

PEGASUS

Berliner Beiträge
zum Nachleben der Antike
Heft 3 · 2001

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: Tatjana Bartsch
Charlotte Schreier
Mitarbeit: Barbara Lück

Kunstgeschichtliches Seminar
Unter den Linden 6
10099 Berlin

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

© 2001 Census of Antique Works of Art and
Architecture Known in the Renaissance

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

ISSN 1436-3461

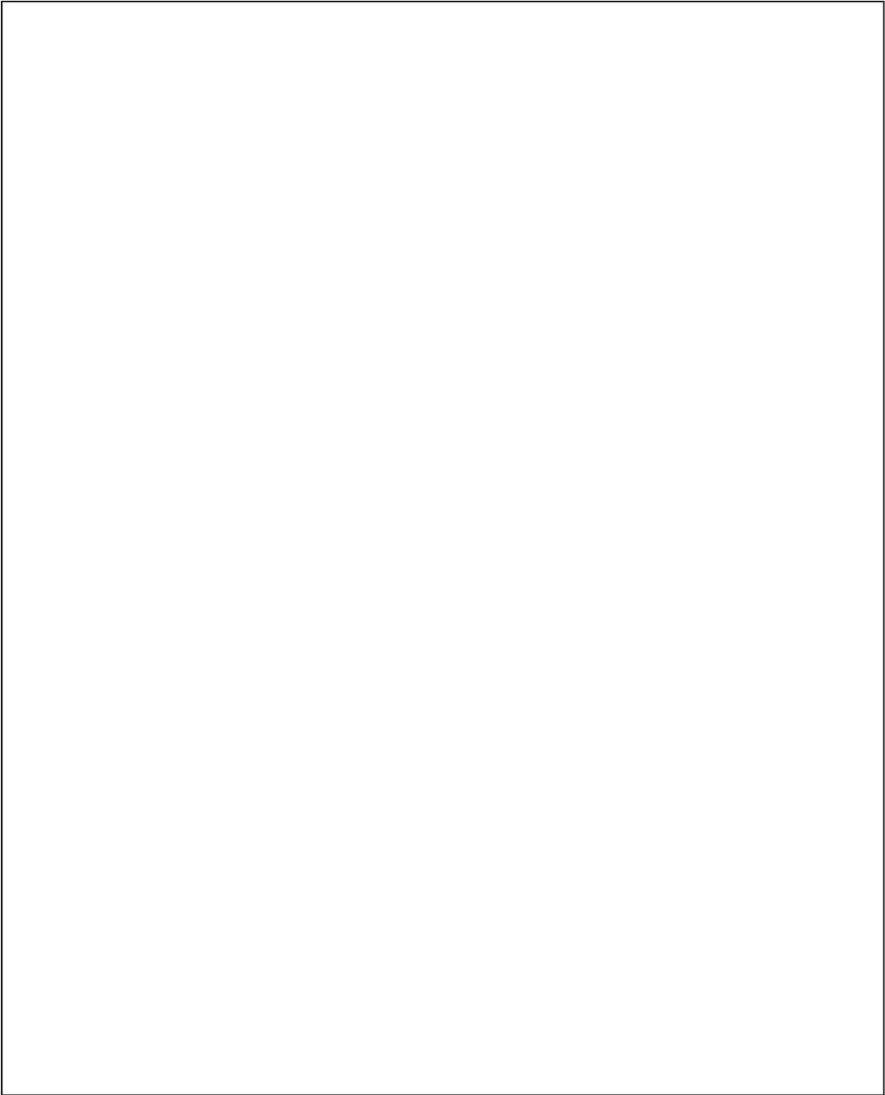
EIN ›VITELLIUS GRIMANI‹ IN LAUCHHAMMER.
ZUR KONTEXTUALISIERUNG EINER ANTIKENKOPIE
IM KUNSTGUSSMUSEUM¹
MARCUS BECKER

In seiner Festschrift zur Centenarfeier des Gräflich-Einsiedelschen Eisenwerks Lauchhammer von 1825 verzeichnet der Oberfactor Johann Friedrich Trautscholdt für das Jahr 1780 den »[...] Anfang der Kunst-Sammlung von den besten Antiken, Basreliefs, Köpfen, Büsten, Statuen und Gruppen, die fortwährend, und, ohne die Bemühung um Erlaubniß zum Abformen von inn- und ausländischen Besitzern, besonders in Italien, noch die überaus bedeutenden Kosten zu scheuen, bis zu ihrer jetzigen Vollständigkeit vermehrt wurde.«² Damit war der Grundstock gelegt für den Eisenkunstguß von Antikenkopien, der als ein besonderes Anliegen Detlev Carl Graf von Einsiedeln, seit 1776 Besitzer des Lauchhammers, angesehen werden darf.

Einen nicht unerheblichen Teil der bis heute erhaltenen Modell- und Vorbildsammlung an Gipsabgüssen im Depotbestand des Lauchhammer Kunstgußmuseums stellen die Portraits römischer Kaiser dar. Darunter findet sich auch ein Abguß des sogenannten ›Pseudo-Vitellius‹ oder ›Vitellius Grimani‹ (Abb. 1, 3–4),³ überraschend vor allem deshalb, weil der Vitellius – im Gegensatz zu den von Trautscholdt verzeichneten gegossenen Augustus, Trajan, Antoninus Pius oder Mark Aurel⁴ – kaum als ›exemplum virtutis‹ gelten konnte und sein Bildnis traditionellerweise fast ausschließlich im Zusammenhang sogenannter ›Kaiserserien‹ fungierte. Der Bedarf an solchen repräsentativen Serien war jedoch seit der Mitte des 18. Jahrhunderts rückläufig.⁵ Welchen Grund konnte es also in Lauchhammer geben, einen ›Vitellius‹ auf Vorrat zu halten?

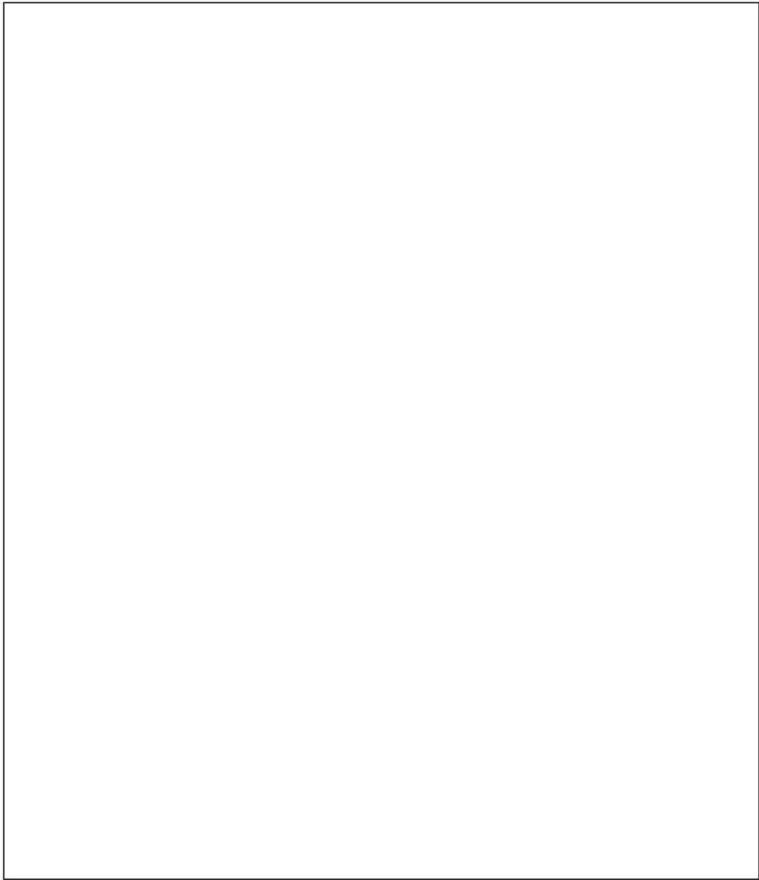
DIE KARRIERE EINES PORTRAITS

Der Prototypus (Abb. 2) des Lauchhammer Abgusses gelangte – möglicherweise 1505 in Rom ausgegraben⁶ – als Teil der berühmten Kunstsammlung des Kardinals Domenico Grimani (1461–1523) nach dessen Tod als Legat in den Besitz der Republik Venedig⁷ und wurde von 1525 bis 1586 in der eigens geschaffenen ›Sala delle Teste‹ des Palazzo Ducale ausgestellt, bevor er 1596



1 ›Vitellius Grimani‹, Laubhammer, Vorderansicht über Eck.

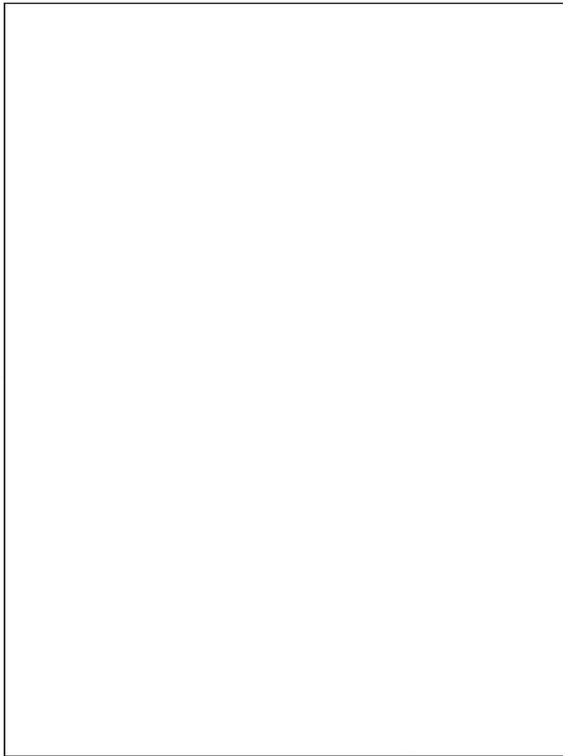
im Zuge einer Umstrukturierung der Räumlichkeiten des Dogenpalastes seinen endgültigen Platz im neu entstandenen ›Statuario Pubblico‹ in der Antisala der ›Libreria Marciana‹ erhielt.⁸ Während die ›Sala delle Teste‹ vermutlich nur den Beamten der Republik vertraut war und einem sehr eingeschränkten Kreis von Staatsgästen gezeigt wurde, stand das ›Statuario‹ als



2 ›Vitellius Grimani‹, Venedig, Museo Archeologico, Saal X.

Vorgänger des Museo Archeologico, in dem sich der Vitellius bis heute befindet,⁹ einem breiten Publikum offen.¹⁰

Die aus griechischem Marmor gefertigte Büste aus dem Besitz Domenico Grimanis kann als eine der meistkopierten und -adaptierten Antiken der Renaissance und des Barock gelten. Aulus Vitellius, geboren am 7. September des Jahres 12, wurde am 3. Januar 69 in den Wirren des sogenannten Vierkaiserjahres von seinen am Niederrhein stationierten Truppen zum Kaiser ausgerufen, wenige Monate später jedoch bereits wieder von Vespasian überwunden und von dessen Soldaten nach der Eroberung Roms am 21. Dezember des Jahres ermordet.¹¹ Die ihm in seiner kurzen Regierungszeit errichteten Statuen wurden wahrscheinlich noch zu seinen Lebzeiten zerstört oder fielen der vom



3 »Vitellius Grimani«, Lauchbammer, Vorderansicht plinthenparallel.

Senat verhängten »damnatio memoriae« zum Opfer. Da im 16. Jahrhundert zwar Münzdarstellungen, aber kein einziges vollplastisches Bildnis des Vitellius bekannt waren, kam der faszinierenden Büste in Venedig in ikonographischer Hinsicht eine kaum zu unterschätzende Bedeutung für die weit verbreiteten Portraitserien der ersten zwölf römischen Kaiser nach den »Vitae« des Sueton zu.¹² Obwohl nur eine sehr oberflächliche Übereinstimmung mit den Münzbildern vorlag, entsprach die psychologisierende Zeichnung eines intelligenten Mannes, der je-

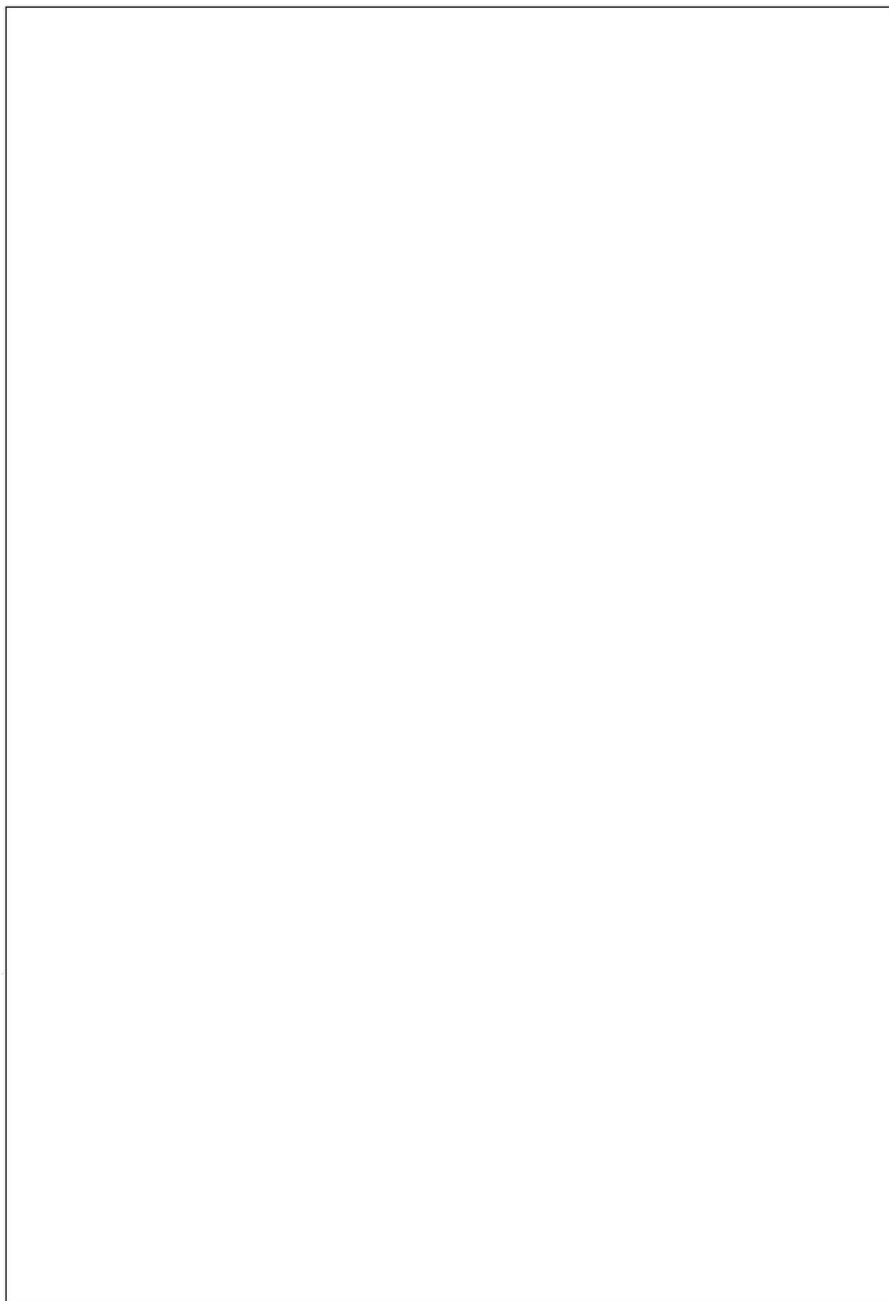
doch infolge seines ausschweifenden Lebens »das Aussehen eines alten Prassters«¹³ angenommen hatte, so gut der Beschreibung Suetons, daß in der römischen Büste bereitwillig – wenn auch fälschlich – ein authentisches Portrait des Kaisers gesehen werden konnte.¹⁴ Im Inventar der Sammlung Grimani, das nach Übernahme des Legates am 15. September 1523 erstellt wurde, waren allerdings nur fünf der »teste« identifiziert worden, unter den nach formalen Kriterien beschriebenen übrigen Antiken läßt sich die Büste nicht mit Sicherheit ausmachen.¹⁵ Erst das zweite Inventar vom 20. Februar 1587 verzeichnet unter der Nr. 1 einen »Vitellio senza la spalla sinistra, et un pezzo della destra«.¹⁶ Die Identifizierung muß jedoch schon wesentlich früher erfolgt sein, nahm doch Tizian den »Vitellius Grimani« als Vorbild für sein Portrait des Kaisers in der Zwölferserie, die er 1537/38 für den Herzog Federico Gonzaga in Mantua malte.¹⁷

Die Reihe der weiteren Rezeptionen ist immens. Neben der mehr ästhetisch motivierten Verarbeitung im Werk etwa Tintoretos oder Veroneses¹⁸ kamen Vitellius-Büsten einerseits als bewußte Fälschungen mit dem Anspruch eines römischen Originals desselben Typus in die Antikensammlungen der Zeit¹⁹ oder als eindeutig moderne Arbeiten, dann meist als Teil von ganzen Kaiserserien für Palastdekorationen, die im Kontext fürstlicher Repräsentation – oft mit legitimatorischer Zielsetzung – fungierten.²⁰

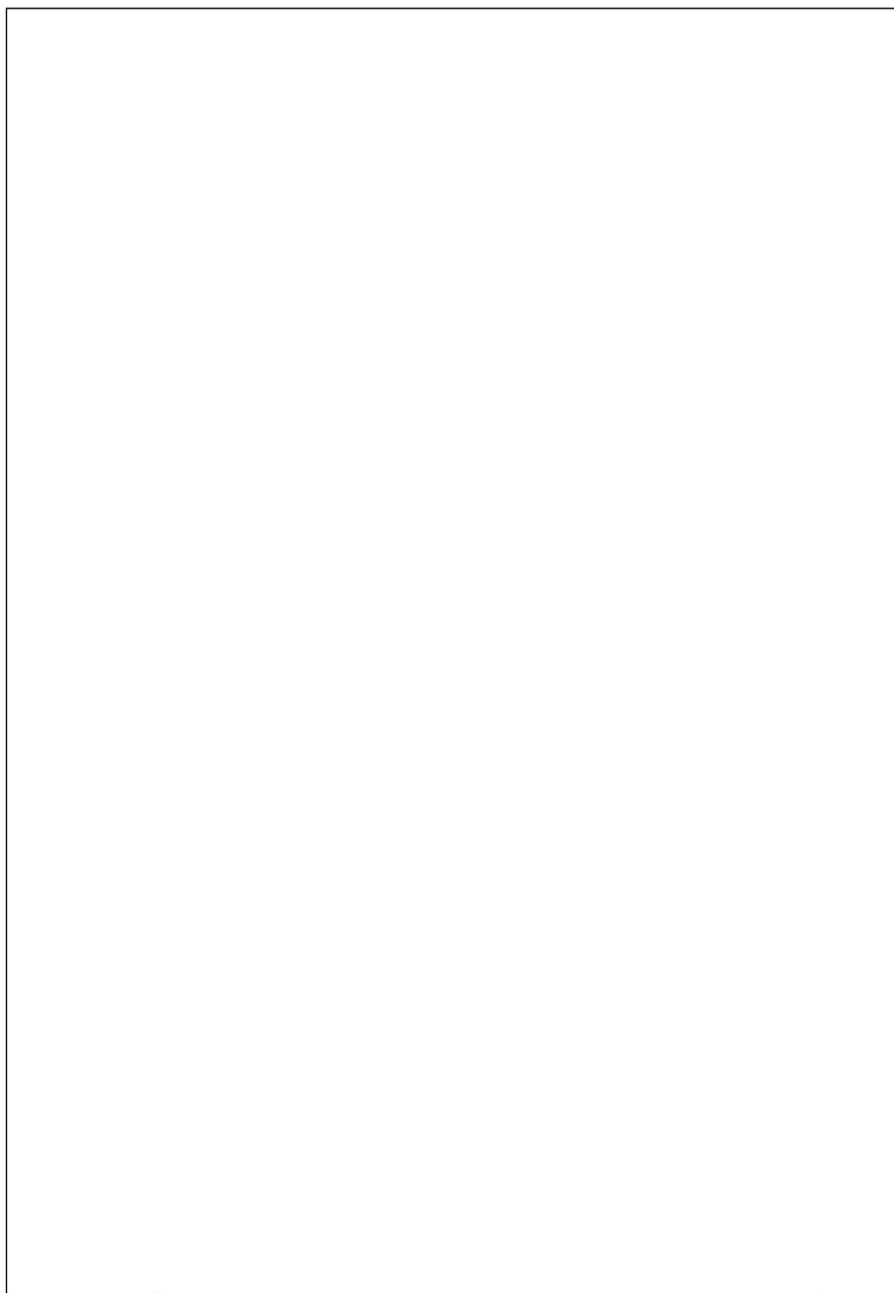
4 »Vitellius Grimani«, Lauchhammer, Rückansicht.

Gleichzeitig erfuhren die Nachstiche, die Aegidius Sadeler 1593/94 von den Mantuaner Kaisern Tizians anfertigte, eine weite Verbreitung (Abb. 5).²¹ Durch sie konnte auch eine graphische Vorlage zum Vorbild für eine Serie vollplastischer Büsten werden, die ihrerseits wiederum kopiert wurden, wie das Beispiel der zwölf Kaiserbildnisse zeigt, für die Bartholomeus Eggers 1674 einen Auftrag des Großen Kurfürsten erhielt und deren (wohl Werkstatt-) Repliken sich am Schloß Wilanów in Warschau befinden.²²

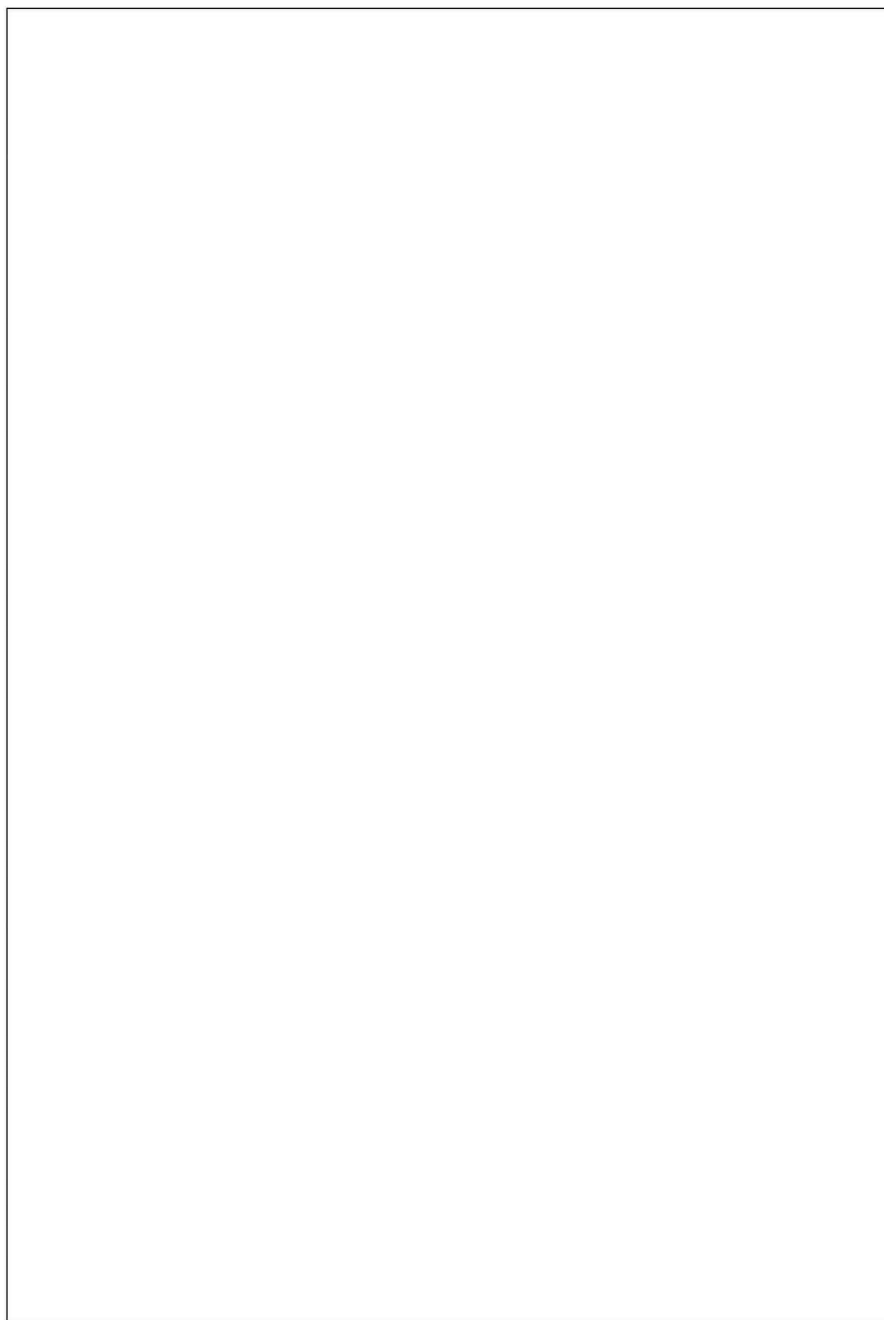
Bereits die zwölf Büsten, die Friedrich II. vor dem Schloß Sanssouci aufstellen ließ,²³ setzen jedoch die Kaiser kaum noch in der bisher anzutreffenden Funktion in Szene, sondern binden sie vielmehr in das komplexe Netz von Bezügen ein, das die Grabstätte des »philosophischen« Königs mit kynischem und skeptizistischem Gedankengut auflädt.²⁴ Die semantische Verschiebung, die hier zu beobachten ist, kann als symptomatisch für das Abklingen der Blüte repräsentativer Suetonischer Kaiserserien gegen Ende des 18. Jahrhunderts



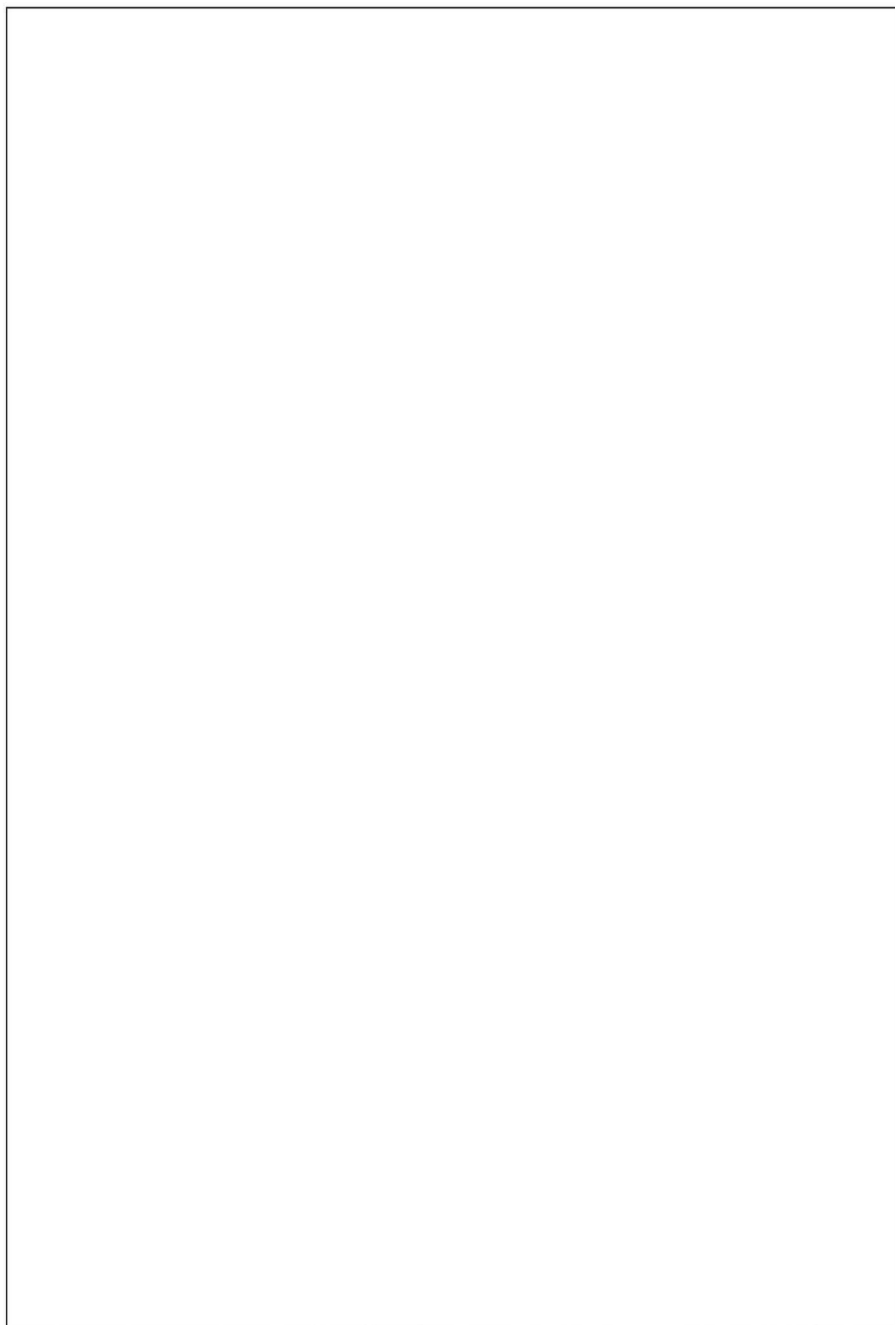
5 *Aegidius Sadeler nach Tizian, Vitellius aus der Serie der 12 Kupferstiche, München, Staatliche Graphische Sammlung.*



6 *Werkstatt des Massimiliano Soldani, Vitellius, Bronze, Wien, Kunsthistorisches Museum.*



7 *Vitellius, Dresden, Albertinum, Abguß aus der Sammlung Mengs.*



8 *Vitellius, Gipsabguß, Padua, Museo di Scienze Archeologiche e d'Arte.*

gelten: der ›Vitellius Grimani‹ hingegen verlor nichts von seiner Anziehungskraft, wie nicht zuletzt der Gipsabguß des Kunstgußmuseums beweist. Entscheidend dafür dürften nun aber neben der weiter bestehenden, gleichsam »verbürgerlichten«²⁵ Vorliebe für den Schriftsteller Sueton die individuellen ästhetischen Qualitäten des Kunstwerks gewesen sein. In gewisser Weise vorgezeichnet war diese Wertung bereits im französischen Klassizismus des 17. Jahrhunderts, für dessen Interesse an typologisierender Physiognomik, wie es sich etwa in den »Caractères« eines La Bruyère widerspiegelte, der Vitellius Grimani interessant werden konnte.²⁶ Bereits zu dieser Zeit war es damit aber auch möglich geworden, Reproduktionen der fragmentierten Originalbüste in edlem Material wie etwa Bronze ästhetisch zu rezipieren (Abb. 6). Interessanterweise verfügt die wahrscheinlich in der Werkstatt Massimiliano Soldanis um 1700 entstandene Bronze des Kunsthistorischen Museums Wien über ein Gegenstück im Institut für Klassische Archäologie der Universität Groningen, das in der Soldani-Werkstatt nach demselben Modell gegossen wurde.²⁷ Im Unterschied zum Wiener wurde das Groninger Exemplar, das in das frühe 18. Jahrhundert datiert werden darf, jedoch mit einer repräsentativen barocken Gewandbüste versehen. Soldani war also durchaus in der Lage, mit Arbeiten, die entweder die ästhetischen Qualitäten der antiken Büste oder die repräsentativen des Kaiserportraits betonten, dem unterschiedlichen Käuferinteresse Rechnung zu tragen. Als vollendetes individuelles Portrait konnte der Vitellius aber so auch Eingang finden in die Einsiedelsche Abgußsammlung vorbildlicher Antiken.

PROVENIENZ DES LAUCHHAMMER GIPSES

Obwohl wahrscheinlich der größte Teil der Lauchhammer Gipse entweder direkt nach Antiken der Dresdner Sammlung entstand oder nach den Modellen der seit 1785 ebenfalls in Dresden befindlichen Abgußsammlung Anton Raphael Mengs' gefertigt wurde, erweist sich die Frage nach der Provenienz des Vitellius als problematisch, da offenbar viele der Gipse des Kunstgußmuseums nicht als direkte Abgüsse, sondern eher als freie Nachmodellierungen anzusprechen sind. Als Vorbild ausgeschlossen werden kann auf jeden Fall der 1733 in Leplats »Recueil des marbres antiques [...]« auf Tafel 158 abgebildete Vitellius, der bereits im 19. Jahrhundert nicht mehr in den Verzeichnissen der königlichen Antiken erwähnt wird.²⁸ Er dürfte mit dem noch heute im

Depot vorhandenen – offensichtlich barocken – Exemplar identisch sein, das sich 1765 im Inventar der Antikensammlung nachweisen läßt.²⁹

Schwierigkeiten bereitet aber auch der Vergleich mit dem Vitellius der Mengsschen Abgußsammlung nach der Büste des Kapitolinischen Museums (Abb. 7). Die breiteren Züge des Portraits wie auch die abweichende Haarbehandlung ließen sich nur erklären, wenn man auch in diesem Fall den Lauchhammer Gips als eine sehr freie Nachbildung sähe.³⁰

Es erscheint daher m. E. durchaus als möglich, die Büste als einen der Abgüsse zu betrachten, die der Graf von Einsiedel im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts direkt in Italien erwerben ließ. Diese Richtung der Provenienz hebt auch Trautscholdt in der eingangs angeführten Passage ausdrücklich hervor und erwähnt für das Jahr 1785 sogar eine der direkten Bezugsquellen: »[...] zu Rom wurden bei Antonio Leoni Gyps-Abgüße bestellt, und von dort angeschafft [...]«.«³¹

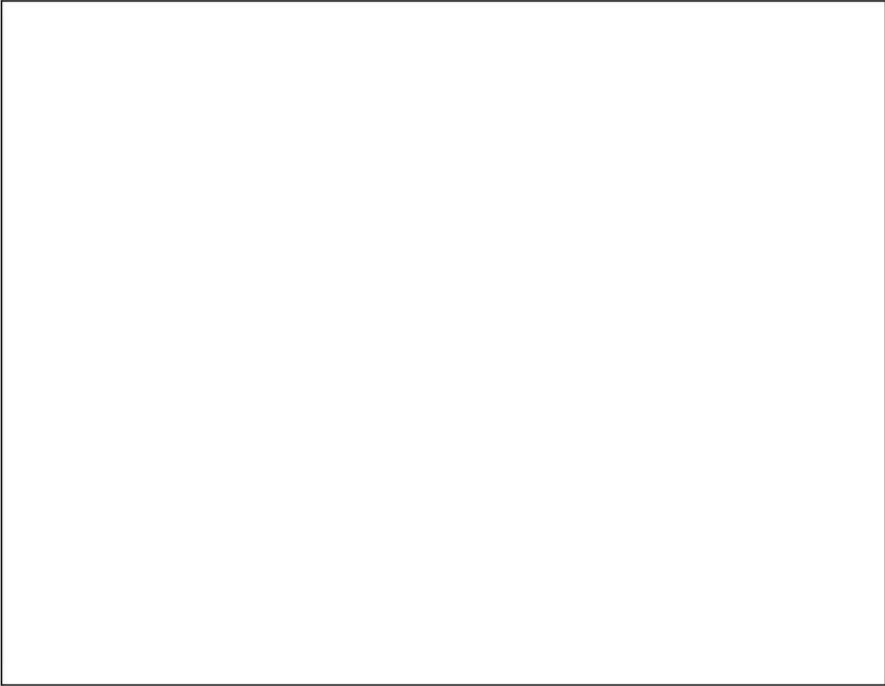
Hinweise für eine solche direkte Provenienz vom Original bzw. einem Abguß davon sind eine größere Ähnlichkeit als zum Dresdner Exemplar, die Übereinstimmung mit der Größe des Vitellius Grimani³² und in diesem Falle auch die Form des Büstenansatzes, die als Reduktion des venezianischen angesehen werden kann. Die hier bereits gegebene ideale Nacktheit kam dabei im Abguß klassizistischen Tendenzen entgegen, den Dargestellten enthistorisierend zu überhöhen, wie sie auch bei Portraitbüsten von Zeitgenossen zu beobachten sind. Auf eine aufwendige Ergänzung zu einer Panzer- bzw. Paludamentumbüste wurde offensichtlich bewußt verzichtet.³³ Kleinere Abweichungen zum Original finden sich aber auch hier im Kaschieren von Bestoßungen oder der ergänzten Nase des römischen Kunstwerks, in der Haarbehandlung sowie in der deutlicheren, wenn auch gröberen Zeichnung von Augenbrauen und Iris.

Noch aus dem 16. Jahrhundert haben sich zwei direkte Kopien des venezianischen Originals erhalten. Ein Vergleich mit dem Gipsabguß, den der Paduaner Jurist Marco Mantova Benavides wahrscheinlich von Tintoretto erwarb (Abb. 8),³⁴ oder mit der Bronzebüste aus der Sammlung Contarini, die 1596 als Vermächtnis an die Republik Venedig kam,³⁵ zeigt so eine noch auffallendere Ähnlichkeit mit dem auf der gleichen Reproduktionsstufe stehenden Exemplar in Lauchhammer als der direkte Vergleich mit dem Original.

Ob der Vitellius jemals als Modell für einen Eisenkunstguß des Lauchhammers diente und sich möglicherweise unter einer der von Trautscholdt verzeichneten »diverse[n] Büsten«³⁶ befand, muß angesichts der mangelhaften Quellenlage und des Fehlens eines nachgewiesenen Exemplars vorerst leider ungeklärt bleiben. Der Zustand des Kopfes mit den Spuren von körnigem weißlichen Gips im linken Ohr und einer Locke weist zumindest auf die Abnahme einer Negativform. Bei der großflächig erhaltenen Fassung – entweder Fett oder verdünnter Schellack – könnte es sich dann um ein Trennmittel für einen Abguß handeln. Allerdings ist diese Schlußfolgerung nicht zwingend, denn da die erhabensten Partien der Büste am dunkelsten erscheinen, kann auch vermutet werden, daß der Überzug bereits vorher dazu diente, den Modellgips plastischer und lebendiger zu präsentieren.³⁷ Zwar weist m. E. ein etwa 1890/1900 entstandenes Photo (Abb. 9), das Arbeiter mit ihren Werkzeugen um ein Podest mit dem Vitellius gruppiert zeigt, durch den vom erhaltenen abweichenden Büstensockel auf ein spätes Datum »ante quem« für einen Abguß, doch ist dadurch nicht auszuschließen, daß bereits früher ein freies Gußmodell gefertigt wurde. Sollte das Photo wirklich die Schöpfer einer gerade vollendeten Kopie dokumentieren, so verdeutlicht es auch, daß die Büste selbst zu dieser Zeit noch als ein angemessenes Attribut der Modelleure und Ziseleure des Lauchhammers dienen konnte.³⁸

Seine ästhetischen Qualitäten sicherten dem venezianischen Vitellius verbunden mit einer allgemein anhaltenden Nachfrage nach seltenen römischen Portraittypen bis ins 19. Jahrhundert ungeteilte Bewunderung.³⁹ Ein ca. 46 cm hoher Eisen- oder später (ab dem 2. Drittel des 19. Jahrhunderts) auch Bronze- guß des Lauchhammers wäre so gut vorstellbar im herrschaftlichen oder bürgerlichen Studierzimmer ab dem späten 18. Jahrhundert. Das Schema der Bibliothek mit hohen Schränken und breiter Sockelzone etwa berücksichtigte – im Unterschied zu vorhergegangenen Bibliotheksformen – von vornherein Platz für die Aufstellung einer vielfältigen, scheinbar ungeordneten Melange von kleinformatigen Kunstwerken. Charakteristisch für die Überfülle vorhandener Objekte in verschiedensten Materialien wie Gips, Keramik, Metall oder Stein erscheint dabei die Mischung von zeitgenössischen Arbeiten und – oft verkleinerten – Reproduktionen antiker Werke.⁴⁰

Seit Viscontis »Iconographie Romaine« von 1818 geriet der Anspruch des »Vitellius Grimani«, ein römisches Original zu sein, allmählich in Mißkredit.⁴¹



9 Foto der Lauchhammer Modelleure.

Die Diskrepanz zu den Münzbildern des Kaisers, stilistische Erwägungen und – nach Untersuchungen im 20. Jahrhundert – das Fehlen von Wurzelfasern führten zu der sich langsam durchsetzenden Überzeugung, daß es sich bei der Büste zwar immer noch um ein Meisterwerk, aber wohl doch um eine freie Portraitschöpfung der Renaissance handele.⁴² Eine Rehabilitation erfuhr der Vitellius erst ab den 1920er Jahren. Carlo Antis nüchterne Feststellung, daß eine individualisierende Charakterisierung des Dargestellten, ein ›minuto verismo‹,⁴³ wie er hier gegeben war, in Italien nicht vor dem Ende des 16. Jahrhunderts denkbar sei, brachte ihn dazu, in dem Portrait wenn auch nicht mehr das Bildnis des Vitellius, so aber doch eine flavische Arbeit zu sehen.⁴⁴ Die bis heute vorherrschende Datierung des nunmehr ›Pseudo-Vitellius‹ in die Zeit Kaiser Hadrians aufgrund von Büstenform und Bohrung der Augensterne findet sich dann bereits 1968 bei Traversari.⁴⁵

In gewisser Weise besetzt der Gipsabguß des Lauchhammer Museums den Ort zwischen der ikonographischen Signifikanz eines Portraits im 16. bis 18. und der archäologischen Diskussion eines römischen Artefakts seit dem

19. Jahrhundert. Seine hier von mir vorgenommene Kontextualisierung mag als ein Baustein zur Klärung des Phänomens der Antikenkopien des Lauchhammers gelten.

ANHANG: BESCHREIBUNG DES LAUCHHAMMER GIPSABGUSSES

Männliche Portraitbüste, sog. Pseudo-Vitellius

Gips, mit Resten eines bräunlichen Überzugs (Fett oder Schellack?) gefaßt; letztes Viertel des 18. Jahrhunderts (?)

Maße: Höhe mit Sockel 45,5 cm, ohne Sockel 38,0 cm; Kopfumfang: 78,0 cm; Sockelhöhe: 7,5 cm; Breite und Tiefe der Sockel-Plinthe: 15,5 × 15,0 cm; Breite und Tiefe der Büsten-Plinthe: 10,3 × 10,0 cm.

Kunstguß-Museum Lauchhammer: Inv. Nr. 11 gestempelt auf beigefügter Karteikarte (durch M. Frotscher durchgeführte Erfassung der in das Museum übernommenen Gipse) und Inv. Nr. 1211 in rotem Filzstift (?) auf der linken Stirnhälfte des Kopfes (im Zuge einer ABM 1991/92 durchgeführte Erfassung der auf dem Dachboden der Gießerei vorgefundenen Gipse), z. Z. deponiert.

Das Portrait stellt einen dickleibigen Mann mittleren Alters dar, dessen Kopf nach der linken Schulter gewendet ist; die rechte Wange liegt damit parallel zur vorderen Sockelkante. Die Haut des glattrasierten massigen und leicht asymmetrischen Gesichts ist fein und lebendig modelliert, das Haar in kurzen, enganliegenden Locken, die nur wenig vor die großen Ohren reichen, zum größten Teil durch sichelförmige Vertiefungen herausgearbeitet. Oberhalb der Stirn wird es dreigeteilt und läßt so in der Mitte und über den Schläfen kleine Lockenhügel entstehen. Der geschlossene Mund, im Ganzen waagrecht, ist leicht geschwungen, die Mundwinkel weisen nach unten, und die Unterlippe tritt fleischig gegen die dünne Oberlippe hervor. Charakteristisch erscheint auch der Rücken der im Profil ganz sanft gebogenen dicken Nase: verbreitert unterhalb der Wurzel, verengt er sich wieder und setzt so deutlich die runde Nasenspitze ab. Tief unter den gestrichelten Brauen liegen die Augen, die schmalen Lidränder sind scharf gezeichnet. Die Augensterne sind geritzt, die Pupillen durch leichte Bohrung markiert, der Blick folgt der Wendung des Kopfes. Kleine V-förmige Falten über der Nasenwurzel kennzeichnen die breite und hohe Stirn, der ein kleines feistes Kinn prononciert gegenübersteht; zwei Doppelkinne und ein Fettwulst im Nacken kaschieren jedoch die Hals-

partie, so daß der länglich runde Kopf fließend in Schulter und Brust überzugehen scheint.

Etwa parallel zum unteren Rand des Halses erfolgt der Schnitt der Büste, und leicht vorgezogen schließt der Brustansatz stufenlos an die vordere obere Kante des Sockels an. Die Verbindung zwischen dem reich profilierten rechteckigen attischen Sockel (Aufbau des Sockelprofils nach dem Schema: Plinthe – Torus – Plättchen – Trochilus – Plättchen – Torus – Plinthe der Büste) und der Büste gewährleisten ein Gipskeil und eine hölzerne Armierung, die ins Innere des hohlen Kopfes führt.

Zustand:

Überzug besonders an der rechten Seite vom Jochbogen bis zum Lockenansatz, der linken Wange und am Hinterkopf unter dem Wirbel abgerieben. Geringste Spuren von körnigem weißlichen Gips im linken Ohr und in einer Locke vorn links. Reste eines rechteckigen Papierzettels (ca. 5,0 × 4,0 cm) auf der linken Wange. In derselben lateinischen Handschrift mit verziertem ›V‹ die Bleistift-Bezeichnung ›Vitellius‹ auf dem Brustansatz der Büste und auf der hinteren Sockel-Plinthe. Auf der linken Stirnseite die bereits erwähnte Beschriftung ›1211‹ in rotem Filzstift (?). Kleinere Bestoßungen an der hinteren Kante der Büste, an Kinn, Nase, Haar, der Spitze des linken Lockenhügels sowie an den Sockelecken. Größere Abplatzung am Sockel an der vom Betrachter aus gesehen vorderen rechten Ecke des unteren Torus. Riß von der Austrittsstelle des armierenden Vierkantholzes fast bis zur Büsten-Plinthe hinunter.

ANMERKUNGEN

¹ Der vorliegende Aufsatz entstand im Rahmen eines Seminars zu den Lauchhammer Antikenkopien, das im Wintersemester 2000/01 am Kunstgeschichtlichen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin stattfand. Mein herzlicher Dank gilt Frau Dr. Charlotte Schreiter, der Leiterin der Veranstaltung, für ihre tatkräftige Unterstützung meiner Arbeit.

² Johann Friedrich Trautscholdt: Geschichte und Feyer des ersten Jahrhunderts des Eisenwerks Lauchhammer, Dresden 1825 (Reprint, Lauchhammer 1996), S. 24.

³ Für nähere Angaben zur Büste und ihrem Zustand vgl. die Beschreibung im Anhang, S. 156 f.

⁴ Vgl. Trautscholdts – allerdings unvollständiges – »Verzeichniß der Kunstguß- und andrer merkwürdigen Gußwaaren, welche in nachstehenden Jahren zu Lauchhammer gefertigt worden«: Mark Aurel (1789), Trajan (1789), Augustus (1789) und Antoninus Pius (1800 und 1801), vgl. Trautscholdt (Anm. 2), S. 54 ff.

⁵ Daneben sei bemerkt, daß sich die erhaltenen (unpublizierten) Kaiserportraits der Gipsabgußsammlung – soweit ich sehe – ohnehin nicht zu einer formal homogenen Serie zusammenstellen lassen.

⁶ Marjon van der Meulen: *Ruben's Copies after the Antique*, London 1995 (*Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*; 23/1–3), Bd. 2, S. 149ff.

⁷ Mit dem Legat an die Serenissima im Testament des Kardinals vom 16. August 1523, das neben antiken Skulpturen auch eine Sammlung vor allem flämischer Gemälde umfaßte, verband sich die Bedingung, die Kunstwerke zu verwenden »[...] ad ornamentum unius camere sive sale pro mea [i.e. Domenico Grimani] memoria et ad ostendendum personis virtuosis.«; vgl. Marilyn Perry: *Cardinal Domenico Grimani's Legacy of Ancient Art to Venice*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 41 (1978), S. 218ff.

⁸ In der am 13. September 1525 fertiggestellten »Sala delle Teste« wurden lediglich die besten Stücke der Sammlung Grimani – wahrscheinlich 11 »teste« und 5 »corpi« – ausgestellt, der Rest des Legates, darunter sämtliche Gemälde, wurde den Neffen des Kardinals im Dezember 1528 rücküberreignet. Umbaumaßnahmen im Dogenpalast führten 1586 zu einer einseitigen Deponierung der 16 Antiken, die nach endlosen Verzögerungen erst wieder ab dem Sommer 1596 im neu-gegründeten und von Vincenzo Scamozzi gestalteten »Statuario Pubblico« zu sehen waren: nun gemeinsam mit 184 Kunstwerken der Sammlung Giovanni Grimani, des 1593 verstorbenen Neffen Domenico's, sowie 17 weiteren, die der Sammler Federico Contarini zur Verfügung gestellt hatte. Jede Skulptur war durch einen Blei-»bollo« mit dem Namen des Stifters gekennzeichnet. Vgl. ebd. S. 220ff.

⁹ Heute in Saal 10, Inv. 20. Vgl. Gustavo Traversari: *Museo Archeologico di Venezia. I ritratti*, Rom 1968, Nr. 43, S. 63f., Abb. 44a–c.; Perry (Anm. 7), S. 234 sowie *Census*, Rec. No. 153508/257A4. Dort auch eine Liste der Repliken und Adaptionen.

¹⁰ Ob die »Sala delle Teste« auch anderen Besuchern oder den Künstlern der Stadt zugänglich war, muß ungeklärt bleiben. Vgl. zu diesem Problem Perry (Anm.7), S. 225 f.

¹¹ Zur historischen Gestalt des Vitellius vgl. Suet. Vit. und Tac. Hist.

¹² Vgl. Eberhard Paul: *Gefälschte Antike von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Leipzig 1981, S. 54ff.; zu den Kaiserserien etwa Eberhard Paul: *Kaiserserien der Renaissance, des Barock und des Klassizismus*, in: *Antikerezeption, Antikeverhältnis, Antikebegegnung in Vergangenheit und Gegenwart. Eine Aufsatzsammlung*, hg. v. Jürgen Dummer und Max Kunze, Stendal 1983 (*Schriften der Winckelmann-Gesellschaft*; 6), Bd. 1 u. 3, S. 239–252. Es sei im übrigen darauf hingewiesen, daß der Kanon Suetons auch modifizierbar war und etwa um die Bildnisse der sog. »Guten Kaiser« erweitert werden konnte.

¹³ Paul 1981 (Anm. 12), S. 54. Vgl. Suet. Vit. 13 u. 17.

¹⁴ Zwei authentische Porträts des Vitellius, die mit den Münzbildern übereinstimmen, konnten erst im 20. Jahrhundert identifiziert werden. Sie befinden sich in der Kopenhagener Ny-Carlsberg-Glyptothek (Inv. 3167) bzw. im Bardo-Museum in Tunis (Inv. 1784). Vgl. Flemming Johansen: *Roman Portraits*, Bd. II. Ny-Carlsberg-Glyptothek, Kopenhagen 1995, S. 24f. bzw. Mohamed Yacoub: *Le musée du Bardo. Départements antiques*, Tunis 1996, S. 51. Abb. 44.

¹⁵ Vgl. Perry (Anm. 7), S. 218f. und den Abdruck des Inventars, ebd. S. 241 f.

¹⁶ Vgl. ebd. S. 227, das Inventar abgedruckt ebd. S. 242 f.

¹⁷ Die Serie, deren zwölftes Bild – wohl der Domitian – von Giulio Romano gemalt wurde, befand sich bis 1628 am Ort, wurde dann an Charles I. von England verkauft und gelangte 1652 nach Spanien, wo sie zugrunde gegangen zu sein scheint. Vgl. Wilhelm Suida: *Tizian, Zürich/Leipzig 1933*, S. 73 f. Annie Nicolette Zadoks-Josephus Jitta: *A Creative Misunderstanding*, in: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek 2* (1972), S. 6 geht von einer Identifizierung möglicherweise erst nach 1550 aus. Der Vergleich des Vitellius Grimani mit Aegidius Sadeler's Nachstich des verlorenen Tizian-Bildes scheint aber m.E. die Modell-Funktion der Büste schon durch das charakteristische Blickmotiv zu belegen.

¹⁸ Vgl. Carlo Anti: *Il R. Museo Archeologico di Venezia*. In: *Dedalo* 7 (1927), S. 631 f.; Traversari (Anm. 9), S. 63 f.

¹⁹ Vgl. etwa die umstrittene Büste im Kapitolinischen Museum (Inv. Albani A3; Henry Stuart Jones: *A Catalogue of the Ancient Sculptures Preserved in the Municipal Collections of Rome*, Oxford 1912, S. 192 f., Abb. 49) oder das Bildnis in Neapel (E. Gerhard und Th. Panofka: *Neapels antike Bildwerke*, Stuttgart/Tübingen 1828, 1. Teil, Nr. 140, S. 45).

²⁰ Vgl. Paul 1983 (Anm. 12), S. 244 f. Natürlich konnten auch die als Originalwerke angesehenen Büsten zu entsprechenden Serien zusammengestellt werden.

²¹ Vgl. Suida (Anm. 17), S. 74. Da Tizian aus Gründen des kompositorischen Zusammenhangs der ganzen Serie Vitellius über die rechte Schulter blicken ließ, findet sich das »gewendete« Blickmotiv auch des öfteren auf anderen Beispielen dieser Rezeptionsreihe. Vgl. etwa das Portrait von Hendrik Goltzius der Kaiserserie im Schloß Caputh, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (im folgenden SPSG), Inv. Grunewald 00980. Deutlich wird dabei die Modifikation des Einzelporträts zugunsten der Serie.

²² Henning Wrede: *Cunctorum splendor ab uno*. Archäologie, Antikensammlungen und antiki-sierende Ausstattungen in Nepotismus und Absolutismus, Stendal 2000 (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft; 18), S. 9 ff. In Wilanów befinden sich heute nur neun Kaiser – darunter allerdings nicht der Vitellius. Wrede geht aber davon aus, daß einst ein kompletter Satz vorhanden war. Die Eggers-Büsten, die seit 1740 vor der Gartenfassade des Schlosses Charlottenburg standen, sind z. Z. deponiert, aber mit dem Voranschreiten ihrer Restaurierung für eine bereits begonnene sukzessive Aufstellung im Schloß Oranienburg vorgesehen (freundliche mündliche Mitteilung des Oranienburger Kastellans, Herrn J. Kirschstein). Vgl. für beide Serien ebd. Abb. 2–19, S. 110 ff.

²³ SPSG, Inv. Skulpturensammlung 558–563, 565–570. Saskia Hüneke: *Bauten und Bildwerke im Park Sanssouci*. Amtl. Führer, Potsdam 2000, S. 127, 130, Abb. S. 128. Die zwölf Büsten waren durch Vermittlung des Grafen Algarotti aus Italien nach Potsdam gekommen. Nach Matthias Oesterreich: *Beschreibung und Erklärung der Grupen, Statüen, ganzen und halben Brust-Stücke, Basreliefs, Urnen und Vasen von Marmor, Bronze und Bley, sowohl von antiker als moderner Arbeit, welche die Sammlung Sr. Majestät, des Königs von Preußen, ausmachen*, Berlin 1775 (Reprint Potsdam 1990), S. 20 sind die »[...] Stücke [...] modern, von mittelmäßiger Arbeit [...]«; sie stellen damit formal ein ausgezeichnetes durchschnittliches Beispiel für die Mitte des 18. Jahrhunderts dar.

²⁴ Vgl. zu einer möglichen Interpretation Wrede (Anm. 22), S. 7 f.

²⁵ Paul 1983 (Anm. 12), S. 248. Beispiele für die Verbreitung des »Vitellius Grimani« auch in bürgerlichen Kreisen nördlich der Alpen sind allerdings bereits viel früher zu finden, man denke etwa an die Serie, die ein Meister Juan aus Venedig für Hans Fugger arbeitete und die 1570 in Augsburg ihre Aufstellung fand (vgl. ebd. S. 250), oder an das als antik geltende Exemplar, das sich in der Sammlung Peter Paul Rubens' in Antwerpen befand (vgl. van der Meulen (Anm. 6), S. 143). Bezeichnenderweise kam auch Rubens' Vitellius mit anderen Antiken direkt aus Venedig, vgl. die Schiffslisten bei Jeffrey M. Muller: *Rubens: The Artist as Collector*, Princeton 1989, S. 82 ff.

²⁶ Vgl. dazu etwa Profil- und en face-Skizzen des Vitellius von Charles Le Brun, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 28288. Vgl. *D'après l'antique*. Ausstellungskatalog Paris, Musée du Louvre, Paris 2000, Kat. Nr. 134, S. 306 ff.

²⁷ Vgl. Zadoks-Josephus Jitta (Anm. 17), S. 3 f. u. 10.

²⁸ Raymond Baron Leplat: *Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la Galerie du Roy de Pologne à Dresden*, Dresden 1733, Taf. 158. Vgl. Wilhelm Gottlieb Becker: *Augusteum*. Dresdens Antike Denkmäler, Leipzig 1804 ff. und Hermann Hettner: *Die Bildwerke der Königlichen Antikensammlung zu Dresden*, 2. Auflage, Dresden 1869.

²⁹ Inv. 1765, Bl. 56, Nr. 113. Angabe nach dem Beizettel der Skulptur im Depot der Dresdner Skulpturensammlung.

³⁰ Der vorhandene Mengssche Abguß trägt die Inventarnummer ASN 2129. Vgl. Johann Gottlob Matthäy: Verzeichniss der im königl. sächs. Mengs'schen Museum enthaltenen antiken und modernen Bildwerke in Gyps, Dresden/Leipzig 1831, S. 51, Nr. 492; zum Kapitolinischen Vitellius Stuart-Jones (Anm. 19), S. 192 f., Inv. Albani A3, Sala dei Imperatori 20, Inv. 431, Abb. 49. Im Inventar der Abgußsammlung von 1872 findet sich das Exemplar nicht mehr verzeichnet, dafür aber zwei Abgüsse nach Büsten in Turin bzw. im Louvre (Nr. 218 bzw. 220. Hermann Hettner: Das Königliche Museum der Gypsabgüsse zu Dresden, 3. Auflage, Dresden 1872, S. 111). Bei dem Pariser Exemplar handelte es sich sicherlich um die einst für antik gehaltene Büste eines unbekanntem italienischen Bildhauers aus dem frühen 16. Jahrhundert, Musée du Louvre, Département des Sculptures, Inv. MR 684 (vgl. D'après l'antique (Anm. 26), Kat. Nr. 129, S. 301). Entweder ist der Abguß heute nicht mehr vorhanden oder identisch mit dem Mengsschen, dann hätte Hettner nur ein anderes Vorbild angegeben. Gänzlich abweichend zum Lauchhammer erscheint der Gips nach dem ›Turiner Vitellius‹, der die mitgegossene Inschrift »Palazzo Durazzo a Genova« trägt (Dresden, Albertinum, Skulpturensammlung, Inv. ASN 1987, als Doppelstück dazu ASN 1195). Ein Vorbild findet dieser Gips im – offensichtlich gefälschten – Vitellius aus der Sammlung des Marchese Durazzo, der sich heute in Genua in der Accademia Linguistica di Belle Arti, Inv. 45, befindet: Janina Kobe in: Gips nicht mehr. Abgüsse als letzte Zeugen antiker Kunst, Ausstellungskatalog Bonn, hg. von Johannes Bauer und Wilfried Geominy, Bonn 2000, S. 144, Nr. 30, Abb. 119. Für die freundliche Hilfe und die wichtigen Hinweise bei der Identifizierung der Gipse möchte ich Herrn Dr. Moritz Kiderlen, Skulpturensammlung Dresden, meinen herzlichen Dank aussprechen.

³¹ Trautscholdt (Anm. 2), S. 25.

³² Der ›Vitellius Grimani‹ mißt im Ganzen ohne Sockel 48 cm, vom Kinn bis zum Scheitel 24 cm. Vgl. Traversari (Anm. 9), S. 63. Rechnet man aufgrund dieser Proportionen das fehlende Bruststück hinzu, kommt die Büste in Lauchhammer auf dieselbe Höhe.

³³ Die ideale Nacktheit wird vor allem für die Rauch-Schule wichtig, während etwa Schadow und seine Nachfolger noch eine antike Draperie der Büste bevorzugten. Im Frühklassizismus jedoch oft anzutreffen ist der fließende Übergang vom Portrait zum Sockel, letzterer wird hingegen bei Rauch meist streng abgesetzt. Vgl. Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786–1914. Ausstellungskatalog Berlin, hg. von Peter Bloch, Sibylle Einholz und Jutta von Simson, Berlin 1990, S. 199 ff., 247 ff. und 361 ff. Auch wenn die Annahme einer Provenienz des Vitellius aus Italien richtig sein sollte, wurde der Sockel erst in Lauchhammer hinzugefügt. Identische Sockel finden sich dort des öfteren.

³⁴ Heute im Museo di Scienze Archeologiche e d'Arte der Universität Padua, Inv. 5940 (numero di identificazione MB 63): Irene Favaretto: Andrea Mantova Benavides. Inventario delle antichità di casa Mantova Benavides 1695, in: Bolletino del Museo Civico di Padova 61 (1972), Nr. 1–2. Vgl. Zadoks-Josephus Jitta (Anm. 17), S. 5 und Perry (Anm. 7), S. 234.

³⁵ Das Vermächtnis stammte von Giacomo oder Jacopo (?) Contarini. Die Büste wurde erst seit 1714 ausgestellt und befindet sich heute ebenfalls im Museo Archeologico di Venezia (Inv. Bronzi 6). Vgl. Zadoks-Josephus Jitta (Anm. 17), S. 6 (Abb. 6 auf S. 7) und Perry (Anm. 7), S. 234.

³⁶ In Trautscholdts »Verzeichniß [...]« werden 1788 acht, 1790 fünf, 1792 und 1793 je drei, im Ganzen also 19 solche aufgeführt (vgl. Trautscholdt (Anm. 2), S. 54 f.). Unklar hinsichtlich einer Identifizierung müssen leider auch neben dem 1797er Eintrag von »32 Bas-Reliefs und Büsten« folgende Posten des Verzeichnisses bleiben: »317 Portraits, Löwenfüße, Pfeifenköpfe« (1820), »1145 div. Portraits, Rosetten, Pfeifenköpfe etc.« (1821), »894 div. Portraits, Spielteller, Messer- u. Gabelträger, Leuchter etc.« (1822), »910 div. Portraits, Leuchter, Cigarrenpfeifen etc.« (1823), »499 div.

Portraits, Leuchter, Messer- und Gabelträger etc.< (1824) und >616 Portraits, Lichtputzteller, Leuchter etc.< (1825) (vgl. ebd. S.55ff.). Obwohl man dem bei weitem größten Teil der genannten Stückzahlen sicherlich Gebrauchsguß zuordnen darf, bestünde durchaus die Möglichkeit, daß sich unter den »Portraits« einige entsprechende Büsten verbergen könnten. Obwohl der Nachguß von Antiken – abgesehen von Ausnahmen wie dem »Betenden Knaben« oder dem »Blinden Homer« (vgl. Lauchhammer Bildguß. Katalog. Mitteldeutsche Stahlwerke AG, Lauchhammer 1938, S. 59 bzw. 164) nach dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts fast gänzlich zum Erliegen kam, schließt auch der Katalog des Lauchhammers von 1938 summarisch mit »[...] im Laufe der Jahre [ausgeführten und gelieferten] unzählige[n] Gedenktafeln, Büsten, Kleinplastiken, Plaketten und andere[n] Kunstgüsse[n] aller Art [...]« (vgl. ebd. S. 311).

³⁷ Eine ähnliche Behandlung der Gipse ist nach mdl. Auskunft von Dr. Moritz Kinderlen auch an einigen Stücken der Mengsschen Sammlung zu beobachten, in Lauchhammer stellt der Vitellius allerdings das einzige Beispiel dar.

³⁸ Lauchhammer, Kunstgußmuseum, BAI 57 bzw. 58. Mein herzlicher Dank gilt Herrn Matthias Frotscher, Kunstgußmuseum Lauchhammer, für seine freundliche Hilfe bei der Besprechung der Büstenfassung sowie seinen Hinweis auf das Photo.

³⁹ Vgl. Paul 1981 (Anm. 12), S. 55.

⁴⁰ Vgl. zum Schema etwa die Bibliothek der Königskammern, die Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff 1787/88 im Berliner Schloß schuf (vgl. Friedrich Wilhelm II. und die Künste. Preußens Weg zum Klassizismus, Ausstellungskatalog Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Potsdam 1997, S. 229, Abb. S. 309), oder die Ausstattung des privaten Studios Friedrich Wilhelms IV., das Schinkel ebendort in der Erasmuskapelle als Teil der 1824/28 gestalteten Wohnung des damaligen Kronprinzenpaares einrichtete (vgl. Friedrich Wilhelm IV. Künstler und König. Zum 200. Geburtstag. Ausstellungskatalog Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Frankfurt am Main 1995, S. 322 f., Kat. Nr. 6.1. u. 6.2.).

⁴¹ Vgl. Paul 1981 (Anm. 12), S. 55 und Traversari (Anm. 9), S. 63 f.

⁴² So noch Robert West: Römische Porträt-Plastik, München 1941, Bd. 2, S. 244 ff. (zitiert nach van der Meulen (Anm. 6), S. 151). Vgl. auch Paul 1981 (Anm. 12), S. 54 ff.

⁴³ Anti (Anm. 18), S. 631.

⁴⁴ Vgl. ebd. S. 634. Die Zuschreibung an Giovanni Cristoforo Romano, die Paul noch 1981 versucht, kann daher auch nicht überzeugen (Paul 1981 (Anm. 12), S. 56).

⁴⁵ Vgl. Traversari (Anm. 9), S. 64. Als Renaissance-Zutaten der Büste können lediglich die restaurierte Nasenspitze und die Inschrift »FELIX VIBAS« auf der Rückseite gelten. Vgl. ebd. S. 64 und Perry (Anm. 7), S. 234.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Lauchhammer, Kunstgußmuseum, Foto Feind, Nr. 5/8. – Abb. 2 Deutsches Archäologisches Institut Rom, Inst. Neg. 82.726, Foto Schwanke. – Abb. 3: Lauchhammer, Kunstgußmuseum, Foto Feind, Nr. 5/6. – Abb. 4: dto., Nr. 5/9. – Abb. 5: München, Staatliche Graphische Sammlung, Neg. Nr. 90/249. – Abb. 6: Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.: KK 5982, Archivphoto-Nr.: II 22071. – Abb. 7: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung, Abgußsammlung, Inv. H ⁺127/291, ASN 2129, Foto H.-P. Klut. – Abb. 8: Padua, Università di Padova, Dipartimento di Scienze dell'Antichità, Istituto di Archeologia, Foto Nr. M 5/90 19, Foto A. Fiorentin. – Abb. 9: Lauchhammer, Kunstgußmuseum, Foto: BAI 58.