hält die rechte Hand eine Buchrolle. Die Sibylle (XII)
rechts neben Urania hält auf der Radierung um 1780 in der erhobenen linken
Hand eine Rolle. Modern restauriert ist die Hand leer und zeigt nach oben. Auf
dem Foto von 1935 sieht man noch den Armstumpf (Abb. 11, 2. von links).
Artemis (XIII) ist der Athena (XIV) zugewandt, die einen Dolch erhebt. Sie
»stützt« sich rechts auf eine aufgerichtete Lanze und wehrt mit der – leeren –
Linken Athena ab (Abb. 11, rechts). Die Adler tragen Kronen, die Globen
unterschiedliche Markierungen.

Da das dazu passende Aktenmaterial zu Ende des Krieges verloren ging,
kann man die Urplanung des Programms anhand neuerer Unterlagen nicht
überprüfen. Die zeitgenössische Radierung (Abb. 1) stellt daher ein umso wich-
tigeres Dokument zur Rekonstruktion des Ursprungszustandes dar. Trotz
der schlechten Erkennbarkeit der Figuren scheint der Versuch gerechtfertigt,
fehlende Attribute zu identifizieren, um so eine Kontrolle der originalen Auf-
stellung zu ermöglichen.

Die Figuren sowie die übrigen Skulpturen waren in drei Gruppen angeord-
net. Über dem Eingangportal thronte der Preußische Adler, der schon vor
1844 entfernt worden war.¹⁴ Im Mittelpunkt der Attika befindet sich die Kar-
tusche der Preußenkönige, darüber Krone und Zepter auf einem aufgeschla-
genen Buch, gehalten von zwei Putten. Darunter sind in drei Feldern Symbole
der Wissenschaft und des Handwerks, der Naturwissenschaften und darunter
der Theaterdichtung angeordnet. Bücher, Holzschatulle, Schmuck und Töp-
ferei sind dabei auf Athena als Göttin der Weisheit und des Handwerks bezo-
gen. Globus mit Landkarte, Zirkel und Fachbücher können als Sinnbilder der



8 Die Muse Euterpe (IV) nach den Restaurierungsarbeiten 1998/1999

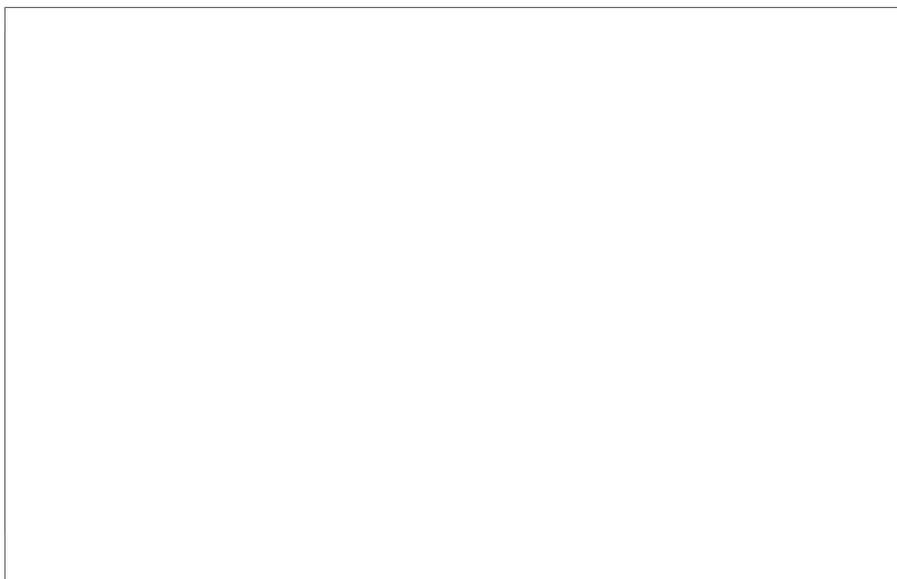
und Lorbeerkranz (XIII) und mit – wohl 1930 falsch ergänztem – Speerschaft über einer Pfeilspitze (Abb. 11, 2. von rechts). Auch auf Schleuens Radierung (Abb. 1) scheint sie sich auf einen Speer mit aufsitzender Spitze zu stützen. Auf dem Kopf könnte ein Helm sitzen: Sollte es sich nicht um Artemis handeln, kämen entweder die Unwissenheit (Ignorantia) oder die römische Kriegsgöttin Bellona in Betracht. Deren Darstellung ergäbe allerdings in dem statuarischen Zusammenhang wenig Sinn, es sei denn, Athena würde den Krieg abwehren wollen, weil Wissenschaft den Frieden braucht. Jedoch noch 1778/79 beteiligte sich der Bauherr am Bayerischen Erbfolgekrieg!

Neun Figuren stellen die Musen dar, die teilweise ihre Arme mit den originalen Attributen eingeüßt haben: Sie waren ursprünglich Schutzgöttinnen der Künste (Gesang, Musik, Tanz, Dichtung) und der Wissenschaften, Töchter des Zeus und der Mnemosyne, also Halbschwestern von Apollon, Athena

Naturwissenschaften mit Artemis sowie Masken, Fackeln, Dolch und Schlangen mit Dionysos als Schutzherren des Theaters verbunden werden (Abb. 9).

Hierdurch waren die Beziehungen des Gebäudes zu Wissenschaften und Künsten in den Reliefs unter der Kartusche klar dargelegt. Die Inschrift zwischen den Doppelsäulen des Mittelrisalits unterhalb von Kartusche und Attika lautet: NUTRIMENTUM SPIRITUS.¹⁵ Die Kartusche ist leer, mit Ausnahme eines Querbandes oder -balkens im unteren Drittel, auf dem mittig ein senkrechter Balken aufsitzt, an dessen Fuß links ein kleiner quadratischer Block angebracht ist. Oben endet er in einer spitzen Einkerbung mit abgerundeten Seiten parallel zu dem spitzen Abschluß der Kartusche nach unten.

Soweit noch festzustellen ist, handelt es sich am rechten Abschluß der Attika um die Göttinnen Athena in Rüstung (XIV, Abb. 13, 14) mit – 1968 ergänztem – Schwertarm und um eine schreitende Artemis mit Diadem



9 Die Figurengruppe auf dem Mittelrisalit, Zustand um 1935

und Artemis); ›Apollon Musagetes‹ war der Anführer der Musen. Deren belegte Attribute entstammen dem Hellenismus, die letzte Zuordnung ist römisch.¹⁶

Die übrigen Figuren sind Nymphen. Diese erkennt man am Wassergefäß, einem Füllhorn, die Dryaden am Baumstamm und am Felsen. Im Gegensatz zu Göttinnen und Musen sind sie fast unbekleidet als Erdgeister und Repräsentantinnen irdischer Fruchtbarkeit im Zusammenhang mit dem Erdglobus unter den Fängen des südlichen Adlers dargestellt (Abb. 5, rechts; Abb. 7, links): Links neben der Erdkugel sitzend die Najade der Kastalia(?) – Quelle oder die Nymphe Arethusa¹⁷ mit auslaufendem Wasserkrug, gegenüber eine Waldnymphe mit Füllhorn, vielleicht Amaltheia¹⁸. Links daneben stehen: Eine Dryade, vielleicht Daphne¹⁹, mit falsch rekonstruiertem Blumenstrauß (I) und, an einen Felsen gelehnt, die Oreade (II, Abb. 5, links). Die Skulpturen der vier Nymphen wurden nach alten Photographien 1998 erneuert.

Gegen eine Identifizierung der vier Nymphen als Horen, die ›Vier Jahreszeiten‹, Töchter des Zeus und der Themis – mögliches Pendant zu den Tageszeiten der rechten Adlergruppe – spricht einmal die hier erörterte Zuordnung zu Artemis, andererseits aber auch das Fehlen der überlieferten Symbole mit Ausnahme des (irreführenden) Blumenstraußes bei Figur I und eines Füllhorns



10 Die Musen *Thaleia* (IX) und *Kalliope* (X), Zustand um 1967/68

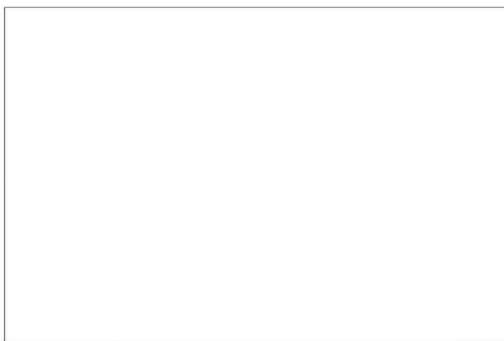
bei der rechten Sitzfigur der südlichen Adlergruppe. Der auslaufende Wasserkrug bei der linken Sitzfigur kann den Horen nicht zugeordnet werden. Der modernen Nachbildung von Figur II fehlt jedes Attribut mit Ausnahme des Felsens, an den sie gelehnt ist.

Die beiden Sitzfiguren der nördlichen Adlergruppe sind dem Himmelsgewölbe, der ›Sphaira‹, auf der die Umlaufbahnen der Gestirne sichtbar sind, zuzuordnen. Links des Himmelsglobus sitzt: Nyx, mit Schleier über dem Kopf, ihr gegenüber, aus dem Schlaf erwachend, Hemera oder Eos/Aurora mit Fackel und Zweig.²⁰ Diese Gruppe ist im Urzustand erhalten geblieben (Abb. 11, Mitte).

Die beiden an- oder auffliegenden großen Adler, deren Blicke sich treffen, vertreten Zeus.²¹ Der südliche (1998 erneuerte) hockt auf dem Erdglobus, der nördliche auf den Himmelsglobus (Abb. 5; Abb. 11). Beide Adler wurden bei der Neuaufstellung der Figuren ab 1965 als »bloße Symbole der Preußenherrschaft« mißverstanden und »aussortiert« (Abb. 7). Wie aber schon aus den antiken Darstellungen ersichtlich ist, war das Motiv in der Antike bekannt und wurde häufig dekorativ verwendet. Aus der altgriechischen Mythologie geht hervor, daß zwei Adler von Zeus ausgesandt wurden: Ihr Auftrag bestand darin, gleichzeitig von beiden Enden der Welt abzufliegen und den Mittelpunkt und Nabel der Erde zu ermitteln. Zu ihrem Gedenken flankierten einst zwei Adler aus purem Gold den ›Omphalos‹ von Delphi im dortigen Orakelheiligtum. Darüber hinaus ergibt sich im vorliegenden Kontext die logische Verknüpfung der beiden mythischen Adlergruppen mit dem Herrschaftssymbol der Preußenkönige.

Links vor dem Himmelsglobus mit Adler befindet sich eine weitere stehende Figur. Es handelt sich um eine unterhalb der Brust bekleidete Frauengestalt mit einer hohen Lorbeerkrone, unter dem linken Arm einen Folianten haltend und den Mund zum Sprechen geöffnet (XII, Abb. 11, 2. von links; Abb. 12, rechts). Da die Anzahl der Musen vollständig ist, könnte es sich hier um eine der

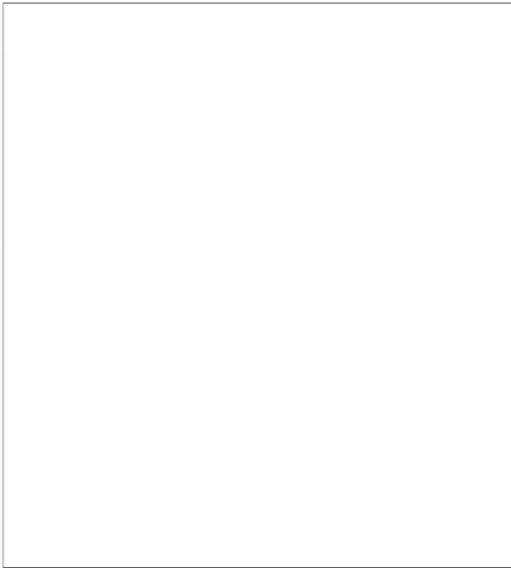
Sibyllen oder um die Pythia handeln, möglich ist auch die Zuordnung zu Mnemosyne, der Mutter der Musen. Auf der oben erwähnten zeitgenössischen Radierung von Johann Friedrich Schleuen (Abb. 1) hält die Hand eine Rolle. Natürlich gehört auch das Gedächtnis zum Studium der Wissenschaften.



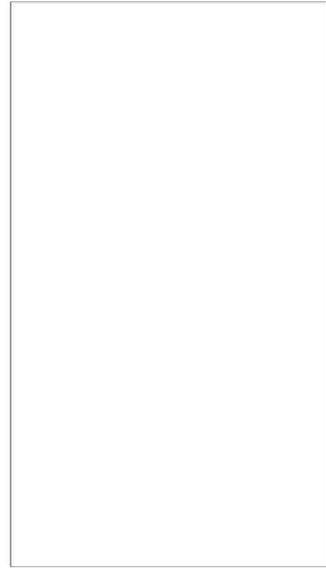
11 Die Figurengruppe auf dem nördlichen Risalit, Zustand um 1935

Die Göttinnen Artemis (Bellona?, XIII) und Athena (XIV) beenden den Zyklus auf der Nordseite der Attika (Abb. 11, rechts). Athena – im römischen Kulturkreis Minerva – (Abb. 13, 14) war die Göttin der Gerechtigkeit, der Weisheit, des Verstandes und der Kunstfertigkeit, auch Erfinderin der Auloi (Doppeloboen). Für die Deutung der Artemis spricht das Zusammengehen mit den Nymphen, für Athena ihre Verbindung zu den Musen. Die mit Kunst und Wissenschaft befaßten Gottheiten der griechischen Antike waren Athena, Apollon und Dionysos. Athena und Apollon zogen mit den Musen über den Parnass oder Helikon. Artemis und die Nymphen schlossen sich dem Gefolge des Dionysos an. Es gab in Delphi einen Tempel für Athena Pronaia sowie ein Heiligtum der Musen. Artemis wird in einem homerischen Hymnos auf Delphi erwähnt.²² Die Götter waren auch im Jahreszyklus vertreten: Von Mitte März bis Mitte Mai herrschte Artemis, von Mitte Mai bis Mitte November Apollon und Mitte November bis Mitte März Dionysos neben den alten Götter-Geschwistern Zeus, Poseidon und Hera. Das mythische Grab des Dionysos befindet sich ebenfalls in Delphi.

Die Statuen und Skulpturen der Alten Bibliothek stellen also die schönen Künste und die Weisheit zwischen Himmel und Erde vor, vermutlich auf den Felsen des Parnass oder des Helikon angesiedelt. Alle Figuren stehen auf felsigem Boden. Der Parnass wurde bereits in dem um 40 Jahre älteren Skulpturenprogramm des Königlichen Opernhouses dargestellt,²³ und auch der letzte öffentliche Bau Friedrichs II. hat einen ähnlichen Charakter. Auffallend ist jedoch hier das Fehlen männlicher Figuren, z. B. des Apollon und Dionysos. Wenn man aber die große Apollonstatue des benachbarten Opernhouses einbezieht und dazu eine Pythia (XI) als Stimme Apollons deutet, die den Göttin-



12 Die Muse *Urania* (XI) und *Mnemosyne* (? , XII),
Zustand um 1967/68



13 Die Göttin *Athena* (XIV),
Zustand um 1967/68

nen *Athena* und *Artemis* nahesteht (Figuren XII, XIII und XIV), liegt die vorgenommene Deutung nahe. Das Opernhaus repräsentierte ohnehin bei der Eröffnung der Bauordnung auf dem »Forum Fridericianum« das *Apollon-Heiligtum* des antiken Kaiserforums.

Insgesamt betrachtet stellt das Statuenprogramm die schönen Künste, die Kräfte der Erde und des Himmels dar, verbunden durch die Musen als Vertreterinnen von Dichtung und Wissenschaft, die Hinweise auf *Dionysos* unter der Kartusche beziehen auch die Theaterwissenschaften ein.

Die Reihenfolge der stehenden Figuren wäre danach wie folgt (von links nach rechts): I und II: Nymphen; III–XI: Musen; XII: Weissagung bzw. Gedächtnis; XIII und XIV: Göttinnen.

Nach der Identifikation der Attribute und den Erkenntnissen verschiedener Restaurierungsperioden ergibt sich die folgende Auflistung der Skulpturen:

I Dryade, *Daphne*?

Zustand: Kopie (Abb. 4, ganz links; Abb. 5, ganz links).

II Oreade

Zustand: Kopie (Abb. 4, 2. von links; Abb. 5, 2. von links).

III Erato²⁴

Zustand: Original erhalten (Abb. 6, links; Abb. 7, 2. von rechts).

IV Euterpe²⁵

Zustand: Oboe fehlt, Oberkörper, Kopf und Arme (falsch) ergänzt (Abb. 6, rechts; Abb. 7, rechts; Abb. 8).

V Klio²⁶

Zustand: Unter dem linken Arm Foliant und Girlande, Kopf mit Hut und rechter Arm ergänzt (Abb. 9, ganz links).

VI Polyhymnia²⁷

Zustand: vollständig erhalten (Abb. 9, 2. von links).

14 Die Göttin Athena (XIV) nach den Restaurierungsarbeiten 1998/1999

VII Melpomene²⁸

Zustand: Alle Attribute fehlen, rechte Hand und linker Oberarm ergänzt (Abb. 9, 3. von links).

VIII Terpsichore²⁹

Zustand: vollständig erhalten (Abb. 9, 3. von rechts).

IX Thaleia³⁰

Zustand: Peduan (+), Kopf (1968?) ergänzt (Abb. 9, 2. von rechts; Abb. 10, links).

X Kalliope³¹

Zustand: Vollständig erhalten (Abb. 9, ganz rechts; Abb. 10, rechts).

XI Urania³²

Zustand: Himmelsglobus (+). Der Zeigestab wurde – wohl 1910 – zum Zepter nach dem Vorbild des Herrschaftssymbols, das unter der Preußenkrone über der Kartusche angebracht ist, umgewandelt. Die Mondsichel am Ende des Zeigestabes wurde durch einen goldenen Adler ersetzt. Gesamtes Oberteil mit Lorbeerkranz und >Zepter mit goldenem Adler< in der linken Hand ergänzt (1910 und 1968?) (Abb. 11, ganz links; Abb. 12, links).

XII Mnemosyne? Pythia? Sibylle?

Zustand: ab 1909: Teil der Lorbeerkrone, der rechte Unterarm und Unterteil des Körpers ab Oberschenkel ergänzt. Im Jahr 1935 fehlte noch der linke Unterarm, der später (mit zeigender Hand) falsch ergänzt wurde (Abb. 11, 2. von links; Abb. 12, rechts).

XIII Artemis?, Bellona?, Ignorantia?

Zustand: Rechter Unterarm mit Hand und Lanzenschaft über einer Pfeilspitze erhalten (?), linke Schulter und (jetzt leere) Hand ergänzt? (Bogen +) (Abb. 11, 2. von rechts).

XIV Athena

Zustand: Helmbusch und >Schwertarm< 1968? ergänzt (Abb. 11, ganz rechts; Abb. 13; Abb. 14).

Alle Skulpturen stehen auf Felsgrund.

Südliche Adlergruppe:

Erdglobus, links sitzend Arethusa/Kallisto, rechts Amaltheia (Abb. 4, links; Abb. 5, rechts; Abb. 7).

Nördliche Adlergruppe:

Himmelsglobus, links sitzend Nyx, rechts Hemera (Abb. 11, Mitte).

In der Mitte Kartusche mit Königsinsignien (Krone und Zepter) auf einem aufgeschlagenen Buch und Draperien, gehalten von Putten.

Darunter: Reliefplatten:

Links: Bücher, Schmuckkasten, Kette und (liegender) Krug.

Rechts: Globus, Landkarten, Zirkel.

Mitte unten: 3 Masken: (Satyr, komische Maske, tragische Maske), Fackel, Schlange, Dolch (Abb. 9, Mitte).

Zur Thronbesteigung seiner Lieblingsschwester Wilhelmine, Markgräfin von Bayreuth, hatte Kronprinz Friedrich 1734 eine lange Epistel verfaßt, in der bereits die meisten Figuren genannt sind, die später auf Opernhaus und Bibliothek aufgestellt wurden.³³ Venus, Diana, Apollon, die Musen Melpomene, Thalia, Polyhymnia, Terpsichore, Urania und die Drei Grazien. Nach Cicero, dessen Freund Titus Pomponius Atticus ein Landhaus mit diesem Namen besaß, hießen die Lieblingsschlösser und Zufluchtsorte Friedrichs – Rheinsberg bei Ruppin und Sanssouci in Potsdam – >Amalthea< nach der Amme des Zeus in Bedeutung eines >Gelobten Landes<.³⁴ Zehn Jahre nach dem Tod

seiner Schwester Wilhelmine dichtete Friedrich II. im Jahre 1768 eine Epistel zu ihren Ehren, in der er sich auf Delphi (!) und Kolchis bezieht.³⁵ Auf die Beziehungen zum Heiligtum in Delphi weisen die beiden Adler und die Wahrsagerin sowie die Anwesenheit der Göttinnen Athena und Artemis in deren Nähe hin. Symbole des Dionysos findet man unter der Kartusche in der Mittelgruppe.

Ein großes Leitbild war für den preußischen Kronprinzen Prinz Eugen von Savoyen,³⁶ ein engagierter Freund der Künste und Wissenschaften, der eine auserlesene Bibliothek zusammenstellte und von 1714–21 in Wien das Lustschloß Belvedere erbauen ließ; beide dienten als Vorbilder für die Königliche Bibliothek in Berlin und Schloß Sanssouci in Potsdam. Friedrich II. unterhielt schließlich auch fünf Bibliotheken: Im Stadtschloß Potsdam, in Sanssouci, im Neuen Palais, im Schloß Charlottenburg und im Breslauer Schloß. Die Bibliothek am »Forum Fridericianum« kam als letzte hinzu und sollte vermutlich vornehmlich dem Prestige des Königshauses dienen und außerdem – wie die Oper – außerhalb der Schloßkomplexe dem Privatmann zur Verfügung stehen. Persönlich studierte Friedrich II. gemeinsam mit sprachkundigen Freunden und Kammerherren Literatur über antike Bauwerke (in Rom, Paestum, Griechenland, Baalbek etc.). So lernte er auch das antike Delphi über Pausanias kennen.³⁷

Friedrich II. hat die Bibliothek in den letzten zwölf Jahren seines Lebens geplant und erbauen lassen, zwei Jahre vor seinem Tode wurde sie eröffnet. Das Figurenprogramm spiegelt sowohl seinen deistischen Gottesglauben und die englische und französische Aufklärung sowie die Philosophie der Stoa wider. Außerdem bezeugte einst die Kartusche mit Krone und Zepter sein absolutistisches Königtum. In beiden Prachtbauten des »Forum Fridericianum«, dem Opernhaus der ersten Regierungsjahre und der Bibliothek am Ende seines Lebens, hat Friedrich II. Bildprogramme schaffen wollen, die nicht eine präzise mythologische Situation darstellen, sondern in seinem Sinn die Beziehung der antiken Mythologie zum Zeitgeschehen versinnbildlichen sollten.

ANMERKUNGEN

¹ Friedrich Wilken: Geschichte der königlichen Bibliothek zu Berlin, Berlin 1828; Richard Borrmann: Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin, Berlin 1893, S. 330; Friedrich Nicolai: Bibliotheken im Berlin des Jahres 1799, in Beiträge zur Berliner Bibliotheksgeschichte, Heft 2, Nachdruck, Berlin 1983, S. 67 f.; Die Bau- und Kunstdenkmale der DDR, Hauptstadt Berlin I, hg. vom Institut für Denkmalpflege, Berlin 1983, S. 175; Friedrich Nicolai: Beschreibung der königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam, aller daselbst befindlichen Merkwürdigkeiten, und der umliegenden

Gegend, 3. Auflage, Berlin 1786, S. 300ff.; Herrmann Heckmann, Baumeister des Barock und Rokoko in Brandenburg-Preußen, Berlin 1998, S. 348–361 (Johan Boumann); S. 453–467 (Georg Christian Unger); Kritik bei Paul Schubring in: Kunstgeschichte III, Bd. 4: Barock und Rokoko. Die Renaissance im Norden und die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts, hg. von Anton Springer, Leipzig 1923, S. 370–71.

² Angelika Görnandt: Die königliche Hofbibliothek (»Kommode«), Kap. 2.4. Die Baubeschreibung des heutigen Gebäudes, in: <http://dochost.rz.hu-berlin.de/docserv/buecher/buecher/arthistory/goernandts-angelika/HTML/> (29.08.2000)

³ Hans Mackowsky: Knobelsdorffs Friedrichsforum, in: Häuser und Menschen im alten Berlin, hg. von Hans Mackowsky, Berlin 1923, S. 55–71; Paul Ortwin Rave: Ein Baugedanke Friedrichs des Grossen, in: Zeitschrift für Denkmalpflege 1 (1926/27), S. 67–71; Hans-Joachim Giersberg: Architektur, Stadtgestaltung und Gartenkunst, in: Preußen. Kunst und Architektur, hg. von Gert Streidt, Peter Feierabend, Köln 1999, S. 174ff.; Burkhard Meier: Drei Plätze des 18. Jahrhunderts und ihre Wandlung in der Gegenwart, in: Die Denkmalpflege (1930), S. 53–60.

⁴ APOLLINI ET MVSIS. 250 Jahre Opernhaus Unter den Linden, hg. von Georg Quander, Frankfurt/Main-Berlin 1992, S. 342: vom Kronprinzen überarbeitete Lageskizze.

⁵ Dieses wurde seit 1810 als Universitätsgebäude genutzt.

⁶ Franz Kugler: Geschichte Friedrichs des Grossen, Leipzig o. J., S. 249–352; Sibylle Badstübner-Gröger: Die St. Hedwigs-Kathedrale zu Berlin, Berlin 1976; Tilo Eggeling: Friderizianische Antikenrezeption am Beispiel der Hedwigskirche und der Oper, in: Berlin und die Antike, hg. von Willmuth Arenhövel, Katalog Berlin 1979, S. 113–118; Theophile Sauvageot, Gustav Mendelssohn-Bartholdy: Friedrich der Grosse. Gedanken und Erinnerungen, Essen o. J., S. 617.

⁷ Görnandt (Anm. 2), Anm. 13 ff.

⁸ o. V.: Die neue Aula der Universität Berlin in der ehemaligen Königlichen Bibliothek, in: Zentralblatt der Bauverwaltung 30 (1910), S. 526–530; Paul Schwenke: Die Königliche Bibliothek, in: Groß-Berliner Kalender (1913), S. 249–254; Paul Otto: Zur Ikonographie der Königlichen Bibliothek in Berlin, in: Beiträge zur Bücherkunde und Philologie, Leipzig 1903, S. 43–50.

⁹ Werner Kötteritzsch: Der Wiederaufbau der »Kommode« in Berlin 1965–1968, in: Deutsche Architektur 19 (1970), S. 138–145.

¹⁰ Denkmalpflegerisches Gutachten: Werner Hildebrandt, Peter Lemburg, Jörg Wewel-Blake vom 18. 2. 1999: Entwicklung der Dachgestaltung von 1775 bis 1987 (ungedruckt); Uwe Kieling: Berlin. Baumeister und Bauten: Von der Gotik bis zum Historismus, Leipzig 1987, S. 77.

¹¹ Sibylle Badstübner-Gröger: Bibliographie zur Kunstgeschichte von Berlin und Potsdam, in: Schriften zur Kunstgeschichte 13 (1968), S. 86f., S. 104ff., S. 107; Eugen Paunel: Die Staatsbibliothek zu Berlin. Ihre Geschichte und Organisation während der ersten zwei Jahrhunderte seit ihrer Eröffnung 1661–1871, Berlin 1965, S. 54–57 (Baubeschreibung, Eröffnung 1784), S. 56 (Bildschmuck der Attika von Wilhelm Christian Meyer »keine bedeutenden Kunstwerke«), S. 64: (Spruchband unter der Kartusche); Georg Conrad: Die Inschrift an der alten Königlichen Bibliothek zu Berlin, in: MVGB 25 (1908), S. 323.

¹² Kieling (Anm. 10), S. 77,

¹³ Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett Inv. 257–120.

¹⁴ Otto (Anm. 8), S. 43–50.

¹⁵ s. o. Anm. 11.

¹⁶ Hesiod, Theogonie 77 ff., 104 ff., 915 ff.; Doris Pinkwart: Das Relief des Archelaos von Priene und die »Musen des Philiskos«, Kallmünz 1965, S. 174ff.

¹⁷ Arethusa: Der Kleine Pauly, Bd. 1, München 1964, Sp. 531 (Konrat Ziegler): häufiger Name

von antiken Quellen; Kastalia: Der Kleine Pauly, Bd. 3, München 1969, Sp. 150 (Ernst Meyer): Heilige Quelle östlich vom Heiligen Bezirk in Delphi, Wasser für kultische Reinigungen. Später römisch: Dichterquell mit prophetischem Wasser.

¹⁸ Amaltheia: Der Kleine Pauly, Bd. 1, München 1964, Sp. 287 (Hans von Geisau), Najade, als segnende Erdgöttin mit Füllhorn (Ziegenhorn) am nackten Busen dargestellt.

¹⁹ Daphnes Beziehung zu Apollon: Der Kleine Pauly, Bd. 1, München 1964, Sp. 1381f. (Hans von Geisau).

²⁰ Den Hinweis auf Nyx-Hemera neben dem Himmelsglobus verdanke ich Volker-Michael Strocka. Nyx: Lexikon der Kunst, Bd. 3, Leipzig 1975, S. 604: Tochter der Eris: Frau mit Sternenschleier, dargestellt mit gesenkter Fackel im Parisinus graecus 139 (9. Jh.), Paris, Bibliothèque Nationale; Der Kleine Pauly, Bd. 4, München 1972, Sp. 219 (Hans von Geisau): Orakelstätten in Delphi und Megara, sonst kein Kult; Hemera: Tochter der Nyx (der Tag), Eos/Aurora (Morgensröte), Schwester des Helios und der Selene; Vorbild vielleicht Michelangelos Grabmal des Giuliano Medici (nach 1516) mit dem gleichen Motiv, in: Gabriele Bartz, Eberhard König: Michelangelo Buonarroti 1475–1564, Köln 1998, S. 78 ff. (hier ist die Nacht weiblich, der Tag als Mann dargestellt).

²¹ Aristoteles 619 b 6; Anth. Pal. 9, 222,2; Arthur Bernard Cook, Zeus, Bd. I, New York 1964 (Repr.), S. 1914 f.: Siegverkünder, Bote, Helfer, dargestellt mit Zepter und Blitzbündel; Bd. II, New York 1965 (Repr.), S. 178 ff.: Delphi.

²² Thassilo von Scheffer: Die homerischen Götterhymnen, Jena 1927, S. 96 (Hymnus an Artemis).

²³ Hans Mackowsky: Das Opernhaus Friedrichs des Großen und sein Erbauer, G. W. von Knobelsdorff, in: Kunst und Künstler 4 (1906), S. 308–313, S. 337–346; Ludwig Heim, Georg Buß: Das königliche Opernhaus für Berlin, Berlin 1910; Manfred Haedler: »Mein entzückendes Zauberschloß«. Die Baugeschichte der Lindenoper, in: APOLLINI ET MVSIS (Anm. 4), S. 343–368; Eggeling (Anm. 6), S. 116 f.; Sibylle Badstübner-Gröger: Aufgeklärter Absolutismus in den Bildprogrammen friderizianischer Architektur?, in: Friedrich II. und die europäische Aufklärung, hg. von Martin Fontius, Berlin 1999 (Forschungen zur brandenburgischen und preußischen Geschichte, Beiheft, Neue Folge 4).

²⁴ Lyrik, erotische Poesie, Gesang und Tanz: Kithara.

²⁵ Flötenspiel: Aulos bzw. Oboe.

²⁶ Geschichtsschreibung, Kitharaspield: Schreibgeräte, Buch.

²⁷ Tanz, Pantomime, Spiel auf dem Barbiton (schlanke Leier mit geschweiftem Saitenhalter und sechs Saiten): Buchrolle.

²⁸ Tragödie, Trauergesang: Tragische Maske, Keule.

²⁹ Lyraspiel, Tanz: Schildkrötenlyra.

³⁰ Komödie, Unterhaltung: Komische Maske, Peduan.

³¹ Nach Hesiod die »Vornehmste Muse«: heroische Dichtung, Saitenspiel: keine Attribute oder Saitenspiel.

³² Sternkunde: Himmelskugel, Zeigestab, Buchrolle.

³³ »Epistel an meine Schwester in Bayreuth zu ihrer Thronbesteigung« (1735), in: Die Werke Friedrichs des Großen in deutscher Übersetzung, hg. von Gustav Berthold Volz (deutsch von Friedrich von Oppeln-Bronikowski und Thassilo von Scheffer), Bd. 10, Dichtung, Berlin 1914, S. 98 ff.

³⁴ Max Hein: Friedrich der Große. Ein Bild seines Lebens und Schaffens, Berlin 1916, S. 44; Hans-Joachim Giersberg: Architektur, Stadtgestaltung und Gartenkunst, in: Preußen. Kunst und Architektur, hg. von Gert Streidt, Peter Feierabend, Köln 1999, S. 163 (Apollontempel im

Amalthea-Garten Neuruppin. 1735 als Erstlingswerk von Knobelsdorff errichtet, Vorbild für den Freundschaftstempel in Sanssouci); Hans Dollinger: Friedrich II. von Preußen. Sein Bild im Wandel von zwei Jahrhunderten, Bindlach 1995, S. 97.

³⁵ Dollinger (Anm. 34), S. 97: Epistel Friedrichs II., 10 Jahre nach dem Tod seiner Schwester 1768:

»Du, Schwester, die zur Göttin ich erhob,
Du tief Verehrte, deren Bruder ich
Mit Stolz mich nenne, hätten Delphi Dich
Und Kolchis zu den Zeiten seiner Blüte
Gekannt in Deiner Tugend Güte,
Sie hätten Tempel Dir und heil'ge Stätten,
Im Festschmuck prangend, zugeteilt; es hätten
Zu Deinen Füßen Völker sich gereiht
Und Opfer Dir zur Huldigung geschlachtet
Und Deiner Freundschaft Gaben hoch geachtet,
Altäre Dir aus Dankbarkeit geweiht ...«.

³⁶ Die Werke Friedrichs des Großen (Anm. 33), Bd. 2: Geschichte meiner Zeit, Berlin 1913, S. 19ff.

³⁷ Einen Hinweis auf das Studium der Werke des antiken Reiseschriftstellers Pausanias (160/180 n. Chr.), finden wir in einem Brief des jungen Königs aus dem Jahre 1741 an seinen Sekretär und literarischen Berater Charles Etienne Jordan in: Kugler (Anm. 6), S. 166.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Landesarchiv Berlin, F Rep. 250, Acc. C I d 1, Nr. 7. – Abb. 2: Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege – Meßbildarchiv, Foto 1909, Neg. Nr. 18 d 28/1171.1. – Abb. 3: Berlin, Stadtmuseum Berlin, GDR 74/36, Schwarzweiß-Negativ: 1977. – Abb. 4: Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege – Meßbildarchiv, Foto 1967–68, Neg. nicht ermittelt, Fotograf: U.-E. Hänel. – Abb. 5: Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege – Meßbildarchiv, Neg. Nr. 38g36/5575.27 (Ausschnitt). – Abb. 6: Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege – Meßbildarchiv, Neg. Nr. 38g36/5575.27 (Ausschnitt). – Abb. 7: Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege – Meßbildarchiv, Foto 1967–68, Neg. nicht ermittelt, Fotograf: U.-E. Hänel. – Abb. 8: Fotograf: Stefan Grell. – Abb. 9: Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege – Meßbildarchiv, Foto 1935, Neg. Nr. 38 g 37/5575.28. – Abb. 10: Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege – Meßbildarchiv, Foto 1967–68, Neg. nicht ermittelt, Fotograf: U.-E. Hänel. – Abb. 11: Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege – Meßbildarchiv, Neg. Nr. 38h1/5575.30 (Ausschnitt). – Abb. 12: Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege – Meßbildarchiv, Foto 1967–68, Neg. nicht ermittelt, Fotograf: U.-E. Hänel. – Abb. 13: Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege – Meßbildarchiv, Foto 1967–68, Neg. nicht ermittelt, Fotograf: U.-E. Hänel. – Abb. 14: Fotograf: Stefan Grell

DER FREIE GEIST DER MELANCHOLIE
DE CHIRICO, ANTIKE PLASTIK UND NIETZSCHE
PASCAL WEITMANN

Text zur
Online-Publikation
nicht freigegeben

www.books2ebooks.eu