

PEGASUS

Berliner Beiträge
zum Nachleben der Antike
Heft 8 · 2006

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

www.census.de/pegasus.htm

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

Herausgeber: Horst Bredekamp, Arnold Nesselrath

Redaktion: Charlotte Schreiter, Anne Leicht, Frederike Steinhoff

Kunstgeschichtliches Seminar
Unter den Linden 6
10099 Berlin

© 2006 Census of Antique Works of Art
and Architecture Known in the Renaissance

Layout und Satz: Jürgen Brinckmann, Berlin
Druck: Gulde Druck GmbH, Tübingen

ISSN 1436-3461

DIE ROMANTISCHE TRANSFORMATION DER ANTIKE IM ALTEN MUSEUM BERLINS

HENNING WREDE

Diese Studie versucht, die gewichtigsten Eigenschaften des Alten Museums zur Zeit seiner Eröffnung, 1830, zu erkennen, um sie in Zukunft auf der Museumsinsel und in anderen Sammlungen in ihrer nachwirkenden Konsistenz und Veränderung zu verfolgen.

Sicherlich mit der gegenwärtigen Wiederherstellung und Modernisierung der Museumsinsel, aber auch mit einer verstärkten grundsätzlichen Hinwendung ist zu begründen, dass das Alte Museum im letzten Jahrzehnt breit untersucht worden ist. Ich erinnere nur an die große Darstellung seiner Planung und Konzeption durch Christoph Martin Vogtherr, an Jörg Trempers Monographie über das Wandbildprogramm von Karl Friedrich Schinkel und an die Wiedergewinnung der Statuenausstattung in der Rotunde mit der vorbildlichen Publikation von Wolf-Dieter Heilmeyer, Huberta Heres und Wolfgang Maßmann.¹

Von ihnen und den übergangenen Publikationen gleicher Zeit weicht diese Untersuchung darin ab, dass sie sich einmal fast ausschließlich dem archäologischen Sammlungsgut² zuwendet, um – dem Titel gemäß – aus seiner Auswahl und seiner Aufstellung die allgemeinen und daher in Archivalien, Denkschriften, Kommissionsberichten und Führern seiner Zeit gewöhnlich nicht näher reflektierten Ausstellungskriterien wiederzugewinnen. Die Beschränkung auf die Denkmäler des griechisch-römischen Altertums rechtfertigt sich durch deren Bedeutung für die Sammlung. Sie nahmen das Hauptgeschoss (Abb. 2) und auch weite Teile des Untergeschosses ein. Antike Skulpturen standen ausschließlich in der Rotunde, dem architektonischen Herzen des Bauwerks.

RELIGION ALS TRIEBKRAFT FÜR KUNST UND KULTUR

Ein Pantheon griechisch-römischer Götter hat es in Berlin bereits im frühen 18. Jahrhundert gegeben, einmal auf den Dachbalustraden des Schlosses Schlüters, dann bei den zumindest zehn Götterstatuen, welche auf der Langen Brücke Johann Arnold Nerings die Reiterstatue des Großen Kurfürsten um-

1 *Altes Museum, Berlin, um 1900*

rahmten³ und die Lorenz Beger als ein »wirkliches Pantheon« bezeichnete.⁴ Diese barocken Vorfahren des Pantheons im Alten Museum sind durch antiki-sierende zeitgenössische Statuen inszeniert worden, nicht durch antike Skulp-turen. Beide Male ist zudem eine Beziehung zum römischen Kapitol herge-stellt worden, im Fall des Schlosses über das Vorbild der Götterstatuen auf den kapitolinischen Palästen,⁵ bei dem Brückendekor über die Verbindung mit der Reiterstatue Mark Aurels auf dem Kapitolsplatz.

Die im Jahr 1700 gegründete Akademie der Künste in Berlin bot dem grie-chisch-römischen Pantheon mit ihren Abgüssen antiker Götter- und Heroen-statuen ein weiteres und nun auch betont ästhetisch ausgerichtetes Zentrum in der Umgebung des Schlosses. Nach wechselvollem Schicksal wurde der Bestand der Abgüsse seit dem späteren 18. Jahrhundert kontinuierlich vermehrt.⁶ 1790 erließ Friedrich-Wilhelm II. ein neues Statut für die Berliner Kunstakademie, das in den Wintermonaten Vorlesungen über die »Theorie der schönen Künste und Alterthumskunde« sowie über »Mythologie« vorsah.⁷ Wahrgenommen wurden sie von Karl Philipp Moritz, dessen entscheidende Bücher beide 1791 erschienen. Das eine unter dem Titel »Ἄνθοῦσα oder Roms Alterthümer. Ein Buch für die Menschheit. Die heiligen Gebräuche der Römer«, das andere die

»Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten«. In beiden Schriften und in seinem zur Gottesdienstzeit am Sonntag gehaltenen Vorlesungen entwickelte Moritz eine Vorstellung von der antiken Mythologie als der gemeinsamen Grundlage aller Dichtung, Kunst und Kultur und daher auch der Erziehung der Menschen. Das hymnisch beschriebene griechische Pantheon in der »Götterlehre« und die kultischen Bräuche der Römer in der »Ἄνθοῦσα« konstatieren eine Antike, die sich auf ihren religiösen Bereich beschränkt und greifen hierin der Forschungsausrichtung in den Altertumswissenschaften auf den Mythos zur Zeit der Romantik vor. Der Mythos ist für Moritz eine eng an Natur und irdische Wirklichkeit gebundene Sprache der frühen menschlichen Phantasie, die danach drängt, in »wahre Kunstwerke« und »schöne Dichtung« als »etwas in sich Fertiges und Vollendetes« verdichtet zu werden, »dessen Wert in ihm selber und dem wohlgeordneten Verhältnis seiner Teile« liegt.⁸ So erbringen die Götterbilder wie in Friedrich Schillers Gedicht »Die Götter Griechenlands« das höchste Maß an verdichtetem, wirklichem Leben. Vor ihnen wird der Betrachter auf sich selbst und auf die Ideale der Menschenbildung zurückgeführt. Wie stark und lang nachwirkend der Einfluss von Moritz auf die Konzeption und Ausstattung des Alten Museums in Berlin und der Glyptothek in München gewesen ist, lässt sich den Exzerpten Karl Friedrich Schinkels nach

Moritz und den Fresken beider Museen von Peter Cornelius aus den zwanziger und vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts ablesen.⁹

Aloys Hirt, seit 1796 Nachfolger von Moritz an der Kunstakademie, 1799 Professor für Geschichte der Architektur an der Bauakademie, 1810 ordentlicher Professor für »Theorie und Geschichte der zeichnenden Künste« an der Berliner Universität, teilte entscheidende Gedanken seines Vorgängers, nämlich dass »man die Mythologie von jeher mit Recht als einen nöthigen Teil des Unterrichtes bey jeder liberalen Erziehung« betrachtet habe, weil sich »aus den ältesten Sagen die Volksreligion bildete, und aus dieser die Sitten, die Gebräuche, die Spiele, die Lebensweise«,¹⁰ also die griechische Kultur in ihrer Gesamtheit. »Sie lieferten den Stoff zu den ersten rohen Versuchen der Kunst, welche dann im Gange der Zeit sich fortbildend jene Mannigfaltigkeit von Idealen schuf, wodurch die alte Welt zum Schauplatz des Schönen und Erhabenen wurde.«¹¹ Welche ausschlaggebende Betrachtung die griechische Mythologie in der Frühzeit der Berliner Universität und während der Planung des Museums generell hatte, geht auch daraus hervor, dass mit Jakob Andreas Konrad Levezow 1804 ein weiterer Professor für Altertumskunde und Mythologie an der Kunstakademie eingestellt wurde, dass die Universität über Karl Wilhelm Ferdinand Solger 1811 eine Professur für Philosophie und Mythologie einrichtete und 1823 mit Ernst Toelken einen Professor der Kunstgeschichte und Mythologie berief. Als Inspektor der Skulpturen des Museums und als Gelehrter in Ergänzung zu dem Künstler Friedrich Tieck als Abteilungsdirektor ist 1826 Eduard Reinhold Lange von Hirt und Schinkel vorgesehen worden. Die Begründung verweist auf Langes Publikationen über mythologisch-historische Gegenstände.¹² Selbstverständlich war die Religion 1815 auch für Toelken die »Mutter der griechischen Bildung überhaupt, und auch ihrer Kunst«.¹³ Übereinstimmend schrieb Eduard Gerhard, seit 1833 der erste Archäologe des Museums, 1827 von seinem Bestreben, die »das Leben und die Kunst durchströmende religiöse Weltsicht der Alten zu erkunden«.¹⁴ Die antike Kunst grundsätzlich, dann aber auch ihre Entwicklung in Kunstepochen habe in der griechischen Religion und deren Veränderungen gegründet.¹⁵ Kurz nach seiner Einstellung erwirkte Gerhard 1835 die erste öffentliche Vortragsreihe im Museum. Im noch leer stehenden Saal des Kupferstichkabinetts im Ostflügel des Untergeschosses betrafen die Vorträge vor bis zu 300 Zuhörern die »Kunst-Mythologie«, erst nachgeordnet auch die kunst- und kulturgeschichtliche Einordnung der Denkmäler.¹⁶

Noch in der Mitte des Jahrhunderts und nach ihr wirkte die romantische Grundvorstellung nach. Karl Bötticher führte die ganze Architektur und Tektonik der Griechen auf deren kultische Riten zurück.¹⁷ Für Christian Carl Josias Bunsen stand noch 1858 fest: »Bei den Griechen war die bildende Kunst religiös, ja ein Theil der Religion«.¹⁸

Die vorrangige Ausrichtung auf den Mythos und die griechische Religion teilten also alle Archäologen, welche in der Frühzeit des Museums und während seiner Planung in Berlin tätig waren. Ganz offensichtlich ist die thematische Übereinstimmung mit dem zentralen Raum des Museums, den Karl Friedrich Schinkel als ein Pantheon und »Heiligtum« entwarf, dann auch mit der Aufstellung der Exponate, welche im Hauptgeschoss in erster Linie zur Betrachtung der Götterstatuen in der Rotunde und der weiteren Skulpturen griechischer Götter und Heroen im Nordsaal als dem größten Raum einlud (Abb. 2).

Bei dieser Akzentuierung des Mythos handelte es sich bekanntlich um keinen Berliner Sonderweg, sondern um einen entscheidenden Charakterzug der Epoche. Daher kennzeichnet er auch die philologischen Studien seit der Frühromantik. Zum Beleg mag es ausreichen, auf Karl Otfried Müllers systematische und abgewogene »Prolegomena zu einer wissenschaftlichen Mythologie« von 1825 zu verweisen, in der die abweichenden Positionen von Christian Gottlieb Heyne, Heinrich Voss, Philipp Karl Buttmann, Friedrich Creuzer, Gottfried Hermann und Friedrich Gottlieb Welcker dargestellt sind,¹⁹ die aus einem weiten Meer zeitgenössischer philologischer Literatur zum griechischen Mythos hervorragen.²⁰

Verwoben sind sie wiederum mit der Ausrichtung der romantischen Philosophie auf die Religion, etwa bei Friedrich Wilhelm Schelling,²¹ wobei die Religionen und Mythen des Orients und die Volksmärchen vergleichend hinzutreten können, wie bei Friedrich Schlegel²² oder Johannes Joseph von Görres.²³ Führend beteiligt ist daneben die Theologie gewesen, wie bereits oben mit der Nennung von Bunsen angedeutet.²⁴ Die grundsätzliche Maxime, dass die Religion der mütterliche Boden aller Kunst sei, findet sich schon am Eingang in die postidealistische Zeit bei Friedrich Ernst Schleiermacher wieder, der sich 1799 von der Zukunft – dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts also – eine religiös geprägte Kunst analog der griechischen Klassik erhoffte.²⁵

Die engen Beziehungen des Berliner Museums (Abb. 2) mit seinem Pantheon und seinem Götter- und Heroensaal im Hauptgeschoss zur religiös geprägten Grundhaltung seiner restaurativen Entstehungszeit waren zu betonen, gerade

3 *Karl Friedrich Schinkel: Der Portikus-Fries im Museumsentwurf von 1822/23*

weil sie in der breiten Diskussion während der Museumsplanung kaum berührt wurden, soweit die erhaltenen schriftlichen Quellen sie spiegeln. Beherrscht wurde sie von der Auseinandersetzung um die Museumsarchitektur, um die Museumsinschrift und vor allem um das auszuwählende Sammlungsgut. Um die Einwirkungen der romantischen Kerngedanken auf die Museumskonzeption weiter zu verfolgen, schließt zunächst die Betrachtung der Frieze Schinkels (Abb. 4–7) in der Portikus (Abb. 1 und 3) vor dem Eingang an. Zu erwarten ist, dass sie dem Eintretenden die Botschaft verkündeten, die Schinkel mit der Museumsarchitektur und der in ihr geborgenen Kunst verband.

SCHINKELS PORTIKUS-GEMÄLDE

Schinkel hat stets einen kultur- und kunsthistorischen Auftrag seines Museums gesehen und diese Ansicht auch ab 1828 nicht verändert, als die neu formierte Museumskommission den ästhetischen Aspekt der Sammlung einseitig be-

tonte. Es geht das zunächst aus den Wandbildern für die Treppenhalle des Museums hervor, von denen wir keine bildliche Vorstellung besitzen.²⁶ Im Ideenbalkasten seiner »Gedanken und Entwürfe« plante Schinkel die Darstellung von Ackerbau, Gewerbe, Maschinen und der »Lehre« ganz allgemein, separat davon die »Verehrung« der Denkmale öffentlicher Vorbilder, von Weisen etwa und Staatsmännern, zuletzt den Genuss von Kunst.²⁷ Also dachte Schinkel an einen Prozess der Zivilisation, der in der Kunstproduktion als dem Ziel der Entwicklung gipfelt und über den Kunstgenuss die erzieherisch-ethischen Konsequenzen nach sich zieht, welche die »Verehrung« der großen Vorbilder verbildlichen sollte. Hier lassen sich die Räume für griechische und römische Bildnisse mit ihren »viri illustres« und Kaisern im Hauptgeschoss des Museums (Abb. 2) ebenso gegenüberstellen wie die für die Vorhalle geplanten Statuen großer Deutscher, bei denen Schinkel wohl nicht nur an Künstler, Architekten, Kunsthistoriker und Archäologen dachte, wie sie später zur Aufstellung gelangten. Unstreitig weist dieser Dekor des Treppenhauses auf Kaulbachs Fresken im Neuen Museum voraus, welche die Abgussammlung griechischer

Meisterwerke umgaben. Kennzeichnender Weise geht aus Schinkels wenigen Notizen aber keine chronologische Entwicklung im Sinne eines linearen Fortschrittsgedankens der Kunstgeschichte hervor. Ihr stand vor allem die hohe Relevanz der Kunst als dem eigentlichen ethischen und ästhetischen Ziel der Historie entgegen, da ihr ein zyklisches Geschichtsmodell von Werden, Höhepunkt und Vergehen zu entsprechen schien.

Eine nähere Erklärung erbringen Schinkels Freskenentwürfe für die Portikus (Abb. 4–7), da sie thematisch verwandt sind, nun zusätzlich auch den Mythos einbeziehen und hierdurch die Position Schinkels in der mythologischen und religiösen Diskussion seiner Zeit bezeichnen. Sie sollten den Besucher zum Eintritt in das Museum einladen und lassen daher dessen Sinnggebung zusätzlich zur Architektur erkennen. Die Taten des Herakles und Theseus im unteren Streifen²⁸ sind von geringerem Interesse. Sie gelten den beiden größten Heroen der Antike, welche durch ihre Arbeiten die Voraussetzungen für alle Zivilisation schufen und hierdurch zu Archetypen aller positiven Persönlichkeiten der Menschheitsgeschichte wurden, mit ihnen auch der Griechen und Römer, deren Bildnisse die beiden Portärräume des Museums (Abb. 2) schmückten. Das Thema der »Verehrung« erhält bei ihnen seine mythologischen Exempla. Schinkels Entwürfen für den oberen Freskenfries²⁹ ist von den ersten Plänen von 1822 bis zu den detaillierten Entwürfen ab 1828 thematisch eine gewisse Konstanz abzulesen, weswegen seine Grundvorstellungen für die Aufgaben seines Museums trotz aller Veränderung im Planungsprozess grundsätzlich dieselben blieben. Bereits sein dem König 1823 vorgelegter, grundlegender Plan für das Museum enthielt den Gedanken an einen »Cyclus aus der Bildungsgeschichte der Menschheit«,³⁰ welcher »auf die Bestimmung des Gebäudes Bezug haben« und ihm ein »heiteres Ansehen« verleihen sollte.³¹ Die damals beigegebenen Zeichnungen der Fassadenansicht (Abb. 3)³² entsprechen den späteren Gouachen des oberen Portikusfrieses³³ darin, dass jeweils an das Geschehen eines Tages gedacht ist, an dem die griechischen Götter die kosmische Ordnung für die Existenz des Menschen und seine Entwicklung setzen. Auf der Seite der Olympier sind ebenfalls nur Jupiter und Apollo als Sonnengott betont. Zusätzlich stimmen entscheidende thematische Einzelmotive überein: Jupiter besiegt die Titanen weitgehend allein; Apollo ist ausschließlich als Gott des Tageslichts aufgefasst, der die menschliche Entwicklung wie ein präsentiertes Gemälde erscheinen lässt; der Tempelbau kennzeichnet den künstlerischen und kulturellen Höhepunkt.³⁴ Zwischen den Säulen sind auf

jeder Seite der Tür acht Bilder platziert (Abb. 3). Bild 1–4 stellen links die Titanomachie dar, 5 zusehende Götter, 6 den Ackerbau, 7 ein Opfer und 8 den aufsteigenden Apollo/Sol in einem etwas abgehobenen Bildstreifen. Rechts der Tür folgen in Bild 1 der niedergehende Apoll/Sol, wiederum in etwas breiterem und kleinerem Format, dann Minerva unterrichtet die Menschen (2), ein siegreich im Wagen heimkehrender Krieger, dem eine kolossale Figur einen Siegeskranz entgegenreicht (3–4), die Musen (acht Frauen, eine verdeckt) möglicherweise bei der Pflege des Pegasus (5), die tanzenden Grazien und eine Lehrszene links und rechts einer großen Tempelfront (6–7), zuletzt Frauen und Kinder (8).

Die ausgearbeiteten Entwürfe (Abb. 4–7) weichen zunächst darin ab, dass sie die Welt der Götter links der Tür gegen die der Menschen rechts von ihr abgrenzen, die Vielzahl einzelner Bilder dann durch Friese ersetzen, welche übergreifende Themen breit ausführen. Hinzukommen nun die Dekorationen der Hallenschmalseiten im Westen (Abb. 4) und Osten, bei denen die Themen der Hallenrückwand einsetzen und enden.

Die Gouache für die linke Schmalwand (Abb. 4) hat sich erhalten. Als chronologische und inhaltliche Voraussetzung für das Geschehen des gesamten oberen Hallenfrieses stellt sie »Uranus und den Tanz der Gestirne« dar.³⁵ Der mild und väterlich anmutende Himmels-gott erscheint in einem Rund, das von den Kreisen des Regenbogens und der Tierkreiszeichen markiert wird. Das ist seit dem 19. Jahrhundert erkannt, gibt das Verständnis des Bildes aber nur in den allgemeinsten Umrissen vor. Entscheidend ist die einfache Feststellung, dass es einen kreisförmigen Regenbogen nicht gibt und dass die Tierkreiszeichen in dämmrigem Dunkel dargestellt sind, ihre den Jahreszyklus setzende Leuchtkraft also noch nicht besitzen. Dazu haben sie auch noch nicht zu ihrer ewigen Reihenfolge gefunden. Es fehlt die Jungfrau. Mädchen und Jünglinge verdecken links den Stier bis auf geringe Partien seines relativ riesigen Fells. Dem astronomisch gesetzten Zodiakus von Steinbock, Wassermann, Fischen, Widder, Stier, Zwillingen, Krebs, Löwe, Jungfrau, Waage, Skorpion und Schütze hat Schinkel ein überwiegend rückläufiges Jahr, z. T. auch mit abweichender Platzierung der Sternbilder gegenübergestellt: Steinbock, Schütze, Krebs, Waage, Stier, Löwe, Skorpion, Zwillinge, Widder, Fische und Wassermann. Unter der Herrschaft des Uranus fehlt also noch die Ordnung der Gestirne und mit ihr auch die Ordnung des Kosmos. Daher musste Schinkel Virgo als

4 *Karl Friedrich Schinkel: Uranus und der Tanz der Gestirne; Gouache*

Sternbild des Rechts und der Ordnung fortlassen, und daher halten verirrte junge Männer die Arme des freundlichen Himmelsgottes fest. In der Verwirrung der Sterne zwingen sie ihn zur Untätigkeit.

Gut beleuchtete und daher selbst leuchtende Mädchen, junge Frauen und Jünglinge bilden einen halbkreisförmigen Reigen in der unteren Hälfte, der die sphärische Gestalt des Himmelskörpers anklingen lässt. Im Ganzen sind es zwölf Gestalten, nach ihrer Zahl kaum zufällig auf die Sternbilder des Zodiakos abgestimmt. Auf der Himmelskugel Arats führen nur die Pleiaden einen Reigen auf. Ihre Zahl schwankt zwischen sechs Mädchen, der Gouache entsprechend, und sieben, da ein Fixstern (Merope) der Gruppe häufig unsichtbar ist. Ganz links verdeckt der Reigen in der Gouache das Sternbild des Stieres bis auf einige Fellzotteln. Das verkehrt die astronomischen Gegebenheiten wohl abermals absichtsvoll, bei denen der Stier in der längsten Zeit des Jahres

die Pleiaden verdrängt.³⁶ Die Identifikation wird aber bestätigt. Die sechs Pleiaden sind mit fünf Jünglingen und einem Kind zum Tanz vereint. Auch sie haben ihren späteren Platz am Himmel als gesonderte Gruppe folglich noch nicht gefunden. Wer die verstrirnten Tanzpartner sind, bleibt offen. Zusammengehalten werden die Paare und kleinen Gruppen von der Liebe. Das rechtfertigt die Deutung bei Max Schasler auf die schaffende Liebe als Uranfang der Welt.³⁷

Die Darstellung der Pleiaden erschließt und stützt weitere Bildaussagen. Ihr Sternbild galt als besonders menschenfreundlich, da es den Schiffen zur Orientierung diente und spätestens seit Hesiod³⁸ den Zeitpunkt angab, zu dem zu pflügen und zu ernten war. Auf das zukünftige menschliche Leben und seine Zivilisation weisen auch einige Tierkreiszeichen durch ihre ungewohnte Ausprägung hin: Der Steinbock ist ein Haustier. Der Urne des Wassermanns entströmt vom Himmel tropfendes Wasser. Die Zwillinge bringen Feuer an ein nicht bezeichnetes Ziel. Die Waage ist ein Mann, der den horizontalen Waagebalken als Tragholz auf seinen Schultern trägt, an dem rechts und links also schwere Lasten herabhängen müssen. Der Schütze ist ein geflügelter Amor, welcher seinen Liebespfeil in das All schießt. So ist als Inhalt dieses freundlichen Uranus-Bildes eine Frühzeit zu erschließen, die trotz fehlender Ordnung bereits entscheidende Elemente des späteren Kosmos und der menschlichen Zivilisation in sich schließt, sie aber noch nicht zur Funktion zu bringen vermag. Hierfür fehlen ja auch die Menschen.

Die Ordnung des Kosmos als Grundlage menschlicher Existenz, ihrer Kultur und Kunst erschafft erst Jupiter im anschließenden Fries auf der Hallenrückwand.³⁹ Dem Bildthema liegt mit hoher Wahrscheinlichkeit die Kenntnis eines von stoischer Philosophie geprägten Passus in den »Phainomena« des Arat zugrunde: »Überall brauchen wir alle Zeus. Wir sind ja auch sein Geschlecht, er aber, den Menschen freundlich, gibt günstige Zeichen, weckt das Volk zur Arbeit und erinnert ans Lebensnötige, er sagt, wann die Scholle am besten ist für die Ochsen und für die Hacken, sagt wann die günstigsten Zeiten, die Pflanzen zu umhäufeln und alle Saaten zu säen. Denn er selbst hat die Zeichen am Himmel aufgepflanzt, da er die Gestirne sonderte und er bedachte übers Jahr hin die Sterne, die den Menschen am besten treffliche Zeichen geben für die Zeiten, auf das alles kräftig wachse«.⁴⁰

Der verlorene Entwurf für den zerstörten Fries links des Eingangs zum Pantheon ist nur aus Photographien bekannt.⁴¹ Das Thema ist »Jupiter und die

neue Götterwelt«. Das angesprochene Pantheon sucht man aber vergeblich. Dargestellt ist die Ankunft des ersten Tages der geordneten Welt und mit ihm die Grundlage für die »Entwicklung des menschlichen Lebens von Morgen bis zum Abend« im Fries rechts der Tür, damit auch die mythologische Voraussetzung von Kunst und Kultur. Thema und Aussage sind in zwei Sätzen in Schinkels eigener Bildbeschreibung zusammengefasst: »Saturn und die Titanen ziehen sich im Dunkel der Vorzeit zurück. [...] Die Elemente eines mannichfachen Lebens entwickeln sich, dem anbrechenden Tag entgegen.«⁴² Was im Keime bereits in der ungeordneten Welt des Uranos verborgen angelegt war, vermag im sich durchsetzenden ersten Tageslicht des geordneten neuen Kosmos in Erscheinung zu treten und sich zu entwickeln, als entstünde ein Kunstwerk, für welches Material, Werkzeug und Farben schon lange bereit lagen. Neben sich ins Dunkel des Chaos zurückziehenden Mächten der Vorzeit setzt mit Jupiter von links unten schräg nach rechts oben der Siegeszug des Lichts ein, das von all seinen Kindern nur die Dioskuren und Diana-Luna zusätzlich verstärken, bis Apollo-Sol im glänzenden Morgenlicht die Nacht endgültig besiegt. Die Nacht ist keine Gegnerin des Lichts, sondern mit Moritz »als die fruchtbare Gebäerin aller Dinge, in jugendlicher Kraft und Schönheit dargestellt«, was Schinkel exzerpierte.⁴³ In ihrem Dunkel präformiert sind die menschlichen Verhaltensweisen: Schlaf und Erwachen, Träume der Phantasie, Liebe und Muttersorge, Krieg und Friede. Mit dem einsetzenden Licht erhält die Fülle der Gestalten Existenz, welche die menschliche Zivilisation und Kunst andeuten und einem figürlichen Arsenal Schinkelscher Privatmythologie entstammen. So verkörpern weitere Genien die Kunst im Keime oder eine kommende Wissenschaft durch Ausloten der Tiefe. Andere gießen befruchtenden Regen und Morgentau über die Erde aus, bestreuen sie mit Samen und Blütenstaub oder deuten als Gärtnerpaar ihre Bestellung an. An Präfigurationen der Jagd sind Sternbilder beteiligt. Die Aufgaben konkretisieren sich, je heller das Licht wird und die Erde aus dem Dunkel hervortritt. Flöten- und Lautenspielerinnen, ein Lerchen- und Harfenchor preisen schließlich den strahlenden Sonnengott.

Der Friesentwurf scheint das Thema »Jupiter und die neue Götterwelt« zu verfehlen. Da nur Jupiter und Apollo-Sol in seinem Zentrum stehen, ist er he-notheistisch, nicht pantheistisch angelegt. Die Ordnung der Welt als mythologische Vorgabe für das menschliche Leben ist das eigentliche Thema.

»Die Entwicklung des Lebens auf der Erde vom Morgen bis zum Abend« war im Fries rechts der Tür dargestellt. Auch hier ist der Entwurf verloren und

nur durch Photographien (Abb. 5–7) bezeugt.⁴⁴ Neben dem Tagesablauf war der Gouache der Ablauf des Jahres einbeschrieben. Am Morgen setzt er mit dem Frühling bei einer arkadischen Schafherde, einer Hirtin mit Säugling und blühenden Blumen ein. Gegen Mittag kennzeichnet der Schnitt des Kornes den Sommer. In der Mitte des Friesentwurfes charakterisieren Schatten suchende Frauen und badende Nymphen die Zeit der größten Tages- und Sommerhitze. Apfelernte, Weinlese und Kelter charakterisieren den Nachmittag als Herbst. Die Dunkelheit der Nacht herrscht über den kahlen Bäumen des Winters und über alte Frauen und Männer, die völlig bekleidet sind. Mit dem zur Neige gehenden Tag und dem endenden Jahr ist also auch der Prozess menschlichen Altwerdens verbunden, aber auch die Alterung von Zivilisation und Kunst.

Die Zivilisationsgeschichte des Freskenentwurfes vollzieht sich über arkadische Viehwirtschaft und über den Acker-, Obst- und Weinanbau bis zu einem Tempel als Höhepunkt und Exempel aller Architektur,⁴⁵ dann zu einer sich im Dunkel verlierenden Stadtmauer mit einem geöffneten Tor, hinter dem in einer sich anschließenden Wohnung eine Lampe brennt.

Die soweit beschriebene Entwicklung des Tages, des Jahres und der Kultur wird von der der Künste begleitet. Wiedergegeben ist sie zunächst im untersten Streifen der Gouachenmalerei als eine Art Sockel, welcher die anderen Prozesse trägt und vorantreibt, bis sie ab der Mitte des Bildes zum beherrschenden Motiv wird. Die Deutung vermag überwiegend Schinkels eigenen Worten zu folgen.⁴⁶ Links außen (Abb. 5) schreibt die Sibylle die Zukunft nieder und deutet »auf den Kreislauf der Entwicklung hin«. Ein Jäger beobachtet dann Psyche und eine Muse, wie sie die erste »Lyra« bespannen. Damit erfinden sie die Lyra für den ersten Dichter, der vor seiner Behausung, einer in die Natur übergehenden Hütte, die Begeisterung empfängt. Wiedergegeben ist also die Geburtsstunde der Musik und des homerischen Sängers. Hieran schließt rechts die Erfindung der Malerei über einen Schattenriß, bevor der große Mittelteil (Abb. 6) des Friesentwurfes einsetzt, der gänzlich von den Künsten und ihrer Blüte in der Mitte des Tages und des Jahres bestimmt wird. Zuoberst hat der von Nymphen gepflegte Pegasus gerade die Hippokrene entstehen lassen, die Schinkel einen »Quell der Phantasie« nannte. Um sie versammeln sich Flöte und Syrinx spielende Knaben, eine Sängerin mit der Lyra, Dichter, ein Gesetzgeber und dann Werkleute. Diese deuten an, »dass auch Wissenschaftler und Gewerbefleiß der Begeisterung bedürfen«. Die älteren

5–7 *Karl Friedrich Schinkel: Die Entwicklung des Lebens auf der Erde vom Morgen bis zum Abend;
nach verlorener Gouache*

5 *Ausschnitt: Morgen und Frühling*

6 *Ausschnitt: Mittag und Sommer*

7 *Ausschnitt: Vom Nachmittag bis zur Nacht, vom goldenen Herbst bis zum Winter*

Frauen im Schatten der Grotte sind die Parzen, die mit dem Schicksal den Stoff der Dichtung bestimmen. Damit geben sie den Mythos als Quelle von Kunst und Kultur ebenso vor wie der Pegasus, dem das Wasser der Inspiration seine Existenz verdankt. Zum Verständnis der folgenden Hauptszene (Abb. 7) reichen Schinkels knappe Beschreibungen⁴⁷ nicht mehr aus. In den Herbst mit seinen Früchten eingebettet, erscheinen ein Tempel und in der Mitte seiner Giebelskulpturen Minerva. Folglich wird an den Parthenon als den Höhepunkt der griechischen Kunst erinnert. Die Architektur ist aber ruinös. Weinreben überwachsen Peristasis und Cella. Sie umgeben eine Herme des jugendlichen Bacchus, unter der Bildhauer in Gegenwart des geflügelten Gottes einen neuen Altar des Amor skulptieren und vermessen. Die chronologischen Zusammenhänge verwirrt ein am Boden stehendes Kapitell zusätzlich, das von Akanthus verdeckt wird und hierdurch die Erfindung des korinthischen Kapitells andeutet. Ein solches liegt aber rechts daneben als Fragment und neben ihm wieder ein oben beschädigter und daher alter Steinblock mit einer aufgemalten Figur der Venus. » Die Werkstatt des Künstlers schließt sich alten Denkmälern an«, sind die einschlägigen Worte Schinkels.⁴⁸ Über eine Anspielung auf den Parthenon und die perikleische Zeit ist folglich der Höhepunkt der griechischen Klassik nicht allein wiedergegeben, sondern zugleich auch ihr Verfall und ihre Wiedergeburt. Hierdurch erklärt sich die Verbindung von Klassik, Weinlese und dionysischer Sphäre. Der zumindest von Semele und Zeus zweimal geborene Dionysos ist hier der sterbende und wieder auferstehende Gott, der Gott der Wiedergeburt, der die Renaissance als mythisches Exempel personifiziert.

Die berühmteste Statue Amors der Antike ist der Amor von Thespieae gewesen.⁴⁹ Ihn soll der in seiner Liebe (amor) zu Phryne oder Glykera ergriffene Praxiteles geschaffen haben, was an Schinkels Bilderfindung insofern erinnert, als Amor dem Entstehen seiner Darstellung ja leibhaft beiwohnt. Die auf die hohe Klassik des Parthenon folgende »Epoche der Anmut« im 4. Jahrhundert hatte in Berlin Gottfried Schadow bereits 1804 auf den Rat Hirts hin über die Werkstatt des Praxiteles charakterisiert, in der in Gegenwart Phrynes und Amors die Venus von Knidos entsteht, wobei die Statue des Amor von Thespieae schon vollendet daneben steht.⁵⁰ Folglich ist davon auszugehen, dass auch Schinkel die Zeit des »Schönen Stils« über die Werkstatt des Praxiteles charakterisierte, den Entstehungsprozess von Kunst aber abweichend auffasste. Denn mit der fehlenden Phryne ist der Gedanke der Nachahmung aufgegeben, wie

daher auch der Fries exakte Antikenzitate bewusst vermeidet, fehlt zusätzlich das Motiv der geschlechtlichen Liebe. Wie in Platos *Symposion* ist der als Gott zugegene Amor Schinkels die dämonische, den Menschen von den Göttern vermittelte Kreativität, der Gott des Schönen, Guten und Weisen, der dazu auffordert, das Schöne und Gute zu schaffen, das Göttliche und mit ihm sich selbst der irdischen Welt zu schenken.⁵¹ Das Amor-Relief des Altars (Abb. 7) gibt den geflügelten Gott in einer über das Meer gleitenden Muschel kniend wieder, damit in einer nicht antiken Ikonographie, welche an die Schaumgeburt der Venus erinnert. Gemeint sein dürfte der Eros Hesiods, der in der *Theogonie* am Anfang der Weltentstehung steht, deren kreative Potenz charakterisiert und die Schaumgeburt seiner Mutter begleitet.⁵² Pausanias erinnert bei seiner Beschreibung des Amor von Thespieae an ihn.⁵³ Entsprechend war es ja auch die Liebe, die den Entwicklungsprozess des Kosmos in Schinkels Uranus-Bild (Abb. 4) bedingte.

Minervatempel und Amoralter, die griechische Kunst auf ihrem Höhepunkt im 5. und 4. Jahrhundert, erglänzen im vollsten Licht des Frieses. Über die anschließenden Szenen (Abb. 7) neigt sich der Abend und breitet sich die Nacht, mit ihnen der Hellenismus, die Zeit der Römer und der Völkerwanderung. Rechts neben der Altarszene tritt ein satyresker Knabe in einem Kelter tanzend Weintrauben. Ihn umgreift ein neben ihm sitzender Alter, den ebenfalls Weinlaub bekränzt. Aus den vorbereitenden Gedankenskizzen Schinkels ist der Satz zu verbinden: »In der Hütte am Feuer ein Alter spielt mit einem Knaben, schaukelt ihn«, worauf dann noch die Darstellung einer Schmiede erörtert wird.⁵⁴ Die Gruppe ist augenscheinlich von einem hellenistischen antiken Bronzenvorbild abhängig, das auf Münzen und zahlreichen Gemmen überliefert wird.⁵⁵ Sie zeigen die Bronzestatue eines sitzenden alten Silens, der ein kleines Satyrkind auf seinem Fuß schaukelt und es im Tanzen unterrichtet. Erklärt ist damit auch Schinkels Assoziation mit der Schmiede als der Werkstatt eines Bildners bronzenener Statuen. Im Bild entspricht ihr ein kleiner Knabe, der eine Schale in eine Grube schiebt, aus der Flammen emporschlagen. Folglich weist die Szene insgesamt auf die Qualität des antiken Bronzegusses und auf eines seiner hellenistischen Meisterwerke hin, das in seiner motivischen Aufnahme durch Schinkel aber formal leicht variiert und thematisch abgewandelt wurde.

In der Dämmerung des Abends steigt weiter rechts (Abb. 7) ein siegreiches Heer zu einer Stadtmauer herab, deren Verlauf sich im Dunkel verliert. Den anführenden Feldherren bekränzt von hinten Viktoria. Folglich ist ein Triumphzug wiedergegeben, wie ihn Schinkels Ideensammlung mehrfach vor-

gibt.⁵⁶ Das offene Tor in der Stadtmauer, auf das sich die Krieger zu bewegen, wird zu einer Porta Triumphalis, das abendliche Geschehen den Römern zugeordnet. Mit diesem Abend der griechischen Kunst und Kultur vollendet sich im anbrechenden Winter die kunstgeschichtliche Entwicklung der Antike, welche im Frühling vom Aufkommen des homerischen Sängers und der Erfindung der Malerei (Abb. 5) ausging. Zum Einschluss der kunst- und kulturgeschichtlichen Entwicklung in den Fries des Tages- und Jahresgeschehens ist Schinkel erst auf dem vorletzten Blatt seiner »Gedanken und Entwürfe« der Museumsbilder gelangt: »Großer zusammenhängender Bildfrieß von weltgeschichtlicher Auffassung. Die in die Nacht sich verlierende Abendröthe der alten Welt mit den Spuren und dem fernen Glanz höchster Bildung und Glanzes. Völkerwanderung in der Nacht durchdringend mit neuen rohen Lebenskeimen, denen das Licht des verbreitenden Christentums an die Hand geht und leitet. In einer der alten Welt entgegengesetzten Seite die dämmernde Morgenröthe wieder auflebender Kultur«.⁵⁷ Mit den letzten Worten ist auf die »Trauer am Tumulus« hingewiesen, die auf der rechts anschließenden Schmalseite der Portikus Aurora, die aufgehende Morgenröthe, über dem Grab der griechischen Kultur zeigt⁵⁸ und mit ihr die Renaissance andeutet.

Schon der ruinöse Athenatempel im dionysischen Weinberg (Abb. 7) hatte auf sie hingewiesen. Ein weiteres Mal kommt sie in den großen Motiven am Ende des Frieses vom Menschenleben zur Geltung (Abb. 7). Die neun Musen, deren Künste und Wissenschaften in der vorausgehenden Bilderfolge entstanden waren, tanzen am Abend der antiken Kultur der Meeresküste entgegen. Ihre Anführerin reicht bei gefahrvoller und stürmischer Nacht dem vordersten von drei Schiffern die Hand. »Der kühne Schiffer nimmt den Gruß der Muse mit sich und treibt ins weite, mondbeglänzte Meer [der folgenden Geschichte] hinaus«. »Der Weise auf hohem Felsensitze«, heißt es weiter, »schauet in den Nachthimmel und ergründet den Lauf der Gestirne«.⁵⁹ Er entspricht der Sibylle am Friesbeginn, »die den Kreislauf aller Entwicklung« andeutet, und liest daher dem stets wiederkehrenden Lauf der Gestirne die Neugeburt der Antike ab. Die Nacht ist die Völkerwanderungszeit, über deren gestaltloses Meer kühne Männer die Fortwirkungen griechischer Kultur und Kunst zu deren Wiedergeburt an ferne Küsten hinüber retten. Vielleicht nicht zufällig haben Zeitgenossen in dem mit den Musen verbundenen Schiffer ein Porträt Schinkels erkannt,⁶⁰ der mit seinem Museum eine weitere Wiedergeburt in Preußen einleitete.

Kultur- und Bildungsgeschichte, wie Schinkel sie verstand, wurden nach Aussage des Frieses entscheidend von den Künsten geprägt.⁶¹ Die Verbindung mit dem Tagesgeschehen vom Morgen der Kindheit, zum Mittag der Reife und zum Abend des Alterns, dann die Einbindung in den wiederkehrenden Rhythmus der Jahreszeiten erzwingen eine zyklische, wiederkehrende Vorstellung von der Geschichte. Mit den Stichworten »Schicksal der Völker – Große Vorzeit – Verfall – Wiedergeburt – rollende Zeit« hat Schinkel seine »Museumsbilder« ganz analog beschrieben.⁶²

In der Kenntnis des gesamten Friesentwurfes sei noch einmal nach der Bedeutung des Mythos gefragt. Das Uranus-Bild der Schmalseite (Abb. 4) gibt bereits grundlegende Voraussetzungen für die Existenz des Menschen vor. In der geordneten Welt des Jupiter-Frieses nehmen sie an Zahl zu und konkretisieren sich im Hinblick auf Jagd, Hirtendasein, Acker- und Gartenbau. Die Zunahme des Lichts ermöglicht zusätzliche Präformationen der Kunst und Wissenschaft, vor allem der Musik. Arkadische Hirtenwelt, Jagd, Korn-, Obst- und Weinanbau, Architektur und eine Stadtanlage kennzeichnen Stufen der Zivilisation des Erdenlebens (Abb. 5–7), stehen an Bedeutung aber hinter der Entwicklung der griechischen Kunst zurück, die das eigentliche Thema bis zur Andeutung einer Wiedergeburt ist. Sie vollzieht sich nicht selbstständig, sondern bedarf bei allen Perioden göttlicher Inspiration und damit des Eingriffs mythischer Helfer: Psyche bespannt die erste Leier für den homerischen Sänger. Der Pegasus schlägt die Quelle der Inspiration für den Genius aller höheren Kulturformen, einschließlich des Bauwesens und der Gesetzgebung. Die Parzen geben den Stoff der Dichtung vor. Minerva und Amor personifizieren den kulturellen Höhepunkt und Bacchus seine Wiedergeburt. Die Musen reichen ihre Gaben an den Botschafter weiter, der der fernen Zukunft das Erbe der Antike vermitteln wird. Das menschliche Leben basiert daher nicht nur auf der von Göttern gesetzten Ordnung des Kosmos, des Tages- und Jahresablaufes, sondern auch auf andauernder göttlicher Einwirkung. Und wie bei Moritz zielt der mythologische Einfluss auf Dichtung, Musik, Malerei und Architektur. Religion und Kunst sind für Schinkel ebenso miteinander verschränkt wie in der gleichzeitigen Archäologie und den Altertumswissenschaften, woher sich auch die zyklische Geschichtsvorstellung ergibt. Womit andererseits aber auch der pädagogische Anspruch des Frieses und des Museums verbunden sind. Die anmutige Erfreulichkeit aller Friesfiguren lädt den Betrachter in eine moralisch bereinigte Menschen- und Götterwelt ein, die von Harmonie bestimmt wird

und der Kunst dient. Im sich ständig wiederholendem Wechsel vom Werden, Reifen und Vergehen dient auch die Geschichte ihr.

Als das Berliner Museum am 3. August 1830 eröffnet wurde, in kurzem Abstand von Schinkels Entwürfen für seine »Museumsbilder« von 1828, lagen nur zwei knappe Führer vor, der eine für die Rotunde mit ihren Götterstatuen und für den langen Nordsaal mit 120 Götter- und Heroenskulpturen (Abb. 2), der andere für die Vasensammlung, deren bildliche Darstellungen wiederum weitgehend mythologisch bestimmt waren.⁶³ Deren Räume waren der Öffentlichkeit auch allein zugänglich. Folglich lag das primäre Anliegen des Museums bei mythologischen Denkmälern. Der thematische Zusammenhang mit den mythologisch geprägten Forschungen der gleichzeitigen Altertumswissenschaften und mit Schinkels mythologischen »Museumsbildern« ist offensichtlich. Ihn verstärkt die übereinstimmende Betonung von Jupiter und Apollo unter den Götterstatuen des Pantheons (Abb. 9) und in den Freskenentwürfen Schinkels. Hier beherrschen die beiden Götter den Fries von der Ankunft des ersten Tages, in der Rotunde hat Jupiter einen hervorgehobenen Platz mit sekundären Rahmenfiguren in der betonten nördlichen Raumbälfte, ist Apollo in der südlichen als einziger Gott gleich zweimal vertreten. Der Museumsplanung und Museumsaufstellung müssen wir uns nun zuwenden.

DIE GÖTTER IN SCHINKELS PANTHEON (ABB. 2 UND 9)

Den von ihm geplanten Rundsaal seines Museums hat Schinkel von Anfang an als ein Pantheon bezeichnet,⁶⁴ wohingegen die zögernden anderen Mitglieder der Museumskommission stets nur von der Rotunde schrieben. Im Votum zum Gutachten Hirts vom 5. Februar 1823 argumentierte Schinkel: »Endlich auch kann die Anlage eines so wichtigen Gebäudes, wie das Museum unter allen Umständen werden wird, eines würdigen Mittelpunktes nicht entbehren, welcher das Heiligtum sein muß, in welchem das Kostbarste bewahrt wird. Diesen Ort betritt man zuerst, wenn man aus der äußeren Halle hineingeht, und hier muß der Anblick eines schönen und erhabenen Raumes empfänglich machen und eine Stimmung geben für den Genuß und die Erkenntnis dessen, was das Gebäude überhaupt bewahrt.«⁶⁵ Damit hat der Architekt von Anfang an ausschließlich antike Götterstatuen für das Zentrum seines Museums vorgesehen

8 *Karl Friedrich Schinkel: Entwurf des Pantheons von 1825*

9 *Götterstatuen im Pantheon des Alten Museums, 1830*

und mit ihnen das zeitgenössische romantische Wissenschaftskonzept zugrunde gelegt, das die Religion zum Ausgangspunkt der Kunst- und Kulturentwicklung machte.

Welche Statuen für die Ausstattung in Erwägung gezogen wurden, deutet Schinkels und Hirts Bericht vom 31. 10. 1825 an: »Ein so großer Raum ... fordert möglichst viele Colosse in Göttergestalt, so dass die Rotunde das wahre Ansehen von einem alten Pantheon erhielt. So würden hauptsächlich colossale Bilder der Obergötter in Statuen sowohl, als Büsten und Reliefs den Kreis füllen, und für die Nischen der oberen Galerie solche Gegenstände zu wählen sein, welche durch Schönheit und Eleganz sich unter den Antiken auszeichnen, wobei besonders der Cyclus der Heroen und Heroinen zu beachten wäre.«⁶⁶

Tatsächlich hatte sich das Aufstellungskonzept im Oktober 1825 zumindest für Schinkel schon etwas stärker konkretisiert, als der Bericht an den König erahnen lässt. In den letzten Tagen seines Italienaufenthaltes hatten Schinkel und Bunsen am 18. und 20. 10. 1824 bei dem Cavaliere Camuccini in Rom drei Statuen für das Museum erworben: den Bacchus (Abb. 9.7), die Venus Felix (Abb. 9.8) und den Merkur (Abb. 9.15).⁶⁷ Auch die Diana (Abb. 9.13), die der Graf von Ingenheim, ein Halbbruder des Königs, 1824 in Rom erwarb,⁶⁸ war wohl bereits seit ihrem Ankauf zur Aufstellung in der Rotunde vorgesehen. Mit einer Höhe von 1,70–1,95 m bleiben alle vier Skulpturen hinter den angestrebten kolossalen Maßen zurück. In der Innenansicht seines Pantheons, die Schinkel 1825 stechen ließ (Abb. 8),⁶⁹ erscheinen neun gegenüber den späteren achtzehn Statuen zwischen den Säulen. Dargestellt sind Venus, Minerva, Jupiter, Juno, Apollo Lycaeus, Diana, Merkur, Hygiea-Salus und Bacchus. Von ihnen folgen nur die Venus und die Göttin der Gesundheit den 1830 im Museum stehenden Statuen typologisch. Schinkels Entwurfszeichnungen und die Ankäufe von 1824 verdeutlichen, dass, vom Bericht an den König abweichend, nur Statuen ernsthaft zur Aufstellung erwogen wurden und überlebensgroße Maße erstrebenswert waren, aber kein ausschließendes Kriterium bildeten. Die Abweichungen zwischen der Entwurfszeichnung (Abb. 8) und der 1830 realisierten Aufstellung (Abb. 9) sind groß.

Sie wiederholen sich bei Schinkels skizzierten Innenansichten des Pantheons mit der Granitschale vom 4. Februar 1829. Als abgeschlossen ist die realisierte Statuenaufstellung in der Rotunde während der Inspektion durch Friedrich Wilhelm III. am 1. Juli 1830 bezeugt, als die im Januar 1830 in Rom erworbene Statue der Iuno (Abb. 9.14) in Berlin eingetroffen war. Demnach ist das statuarische Programm im Frühjahr oder Frühsommer 1830 festgelegt worden, zeit-

gleich mit den ersten Ankaufsbemühungen des Palazzo Caffarelli auf dem römischen Kapitol.⁷⁰

Schinkel hat die veränderte Folge der Götter 1831 dennoch wenig aussagekräftig kommentiert: »Bei der Aufstellung der antiken Bildwerke zwischen den Säulen und in den Nischen auf der Galerie, hat sich später eine andere Auswahl als die angegebene vorteilhaft gezeigt.«⁷¹ Dass bei diesen Worten eine gewisse Distanz gegenüber der verwirklichten, von Schinkel aber nicht mehr entscheidend beeinflussten Lösung mitschwingt, ist möglich, ist ihnen aber auch nicht eindeutig zu entnehmen.

Für die Ausstattung eines Pantheons schien die Antike, wie spätestens seit dem 16. Jahrhundert bekannt, die Folge der zwölf olympischen Götter bzw. der römischen »di consentes« nahe zu legen, welche im barocken Berlin annähernd an der Langen Brücke Nerings⁷² erreicht wurde. In Berlin ließ sich ihre Zahl dazu bequem in Hirts »Bilderbuch für Mythologie« von 1805 nachschlagen, in dem er sie der Eingabe an den König entsprechend als die zwölf Ober-Gottheiten bezeichnete⁷³ und in der Reihenfolge Jupiter, Juno, Neptun, Ceres, Apollo, Diana, Vulcan, Minerva, Mars, Venus, Merkur, Vesta, dann auch Bacchus breit und mit vielen Abbildungen besprach.⁷⁴ In der Rotunde von 1830 (Abb. 9) ist auf eine vollständige Wiedergabe dieser Götterfolge verzichtet worden. Neptun, Mars, Vulcan und Vesta fehlen. Bei zwei Viktorien und zwei Satyrn, Aeskulap, Hygiaea, Fortuna, einem zweiten Apollo und dem ausschließlich römischen »Vertumnus« (Silvanus) umfasste der Bestand bei genau der Hälfte Götter und Halbgötter, welche in einem Pantheon nicht zu erwarten waren. Die Abweichungen sind natürlich teilweise mit dem in Berlin und im Kunsthandel vor 1830 greifbaren Skulpturenreservoir zu begründen. Befriedigend ist diese Erklärung allein jedoch nicht, berücksichtigt man etwa die recht willkürlichen Ergänzungen des Jupiter (Abb. 9.2), des Apollo Musagetes (Abb. 9.6) oder der Viktorien (Abb. 9.1, 9.18). Analog radikale Restaurierungen vorhandener antiker Skulpturen hätten eine Wiedergabe der kanonischen Götterzahl erlaubt, wenn sie denn unbedingt verlangt worden wäre. Der Wunsch ergab sich anscheinend nicht, scheiterte vermutlich am Genügen mit dem Erreichten, da sich dieses in einem abweichenden eigenen Programm zusammenschloss. Das deutet sich in dem sinnvollen Nebeneinander oder Gegenüber des siegverheißenden Jupiter (Abb. 9.2) mit den beiden Viktorien (Abb. 9.1, 9.18), der väterlichen Götter Jupiter (Abb. 9.2) und Aeskulap (Abb. 9.17), der wirtschaftliches und gesundheitliches Heil gewährenden Göttinnen Fortuna (Abb. 9.3) und Hygiaea (Abb. 9.16), der matronalen Göttinnen Ceres

(Abb. 9.5) und Juno (Abb. 9.14), der Geschwister Apollo (Abb. 9.6) und Diana (Abb. 9.13), der Vegetationsgottheiten Bacchus (Abb. 9.7) und »Vertumnus« (Abb. 9.12) und der beiden Satyrn (Abb. 9.9, 9.10) an und ist später durch weitere Analysen zusätzlich zu erhellen. Hier sei stattdessen zunächst nach der Qualität der Götterstatuen im zeitgenössischen Urteil gefragt und damit nach ihrer ästhetischen und ethisch-religiösen Eignung für die vom ersten Museum Berlins erwarteten erzieherischen Funktionen.

Indem die Romantik die Religion in das Zentrum der Kunst- und Kulturbeachtung rückte, schloss sie einen historischen Standpunkt nicht aus. Vielmehr sah sie die kunst- und zivilisationsgeschichtlichen Prozesse als Folgen des religionsgeschichtlichen Wandels an.⁷⁵ Dieser erreichte seinen Höhepunkt angeblich im 5. Jahrhundert in der Zeit des Perikles und Phidias. Sie galt als »die Epoche der Götterbildung«, so etwa 1804 in Gottfried Schadows Entwürfen für den Terrakottafries seines Hauses,⁷⁶ in der die Statuen Göttlichkeit erstmals ganz allgemein auszudrücken vermochten, wie der Zeus des Phidias, um dieses Ideal während der späteren Klassik des 5. und 4. Jahrhunderts nach dem Wesen der unterschiedlichen Götter zu differenzieren. Relevant für die Statuen des Alten Museums war daneben wohl auch die allgemeine Vorstellung, dass die klassischen Wesensbestimmungen, von Hirt als das jeweils »Charakteristische« bezeichnet, prägende Nachwirkungen bis in die römische Kaiserzeit hatten.⁷⁷ Daher ließen sich mit dem Konzept auch Statuen verbinden, die später entstanden waren oder als römische Kopien oder Variationen galten.

Hirt hatte sich 1805 bei seinem »Bilderband für Mythologie, Archäologie und Kunst« die Aufgabe gestellt, über beigegebene Stiche der »Tempelgötter« an exemplarischen Beispielen in die griechische Religion und Kunst, damit zumindest indirekt auch in die Kultur der Griechen einzuführen. Das implizierte den Versuch, den Bildwerken die Wesensbestimmung, das »Charakteristische« der Dargestellten abzulesen. Hierfür stand ihm um 1800 der Gesamtbestand publizierter antiker Götterskulpturen zur Verfügung. Eine analog einführende Funktion hatten die Götterstatuen in Schinkels Pantheon. Ob sie diesen Erwartungen zu genügen vermochten, soll der Vergleich mit Hirts Ausführungen zu beantworten suchen.

Die bereits von Goethe bewunderte Büste des Zeus von Otricoli (Abb. 10) im Vatikan⁷⁸ galt Hirt wie vielen Zeitgenossen als das herausragende Götterbild der Antike überhaupt. Ihre Frisur und Physiognomie »erheben«, so Hirt, »das Antlitz Jupiter's über alle anderen Götterideale. Majestät, Kraft, Weisheit,

Väterlichkeit sind darin versinnbildlicht. So dachte sich ihn Homer, so bildete ihn Phidias«. ⁷⁹ Die Jupiterstatue des Berliner Pantheons (Abb. 9.2) trägt den von Emil Wolff kopierten Kopf der Büste von Otricoli. ⁸⁰ Die Hera Barberini in der Sala Rotonda des Vatikans, die auch die Jupiterbüste aufbewahrt, geht auf ein Original aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts zurück. ⁸¹ Hirt hielt sie für eine beispielhafte Wiedergabe der Herrscherin im Olymp, ⁸² worin ihm Schinkel bei seinen begeisterten Aufenthalten in der Sala Rotonda des Museo Pio Clementino folgte. ⁸³ Die »Juno« (Abb. 9.14) der Berliner Rotunde kopiert das geringfügig spätere Original einer Ceres von kaum geringerer Qualität. Ihr von Wolff ergänzter Kopf ist der der Hera Barberini. ⁸⁴ Der Apollo Musagetes in Berlin (Abb. 9.6) ist ein Kitharöde. ⁸⁵ Hirt bildete für diese Erscheinungsform des Gottes als beste ihrer Art eine Statue im Museo Pio Clementino ab, die er auf Skopas zurückführte. ⁸⁶ Dabei führte er den Berliner Musagetes als Parallele an. Als Kopie einer hellenistischen Kultstatue in Megara übertrifft er nach heutiger Vorstellung das vatikanische Vergleichsstück. ⁸⁷ Den Apollokopf Pourtalès der einstigen Sammlung Giustiniani stellte Hirt neben den des Apollo im Belvedere und nannte ihn diesem überlegen, indem er ihn dem Phidias zuwies. ⁸⁸ Der Berliner Musagetes wurde mit einer Kopie dieses ausdrucksvollen Kopfes von Friedrich Tieck ergänzt. ⁸⁹ Den Typus des Apollo Lycaeus

(Abb. 9.11) benannte Hirt irrig als Citharoedus und wies ihn durch eine Statue im Kapitolinischen Museum nach.⁹⁰ Die Berliner Replik (Abb. 9.11) bewahrt mit der zutreffenden Benennung die Rückführung auf ein praxitelisches Original im Athener Lykeion. Um das Wesen der Diana zu charakterisieren, beschrieb Hirt eine Statuette im Vatikan, deren Kopf er dazu auch separat abbildete.⁹¹ Die starken Ergänzungen der Berliner Diana (Abb. 9.13) durch Christian Daniel Rauch folgen gleichfalls dem spätklassischen Typus Versailles. Der Torso orientiert sich an einer hochhellenistischen Vorlage.⁹² Allen anderen Statuen der Athena überlegen, schien Hirt, die Minerva Giustiniani zu sein, »von großer Schönheit, und, dem Style nach, aus dem Zeitalter des Phidias.«⁹³ Die Minerva der Berliner Rotunde (Abb. 9.4) ist ein Unikum, folgt bei ihrem, ergänzten Kopf aber anscheinend der genannten Athena des Phidias im Vatikan.⁹⁴

Wie bereits seit dem 16. Jahrhundert üblich unterschied Hirt kindliche, jugendliche und bärtige Darstellungen des Bacchus voneinander. Als vorzüglichster Kopf des jugendlichen »thebanischen« Bacchus galt ihm eine Büste im Kapitolinischen Museum⁹⁵, für den er eine nur grob übereinstimmende Parallele abbildete (Abb. 11).⁹⁶ Typologisch ist sie ihrerseits dem von Pietro Tenerani ergänzten Kopf der Berliner Bacchusstatue (Abb. 9.7) verwandt.⁹⁷ Als Beispiel für alle anderen Beschreibungen Hirts, mit denen er den »Charakter« des jeweils dargestellten Gottes zu erschließen suchte, seien seine Worte über den Gott des effeminierten Genusses (Abb. 11) zitiert: «Das Gesicht ist ein längliches Oval, worin weder ein scharfer Umriß, noch das mindeste Anstrengen irgend eines Theiles vorkommt, die vollen Lippen sind mit Anmuth umzogen; das Auge blickt nicht lüstern, nicht fern aussehend, sondern der Blick ist eher gesenkt und schmachtend. [...] Die Gesichtsbildung entspricht dem Körperbau. Bacchus ist weder unersetzelt noch schlank [...] Die Bacchischen Formen haben nicht die Derbheit und das Starkgebildete [...] der gymnastischen Übungen [...] Ein leichter Hauch von Schwellung umfließt harmonisch seine Glieder von dem Scheitel bis zur Zehe. Bacchus ist die Venus unter den Gestalten der männlichen Jugend«.⁹⁸ Die Beschreibung gilt nicht der Berliner Statue (Abb. 9.7) und trifft sie doch gut in ihren entscheidenden Eigenschaften. Hierdurch verdeutlicht sie, was Hirt unter dem von ihm geprägten Begriff des »Charakteristischen« verstand, aber auch, welche Einfühlung in die Götterskulpturen die Museumskommission in Berlin von den Besuchern voraussetzte.

Bei Bacchus endet Hirts Kreis der griechischen »Obergötter«. Mit Aesculap und Hygiaea leitete er zu den Gottheiten sekundären Ranges über. Hier waren ihm die beiden Berliner Statuen (Abb. 9.16, 9.17) sogar der ausdrücklichen Erwähnung wert,⁹⁹ von denen die des männlichen Heilgottes auf ein Vorbild des frühen 4. Jahrhunderts zurückgeht.¹⁰⁰ Die vielen Götter in Hirts abschließendem kursorischen Überblick stimmen thematisch nur bei Viktoria und Fortuna mit der Ausstattung des Berliner Pantheons überein. Dessen beide Viktorien (Abb. 9.1, 9.18) zitierte er ausdrücklich, wobei er sie irrig auf die Victoriola in der römischen Senatskurie zurückführte.¹⁰¹ Die einzige Statue, welche Hirt bildlich als Fortuna vorstellte,¹⁰² wird von der Schicksalsgöttin des Berliner Museums (Abb. 9.3) weit übertroffen.¹⁰³ Dessen Satyrstatuen (Abb. 9.9, 9.10) konnte Hirt in seinem Bilderbuch der »Tempelgötter« nicht berücksichtigen. Zweifellos hätte er sie, wie im 19. Jahrhundert bereits generell, unter Hinweis auf Plinius und Pausanias für Werke des Praxiteles gehalten.¹⁰⁴ Die schöne und kolossale Berliner Ceres (Abb. 9.5)¹⁰⁵ vom Typus der Demeter von Charchel hätte Hirt als Peplophore wohl mit der »Hera Giustiniani«¹⁰⁶ verbunden und auch gesehen, dass ihr Original etwas später entstanden ist als die korrekt vorphidiasisch eingeordnete »Vesta«. Nicht berücksichtigt hat Hirt auch die Venus Felix im Belvedere des Vatikans,¹⁰⁷ vielleicht weil ihre Qualität nicht ausreichte oder weil er ihre römischen Bildniszüge erkannte. Die von Schinkel für sein Pantheon erworbene Replik (Abb. 9.8) ist wie der ganze Typus nicht vor der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. entstanden. Das Original stand vermutlich im Tempel der Venus Felix und der Roma Aeterna in Rom.¹⁰⁸ Für den Betrachter des frühen 19. Jahrhunderts erhielt die heute aus unzähligen Fragmenten wiedergewonnene Statue in Berlin¹⁰⁹ als Replik der vatikanischen Venus mit ihrer großen Relevanz für den Cortile del Belvedere Bedeutung.

Der Vergleich zwischen Hirts Ikonographie der griechischen Götter von 1805 und den Götterstatuen des Berliner Pantheons von 1830 erbringt zahlreiche und gewichtige Querbezüge. Die Statuen in Schinkels Pantheon konnten – auch wegen ihrer Ergänzungen nach bedeutenden Vorbildern – den Vergleich mit den seinerzeit gültigen Meisterwerken bestehen. Wie von den Archäologen, Kunsthistorikern und Künstlern in Berlin vorausgesetzt, gingen sie größtenteils tatsächlich auf die Blütezeit der griechischen Kunst zurück, auf das 5. und frühere 4. Jahrhundert eher die Statuen im betonten nördlichen Halbrund (Abb. 9.3, 9.5, 9.14, 9.15, 9.17), auf die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts und

den Hellenismus eher die im Süden, die der Eintretende erst später betrachtete (Abb. 9.4, 9.6, 9.9, 9.10, 9.11, 9.13, 9.16).¹¹⁰ Im Vergleich mit den übrigen Museen der Zeit war die Berliner Auswahl einseitig auf Götterstatuen begrenzt und in dieser Hinsicht vielgestaltiger als etwa die in der Sala Rotonda des Vatikans, an der sich Schinkel bei seinem Pantheon orientierte.¹¹¹ Trotz einer unvollständigen Wiedergabe der Olympier hat in Europa nur die Berliner Rotunde bei ihrer Architektur, Ausmalung und ausschließlichen Konzentration auf Götterstatuen angenähert das museale Ziel der Romantik erreicht, ein Pantheon und mit ihm den monumentalisierten Inbegriff der griechischen Religion und Kunst zu besitzen. Wie in Hirts »Bildband der Mythologie« von 1805 oder in Emil Brauns »Vorschule der Kunstmythologie« von 1854 waren die Statuen dazu geeignet, eine Vorstellung vom Wesen der jeweils dargestellten Gottheit zu vermitteln, wodurch sie dem erzieherischen Anspruch an ein Museum in damaliger Sicht genügten. Tatsächlich handelte es sich um ein romantisches Konstrukt, da die Ausstattungen antiker Panthea nicht nachweisbar sind. Umso eindeutiger vergegenwärtigt das Berliner Museum von 1830 die Transformationen der Antike im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts.

DIE KAPITOLINISCHE KONZEPTION

Die Götterstatuen im nördlichen Halbkreis (Abb. 9) sah »man zuerst, wenn man aus der äußeren Halle hineingeht«, ¹¹² zumal der Weg in das anschließende Museum nur diese Ausrichtung vorgab. Gerade hier aber erblickte der Ankömmling (Abb. 9) bei Fortuna (Abb. 9.3), zwei Viktorien (Abb. 9.1, 9.18), Aesculap (Abb. 9.17) und Hygiaea (Abb. 9.16) Gottheiten, welche er in einem Pantheon nicht erwartet hätte. Als Assistenzfiguren bilden sie eine Art steigenden Rahmen für den Götterkönig, welcher dessen unterschiedliche Eigenschaften kennzeichnet. Die Viktorien betonen Jupiters Sieghaftigkeit, Fortuna das von ihm gewährte Glück, Aesculap und Hygiaea die von ihm verbürgte Gesundheit und der ihr gegenüber stehende Merkur (Abb. 9.15) wirtschaftliche Wohlfahrt als Geschenk Jupiters.

Bis auf den Götterboten und Viktoria haben solche Assistenzfiguren bei der Darstellung der olympischen Götter in der Griechischen Kunst keine Parallele. Ja, die Zusammenstellungen von Zeus und Tyche, Zeus und Asklepios oder Hygieia fehlen in ihr so gut wie gänzlich.¹¹³ Ganz abweichend in Rom. Überaus zahlreich sind die römischen Münzen, Gemmen und Lampenreliefs, wel-

che Jupiter¹¹⁴ oder auch die ganze kapitolinische Trias¹¹⁵ mit ihnen und auch mit Viktoria¹¹⁶ wiedergeben. Zusätzlich vereinen die Reliefs von Sarkophagdeckeln, welche in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts belegt und z.T. vor 1830 auch publiziert waren, Fortuna mit der kapitolinischen Trias (Abb. 12).¹¹⁷ Tatsächlich ist die Trias bei Juno (Abb. 9.14), Jupiter (Abb. 9.2) und Minerva (Abb. 9.4) ja auch im nördlichen Halbkreis des Berliner Pantheons (Abb. 9) präsent und zwar aus der Sicht Jupiters in der Reihung, welche Christian Carl Josias Bunsen in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts entgegen der heutigen Forschungsmeinung unter Verweis auf Münzen Vespasians auf das römische Kapitol zurückgeführt hatte.¹¹⁸ Die Verbindung Fortunas mit der Iuno Regina der Trias konnte so eng aufgefasst sein, dass die Gemahlin Jupiters die Attribute der Glücksgöttin erhielt und so zu Iuno Fortuna wurde,¹¹⁹ dieses auch auf den Reliefs einiger Berliner Lampen, welche bereits dem Antikenskabine Friedrichs I. angehört hatten.¹²⁰ Auf einem bereits von Bernard de Montfaucon publizierten Cameo ist Jupiter zwischen den Göttern des gesundheitlichen Heils wiedergegeben.¹²¹ Andere Denkmäler der Kaiserzeit geben die kapitolinische Trias neben der des Aesculap wieder.¹²²

Dem Giebelschmuck des kapitolinischen Jupitertempels hat Heinrich Brunn in den vierziger und fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts die ersten eingehenden Studien gewidmet.¹²³ Für ihn wie für alle späteren Untersuchungen¹²⁴ ist ein Relief im Konservatorenpalast von entscheidender Bedeutung gewesen, das Mark Aurel bei seinem triumphalen Opfer des Jahres 175 vor dem Tempel des Iupiter Capitolinus vorstellt und dessen Giebeldekor detailliert ausführt (Abb. 13). Das seit dem 16. Jahrhundert bekannte Relief¹²⁵ ist von Giovan Pietro Bellori bei de Montfaucon und Giambattista Piranesi gestochen wor-

den, wobei es stets als Darstellung des Kapitols galt.¹²⁶ Natürlich war es auch den Berliner Archäologen und Künstlern im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts bekannt. Hirt hat es in seiner Studie über den Tempel des Iupiter Optimus Maximus zitiert,¹²⁷ Eduard Gerhard und Bunsen haben es vor 1837 beschrieben.¹²⁸ Und auch Schinkel muss es gesehen haben, als er »das Lokal der Konservatoren« am 13. Oktober 1824 in der Begleitung Bunsens aufsuchte.¹²⁹ In der Mitte ist die kapitolinische Trias vereint. Brunn hat in dem ausschreitenden Jüngling des Giebelreliefs, rechts neben Minerva, Merkur erkannt, das Figurenpaar darunter als Aesculap und Hygiaea-Salus gedeutet.¹³⁰ Obwohl nur der Gott der Medizin gesichert ist, hat man bis heute überwiegend an seinen Identifikationen festgehalten und wegen all der anderen Zeugnisse, die zuvor genannt wurden, zusätzlich eine Fortuna für das vollständige Giebelrelief des Kapitols vorausgesetzt, so auch Brunn und vor ihm und vor der Eröffnung des Berliner Museums auch Gerhard.¹³¹

Zumal Viktoria eine für Griechen und Römer selbstverständliche Begleiterin des Göttervaters gewesen ist, sind die Übereinstimmungen zwischen allen genannten Denkmälern, die Fortuna, Aesculap, Hygiaea und Merkur mit der

kapitolinischen Trias verbinden, und der Folge der Götterstatuen im nördlichen Halbrund des Berliner Pantheons von 1830 nicht zufällig groß. Denn die Verbindung mit dem römischen Kapitol folgt zuletzt auch aus der Bronzestatue des Betenden Knaben, die vom Götter- und Heroensaal aus ihre Arme in Orantenhaltung erhebt, um die in der Rotunde versammelten Götter anzubeten (Abb. 9).¹³² Sie steht im Zenit des nördlichen Halbkreises und ist daher zunächst auf ihn bezogen. Ihr Gebet entspricht den römischen Vota, welche für Gesundheit und glückliche Rückkehr ausgesprochen wurden¹³³ und daher Fortuna Redux,¹³⁴ Aesculapius und Hygiaea-Salus¹³⁵ betrafen, sich primär aber an die kapitolinische Trias richteten. Solche Vota sind auch Teil des römischen Staatskults gewesen, wie ihn die teilweise schon seit dem 16. Jahrhundert bekannten Inschriften der Arvalbrüder überliefern. Deren Opfer galten seit augusteischer Zeit Iupiter Optimus Maximus, Iuno Regina, Minerva und Salus Publica, seit 89 zusätzlich der Fortuna Redux und der Viktoria des Kaisers, d. h. also seit der Wiedererrichtung des kapitolinischen Jupitertempels.¹³⁶

DIE KAPITOL-IDEE BUNSENS UND DES KRONPRINZEN, SPÄTER AUCH PREUSSENS UND DEUTSCHLANDS

In die umfangreiche Literatur zu Christian Carl Josias Bunsen (1791–1860) hat zuerst Jürgen Krüger 1991 eine Kapitol-Idee Bunsens eingeführt, obwohl der überwiegende Teil der zugrunde liegenden Quellen seit dem 19. Jahrhundert bekannt ist.¹³⁷ Frank Foerster hat sie in seiner Bunsen-Biographie aufgegriffen¹³⁸ und Golo Maurer hat ihre Fortwirkung auf dem »deutschen Kapitol« bis 1918 beschrieben.¹³⁹ Ähnlich spät ist die entscheidende Bedeutung Bunsens für die Gründung des Instituto di Corrispondenza Archaeologica in Rom, der Keimzelle des späteren Deutschen Archäologischen Instituts, gegenüber Gerhards Ansprüchen in Umrissen gewürdigt worden.¹⁴⁰ Sein Beitrag für die Ausstattung des ersten Berliner Museums hat meines Wissens noch keine gesonderte Bearbeitung erfahren und lässt sich im vorliegenden Zusammenhang auch nur andeuten.¹⁴¹

Nachdem Hirt 1829 aus der Museumskommission zurückgetreten war, ist der seit 1817/18 für die »Beschreibung der Stadt Rom« tätige, seit 1822 entscheidend an der preußischen Musterpublikation beteiligte, Ausgrabungen auf dem Kapitol und den Fora ausführende Bunsen wohl die Persönlichkeit gewesen,

welche von allen an der Gründung des Museums Beteiligten die größte archäologische Kompetenz besaß. Ein zünftiger Archäologe war er dennoch nicht, vielmehr als Nachfolger von Barthold Georg Niebuhr seit 1824 Geschäftsträger der preußischen Gesandtschaft in Rom, wo er 1835 zum Außerordentlichen Gesandten und bevollmächtigten Minister avancierte, bis er die Ewige Stadt wegen des Kirchenstreits zwischen Preußen und dem Vatikan im April 1838 verlassen musste.

Ausschlaggebend für Bunsens römische und spätere Karriere waren sein gutes Verhältnis zu Friedrich Wilhelm III. seit 1822 und vor allem seine enge Freundschaft mit Friedrich Wilhelm IV. gewesen, die in dessen Zeit als Kronprinz zurückging. Geschlossen wurde sie am 15. 10. 1827 in Paretz und vor allem im Oktober und November 1828 intensiviert, als Bunsen den Kronprinzen zwanzig Tage in Rom führte und zwölf Tage auf der Rückreise bis nach Verona allein begleitete.¹⁴² Ernst Curtius schrieb zu dem Aufenthalt nach unbekannter Quelle: »Da kam im Oktober 1828 der preußische Kronprinz nach Rom. Mit voller Begeisterung gab sich der Schüler Niebuhrs dem Eindruck der Denkmäler hin, tief ergriffen stand er vor den Grundmauern des Capitolinischen Jupitertempels.«¹⁴³ Bunsens Idee von einem preußischen Kapitol muss diesen Eindruck zusätzlich gesteigert haben.

Da es der Kronprinz gewesen ist, welcher auf der Seite der Hohenzollern mit der Museumsgründung am engsten vertraut war, spricht viel dafür, dass Bunsen die Bekanntschaft im Oktober 1827 gezielt über seine Erwerbstätigkeit für die Exponate angebahnt hatte, zumal er dem Kronprinzen die Madonna Colonna zum Geburtstag, wenn auch als Gabe an das Museum, überreichte.¹⁴⁴ Bei demselben Aufenthalt in Berlin besuchte Bunsen im Januar 1828 mit dem König die Werkstatt Rauchs. »Der König besah die Antiken, die ich gekauft, und war überaus gnädig, ich zeigte ihm die von Wolff angekaufte und restaurierte Gruppe (1000 Thaler).«¹⁴⁵ Bei den von Bunsen erworbenen Statuen handelte es sich mit Sicherheit um den 1826 entstandenen Satyrn (Abb. 9.10) und um den im gleichen Jahr gekauften Jupiter (Abb. 9.2), den Emil Wolff nach den Wünschen Bunsens ergänzt hatte. Mit großer Wahrscheinlichkeit sind in Bunsens Worte aber auch Schinkels Erwerbungen von 1824 (Abb. 9.7, 9.8, 9.15)¹⁴⁶ eingeschlossen, die 1828 in Rauchs Atelier standen.¹⁴⁷ Denn aus Schinkels Reisebericht folgt, dass er in Rom an fast jedem Tag vom 28.8.–1.9. und vom 30.9.–23. 10. 1824 von Bunsen geführt wurde und in seinem dichten Besuchs-

programm keine Zeit fand, den Antikenmarkt für Berlin zu sondieren.¹⁴⁸ Gustav Friedrich Waagen und besonders Bunsen müssen das für ihn während seines Neapelaufenthalts oder später erledigt haben, so dass Schinkel in seinen letzten römischen Tagen, am 18. und 20. 10., gezielt zum Händler Vincenzo Camuccini geführt wurde. Dann hatten sie auch die Vorauswahl getroffen. Zudem muss Bunsen als Botschafter die Aufgaben des Versandes und der finanziellen Transaktionen übernommen haben. Gerhard bestätigt diese Vermutungen. In seinem Museumführer von 1836 verweist er zur Herkunft der Rotunden-Statuen von Jupiter, Bacchus, Venus, Satyr, Juno und Merkur (Abb. 9.2, 9.7, 9.8, 9.10, 9.14, 9.15) nur auf Rom und Bunsen,¹⁴⁹ der die Juno erst 1830 kurz vor der Museumseröffnung hinzu liefern konnte. Von der 1828 ebenfalls bei Rauch stehenden Diana (Abb. 9.13) als Geschenk des Grafen Ingenheim abgesehen, war Bunsen daher mit dem Erwerb aller Statuen des Pantheons verbunden, die nicht schon seit dem 18. Jahrhundert zum Besitz der Hohenzollern gehörten. Zumal er in Rom zusätzlich die recht willkürlichen, aber an den berühmtesten Vorbildern orientierten Ergänzungen Wolffs von Juno und Jupiter überwachte,¹⁵⁰ den entscheidenden Göttern im ganzen Rund, ist auch mit seinen Einwirkungen auf das Ausstattungsprogramm der Rotunde zu rechnen, zumal bei königlicher Unterstützung.

Die Kapitol-Idee Bunsens hatte seinen Umzug in eine Mietwohnung des Palazzo Caffarelli auf dem Kapitolshügel vom 17. 11. 1817 zur Voraussetzung.¹⁵¹ Wohl nicht als erster, aber mit Folgen für die preußische Rom-Politik eines Jahrhunderts, erkannte er anscheinend recht bald, dass die Cella des kapitolinischen Jupitertempels nicht auf der von der Kirche Aracoeli eingenommenen Hügelseite gelegen war, sondern unter dem Garten des Palazzo Caffarelli und damit unter seinem Domizil (Abb. 14). Sein Wissen hat er Schinkel am 8. 10. 1824 vom Palatin her ausgebreitet und den Zuhörer so gefesselt, dass Schinkel mit dem breitesten archäologischen Exkurs in seinem Reisetagebuch reagierte.¹⁵²

Der Kronprinz besuchte das Kapitol 1828 bei seinem Rom-Aufenthalt täglich, zum Teil auch mehrfach, wie die ebenso häufigen Briefe an seine Frau veranschaulichen. In der evangelischen Kapelle des Palazzo Caffarelli erlebte er die Andacht der kleinen Gemeinde, die er den repräsentativen, aber angeblich andachtslosen Gottesdiensten im Vatikan gegenüberstellte. Am 24. Oktober 1828 legte ihm Bunsen Pläne vor, denen zufolge der Palazzo Caffarelli »auf den Grundfesten des Capitolinischen Heiligtums« lag. Am 2. November

schrieb Friedrich Wilhelm seinem Vater, dem König: »Eine Acquisition wie mir scheint weit wichtiger als man glauben sollte wäre die des Palazzo Caffarelli ... Dabey wären herrliche Entdeckungen dort durch Graben zu machen, da er auf dem alten Welt Mittel Punkt dem Tempel des Capitolinischen Jupiter's liegt.«¹⁵³ Da der Kronprinz sich wenige Tage später auf Bunsens Drängen entschloss, die Schirmherrschaft für das Instituto di Corrispondenza Archeologica zu übernehmen, waren auch dessen Voraussetzungen mit der Capitol-Idee verbunden.

In die Pläne ist also auch der König schon frühzeitig eingeweiht worden, der Bunsens Liturgie für die evangelische Kapelle des Palazzo Caffarelli bereits im Frühjahr 1828 auf eigene Kosten hatte drucken lassen. Den preußischen Absichten entgegen stellte sich fast von Anbeginn an Metternich, erkannte er doch die Gefahren frühzeitig, die mit einer preußischen Botschaft an so hervorgehobenem Ort verbunden waren. Gemeinsam mit Papst Gregor XVI. vermochte er den Ankauf zu verhindern, zu dem es erst 1854 kam. Hielten die Hohenzollern trotz fast dreißigjähriger Schwierigkeiten, bei denen der Herzog Baldassare Caffarelli sogar ins Gefängnis geriet und die päpstliche Gendarmerie den Palazzo kurzfristig besetzte, an ihren Absichten fest, so ist das mit dem von Bunsen geschaffenen kapitolinischen Ensemble aus Archäologischem

Institut, Hospital, Kapelle und Gesandtschaftssitz zu erklären, aber auch mit der Kapitol-Idee als unentwegtem Ziel.¹⁵⁴ Bei ihren beiden Protagonisten, dem Kronprinzen und Bunsen, erreichte die Kapitol-Idee große Intensität. »Welche Wonne, wenn mich ein günstiges Geschick einst wieder nach Rom führt, einen eigenen Herd und Freunde in maximis zu finden und anzubeten in Salvatore sopra Giove. O göttlicher Sommernachtstraum!!!!!! [sic]«, schrieb der Kronprinz im späten Frühjahr 1830 an Bunsen.¹⁵⁵ Der hat »sein Capitol« als »Ort der ganzen Menschheit, der Herrlichkeiten des alten Rom und der Hoffnungen auf die Zukunft« [mit einer wieder vereinigten Kirche] gefeiert.¹⁵⁶ In der »Beschreibung der Stadt Rom« erklärte er seine Unfähigkeit, »dieses größte Bild des menschlichen Daseins und [...] nach allen Seiten hin leuchtenden Spiegel der Weltgeschichte« ausreichend darzustellen.¹⁵⁷ Andererseits hat Bunsen den Tempel an gleicher Stelle, gestützt auf vieljährige Beobachtungen und eigene Ausgrabungen mit von ihm entworfenen Plänen, ausführlich besprochen und dokumentiert.¹⁵⁸

Wie weit der romantische Ideenüberschwang ging, folgt aus Gedichten seiner letzten Zeit als römischer Gesandter. Das eine – »Asträa« – hat er dem Kronprinzen am 19. 8. 1837 ausgehändigt. Als eine Schicksalsprophezeiung vom Kapitol beschreibt es ein Traumgesicht, das die Erneuerung des Reiches durch den Kronprinzen voraussieht.¹⁵⁹ Das andere zählt zu den Abschiedssonetten vom April des folgenden Jahres und ist von der Verbitterung über das Scheitern geprägt. Unter dem Titel »Nachruf an den Pontifex Maximus« prophezeit es vom Kapitol aus den Untergang von Papst und Papsttum.¹⁶⁰

Das oben auf archäologischem Wege erwiesene kapitolinische Konzept der Götterstatuen im nördlichen Halbrund der Museumsrotunde ist mit der Kapitol-Idee Bunsens und der Hohenzollern gleichzeitig und sicherlich von ihnen bestimmt worden. Von ihr war Schinkel schon seit Jahren informiert und seinen Worten zufolge auch überzeugt. Ohne schriftliche Propagierung, die einer Realisierung der Idee in Rom geschadet hätte und 1830, vor dem Erwerb des Palazzo Caffarelli, auch noch keine Basis besaß, nobilitierte sie die preußische Metropole nur für den Kenner nach dem Vorbild der Urbs Aeterna und bot Anlass für Träume von welthistorischem Ausmaß. Denn für den Eingeweihten erflehte der Betende Knabe (Abb. 9) ein neues Imperium. Hierin ist das kapitolinische Konzept des Museums ein ebenso kennzeichnendes Produkt der Romantik gewesen wie bei seiner sonst einseitigen Betonung der griechischen Religion.

DIE WEITERE AUSSTELLUNGSKONZEPTION IM HAUPTGESCHOSS DER DREISSIGER JAHRE

Der westliche und östliche Flügelsaal der Skulpturensammlung wurden mit dem westlichen Viersäulen-Saal hinter der Portikus (Abb. 2) am 1. Juli 1831 geöffnet.¹⁶¹ Gleichzeitig erschien das um den Bestand dreier Räume ergänzte Verzeichnis von Friedrich Tieck,¹⁶² dessen spätere Auflagen von 1834 und 1839 nur wenig abweichen. Der Westsaal enthielt weitaus überwiegend römische Bildnisse, galt daher auch als Kaisersaal und war mit seinen über 90 Exponaten nach heutigem Verständnis ebenso überfüllt wie der Götter- und Heroensaal im Norden. Der gegenüberliegende Ostsaal war als Raum der griechischen Porträts geplant.¹⁶³ Da die Bildnisse der griechischen Herrscher und anderer »viri illustres« an Zahl nicht ausreichten, wurde er mit der attischen Sepulkralplastik aus dem Besitz von Sack, dann mit mythologischen Hermen aufgefüllt, da sie diese Form mit den meisten griechischen Porträts teilten, weswegen der Raum auch als Saal der Hermen galt (Abb. 2). Obwohl noch Grab- und Idealskulpturen hinzugefügt wurden, verdeutlicht der Vergleich mit dem doppelt so großen Bestand im Römersaal, dass eine Ergänzung aus dem griechischen Osten erhofft wurde. Als sie ausblieb, fanden 1842 die wichtigsten Abgüsse griechischer Meisterwerke ihre Aufstellung hier, bevor die einstige Abgussammlung der Akademie an das Neue Museum weitergereicht¹⁶⁴ und der Plan auf einen Ostsaal nicht mythologischer griechischer Skulpturen aufgegeben wurde. Von den übrigen Räumen im Hauptgeschoss ist 1831 nur noch der westliche Viersäulen-Saal südlich des Westhofes (Abb. 2) ausgestattet worden. Er erhielt die Bildwerke »gemischten Inhalts«, überwiegend Privatporträts, auch von Kindern, Urnen, etruskische Sarkophage, Torsen, dazu Statuetten und Büsten göttlicher und heroischer Identität. Mit 120 überwiegend kleinformatigen Werken war er vollgestopft. Die geringe thematische Einheitlichkeit bewirkte neben der Konzeptionsänderung für den Ostsaal in den vierziger Jahren die Auswechslung gegen eine Skulpturensammlung nachantiker Zeit, vorwiegend Arbeiten der Renaissance, die zuvor in den beiden nördlichen Räumen des Ost- und Westhofes untergebracht war und hier wie dort den kunsthistorischen Aspekt im Hauptgeschoss verstärkte.

Die generelle Konzeption im Hauptgeschoss der dreißiger Jahre lässt sich zusammenfassend als eine den geographischen Verhältnissen analoge Aufteilung nach italischen Werken im Westen, griechischen im Osten mit einem verklam-

mernden mythologischen Hauptraum im Norden verstehen. Er entsprach der romantischen Vorstellung, dass die Kulturen der Griechen und Römer von der Religion gesetzt wurden, wobei die mythologische Plastik der Griechen Gültigkeit auch noch zur Kaiserzeit hatte. Die Unterscheidung zwischen religiösen Skulpturen einerseits und andererseits Monumenten des repräsentativen Bereichs war eindeutig. Dieser wurde zumindest ansatzweise in Denkmäler öffentlicher (Kaisersaal) und privater Geltung (Saal vermischten Inhalts) aufgegliedert. Damit stand die Skulpturensammlung der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts noch in der Tradition des barocken Antikenkabinetts im Berliner Schloss von 1703. Der antiquarischen Tradition gemäß war auch bei ihm ein Theologica-Raum der mythologischen und kultischen Exponate (*res divinae*) von einem Historica-Raum der Porträts (*res publicae*) geschieden.¹⁶⁵ Hier wie dort folgte die Systematik primär einer synchronen Sicht von Kultur, nur war der ästhetische Anspruch in der ausschließlichen Skulpturengalerie des 19. Jahrhunderts entscheidend gesteigert und die Trennung zwischen griechischen und römischen Denkmälern vorangetrieben.

Trotz aller beschriebenen Verankerung im romantischen Kunst- und Kulturverständnis geriet das Aufstellungskonzept schon in den dreißiger Jahren in die Kritik des einsetzenden Historismus. Der erstmals nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten verfasste Museumsführer Eduard Gerhard von 1836 versuchte, den Skulpturenbestand kunstgeschichtlich, ikonographisch, nach der Herkunft und Funktion der Monumente zu ordnen, ohne die Aufstellung zu verändern.¹⁶⁶ Damit zwang er den Besucher zu hin- und herspringenden Wegen zwischen den jeweils genannten Beispielen, wies er ihn auf die fehlende Systematik erst wirklich hin.

Die Beziehungen des Museums zum barocken Antikenkabinett waren im Antiquarium der dreißiger Jahre im Untergeschoss¹⁶⁷ gemäß der von den Gattungen gesetzten und daher bis heute gebrauchten Systematik noch enger. Der Situation archäologischer Grabungen und Forschungen im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts entsprechend bot die Vasensammlung die wohl größten wissenschaftlichen Neuerungen. Mit drei Räumen im Westflügel besaß sie zugleich die größte Ausbreitung im Untergeschoss. Bereits der erste knappe Führer Konrad Levezows von 1830 bildet durch seinen wissenschaftlichen Charakter den stärksten Kontrast zu Friedrich Tiecks Bildwerk-Verzeichnis aus demselben Jahr. Von den damals schon 2000 Gefäßen waren 1163 im Vorzimmer, dem großen Saal und dem Ausgangszimmer ausgestellt, weswegen sich

ein vergleichbarer Eindruck von überbordender Fülle ergab. Das Vorzimmer bot einen Überblick über die Vasenformen und über ihre einstige Funktion, wies durch Grabmodelle und Urnen auf die Fundumstände hin und kennzeichnete bei korinthischen Gefäßen die seinerzeit ältesten Vertreter der Gattung. Im großen Saal schloss zunächst die schwarzfigurige, dann die rotfigurige Ware an, noch primär durch unteritalische Beispiele vertreten. Gefäße mit Relief- und Ritzverzierungen, schwarz »gefirnist« oder nur ornamental bemalt, kennzeichneten den Ausklang der griechischen Vasenkunst im ausgehenden 4. Jahrhundert und im Hellenismus teilweise zutreffend. Die chronologische Gliederung überschneidet sich mit Aufstellungsprinzipien, welche sich an den Maßen, Formen und Herkunftsorten orientierten, wohingegen die Ikonographie der überwiegend ja mythologisch bemalten Gefäße das Ausstellungskonzept nicht beeinflusste.

Unter den archäologischen Kollektionen des Alten Museums der dreißiger Jahre bot so die Vasensammlung den größten Kontrast zur Skulpturengalerie mit ihrem romantischen Konzept, deutete vor allem sie die zukünftige Verwissenschaftlichung des Museums auf Kosten seiner romantisch-klassizistischen Ausrichtung an.

ABKÜRZUNGEN

Heilmeyer, Heres, Maßmann 2004

Wolf-Dieter Heilmeyer, Huberta Heres, Wolfgang Maßmann: Schinkels Pantheon. Die Statuen der Rotunde im Alten Museum, Berlin 2004.

Hirt, Bilderbuch 1805

Aloys Hirt: Bilderbuch für Mythologie, Archäologie und Kunst. Erstes Heft: Die Tempelgötter, Berlin 1805.

Nippold 1868

Friedrich Nippold: Christian Carl Josias Freiherr von Bunsen. Aus seinen Briefen und nach eigener Erinnerung geschildert von seiner Witwe, Bd. I, Leipzig 1868.

Trempler 2001

Jörg Trempler: Das Wandbildprogramm von Karl Friedrich Schinkel. Altes Museum Berlin, Berlin 2001.

Vogtherr 1997

Christoph Martin Vogtherr: Das Königliche Museum zu Berlin. Planungen und Konzeption des ersten Berliner Kunstmuseums. Jahrbuch der Berliner Museen 39 (1997), Beiheft.

von Wolzogen 1863

Alfred Freiherr von Wolzogen: Aus Schinkel's Nachlaß, Bd. III, Berlin 1863.

ANMERKUNGEN

- 1 Vgl. die im Abkürzungsverzeichnis genannten Titel.
- 2 Die weitgehende Beschränkung auf die Skulpturensammlung ist in ihrer Relevanz für das allgemeine Bewusstsein, den »Zeitgeist«, der Epoche begründet und – damit verbunden – der Ausstellungssituation von 1830.
- 3 Vgl. Henrik Budde: Spreeathen und neues Rom. Darstellungen der brandenburgisch-preußischen Residenzstadt Berlin als illustrativer Buchschmuck des »Thesaurus Brandenburgicus«, in: 300 Jahre Thesaurus Brandenburgicus, Akten des internationalen Kolloquiums Schloss Blankensee 2000, hg. von Henning Wrede, Max Kunze, München 2006 (Cyriacus, Bd. 2), S. 26–30, Abb. 3; 13; S. 33–37, Abb. 9; 10; 17; 18.
- 4 Lorenz Beger: Thesaurus Brandenburgicus, Bd. I, Berlin 1696, S. 169.
- 5 Claudio Parisi Presicce: Le statue sulla balaustra del Palazzo Senatorio. Tipologia, cronologia e restauri, in: La Facciata del Palazzo Senatorio in Campidoglio, hg. von Maria Elisa Tittoni, Rom 1994, S. 135–173; Henning Wrede: Römische Antikenprogramme des 16. Jahrhunderts, in: Il Cortile delle Statue. Akten des internationalen Kongresses Rom 1992, hg. von Matthias Winner, Bernhard Andreae, Carlo Pietrangeli, Mainz 1998, S. 94–99.
- 6 Vgl. Gertrud Platz-Horster: Zur Geschichte der Berliner Gipsammlung, in: Berlin und die Antike. Aufsätze, hg. von Willmuth Arenhövel, Christina Schreiber, Berlin 1979, S. 273 f.
- 7 Hans Müller: Die Königliche Akademie zu Berlin, Bd. I, Berlin 1896, S. 183 ff.; Adolf Borbein: Klassische Archäologie in Berlin vom 18. bis zum 20. Jahrhundert, in: Berlin und die Antike 1979 (Anm. 6), S. 103 f.
- 8 Karl Philipp Moritz: Götterlehre oder mythologische Dichtung der Alten, Berlin 1791, S. 9.
- 9 Zu den Fresken: Frank Büttner: Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte, Bd. I–II, Wiesbaden 1980–1999, Bd. I, S. 125–174; Bd. II, S. 265–268; Peter Cornelius, Durs Grünbein: Die Götter Griechenlands, hg. von Léon Krempel, Peter Klaus Schuster, Berlin 2004; zu den Exzerpten: Trempler 2001, S. 213 f.; 218.
- 10 Hirt, Bilderbuch 1805, S. IV.
- 11 Ebd.
- 12 Vgl. Reinhard Wegner: Die Einrichtung des Alten Museums in Berlin. Anmerkungen zu einem neu entdeckten Schinkel-Dokument, in: Jahrbuch der Berliner Museen 31 (1989), S. 273, dort der Verweis auf Eduard Reinhold Lange: Einleitung in das Studium der griechischen Mythologie, Berlin 1825.
- 13 Ernst Heinrich Toelken: Über das Basrelief und den Unterschied der plastischen und maleischen Composition, Berlin 1815, S. 53; vgl. S. 50 f.; 131.
- 14 Eduard Gerhard: Antike Bildwerke, Erste Lieferung, München/Stuttgart/Tübingen 1827, S. XXXIX.
- 15 Eduard Gerhard: Grundzüge der Archäologie, in: ders.: Hyperboreisch-römische Studien für Archäologie, Bd. I, Berlin 1833, S. 17; dazu Henning Wrede: Dem Archäologen Eduard Gerhard – 1795–1867 – zu seinem 200. Geburtstag, Berlin 1997 (Winckelmann-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin, Bd. 2), S. 67–70.
- 16 Ursula Kästner: Eduard Gerhard und die Berliner Vasensammlung, in: Dem Archäologen Eduard Gerhard 1997 (Anm. 15), S. 98.
- 17 Karl Bötticher: Die Tektonik der Hellenen, Bd. I, 2. Auflage, Berlin 1862, S. XIX.
- 18 Christian Carl Bunsen: Gott in der Gesellschaft oder der Fortschritt des Glaubens an eine sittliche Weltordnung, Bd. II, 3–4, Leipzig 1858, S. 463.

- 19 Karl Otfried Müller: Prolegomena zu einer wissenschaftlichen Mythologie, Göttingen 1825, S. 317–346.
- 20 Einige Titel bei Henning Wrede: Antoine Morillon und Eduard Gerhard, Archäologie der Spätrenaissance und der Romantik im Vergleich, in: Dem Archäologen Eduard Gerhard 1997 (Anm. 15), S. 66 f.; 70.
- 21 Friedrich Wilhelm Schelling: Über Mythen, historische Sagen und Philosopheme der ältesten Welt, 1793; ders.: Philosophie und Religion, Tübingen 1804; ders.: Über die Gottheiten von Samothrake, Stuttgart 1815.
- 22 Friedrich Schlegel: Über die Sprache und Weisheit der Inder, Heidelberg 1808.
- 23 Johannes Joseph von Görres: Mythengeschichte der asiatischen Welt, Bd. I–II, Heidelberg 1810; ders., Altdeutsche Volks- und Meisterlieder, Frankfurt 1817.
- 24 Vgl. S. 211 den ersten Absatz mit Anm. 18.
- 25 Friedrich Ernst Schleiermacher: Über die Religion, Berlin 1799, S. 167–173.
- 26 Vogtherr 1997, S. 132; Trempler 2001, S. 128–130.
- 27 Schinkel, Gedanken und Entwürfe zu großen Figurencompositionen; verschiedenen Inhalts, meist auf die Museumsbilder sich beziehend Blatt 9r: Trempler 2001, S. 216.
- 28 Trempler 2001, S. 70–72, Abb. 18–30.
- 29 Vogtherr 1997, S. 130–133; Trempler 2001, passim.
- 30 von Wolzogen 1863, S. 232.
- 31 Karl Friedrich Schinkel: Sammlung architektonischer Entwürfe, Heft 6, Berlin 1825, zu Taf. 3.
- 32 Ebd., Taf. 3, zur zugrunde liegenden Zeichnung: Trempler 2001, S. 19, Abb. 12.
- 33 Zu vergleichen ist zunächst das Fresko »Jupiter und die neue Götterwelt«: Trempler 2001, S. 41–54, Abb. 1–3, dann auch das rechte: hier Abb. 5–7.
- 34 Die Gleichsetzung von »Kultur = Tempel = Bau« bei Schinkel, Gedanken und Entwürfe (Anm. 27) Blatt 8r: Trempler 2001, S. 216.
- 35 Trempler 2001, S. 39–41, Taf. I.
- 36 Vgl. den Artikel Pleiaden, in: Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaften, Reihe II, Bd. 21, 1952, Sp. 2521 (Hans Gündel).
- 37 Max Schasler: Die Königlichen Museen zu Berlin. Ein praktisches Handbuch, 3. Auflage, Berlin 1859, S. 6.
- 38 Hesiod, op. et d. 383 f.
- 39 Vgl. die Anm. 33 zitierten Abbildungen.
- 40 Arat., Phaen. 4–14, Übersetzung Manfred Erren, München 1971.
- 41 Zur Identifikation aller Gestalten: Trempler 2001, S. 41–54.
- 42 Schinkel bei Ernst Förster: Briefe über Malerei, Stuttgart/Tübingen 1838, S. 49 f., neu abgedruckt bei Trempler 2001, S. 210.
- 43 Moritz 1791 (Anm. 8), S. 36; Schinkel, Gedanken und Entwürfe (Anm. 27), Blatt 3v: Trempler 2001, S. 47; 214.
- 44 Trempler 2001, S. 54–69, Abb. 4–6. Zur Beschreibung und Interpretation der Fresken: Schasler 1859 (Anm. 37), S. 7–9.
- 45 Vgl. Anm. 34.
- 46 Vgl. Trempler 2001, S. 55 ff.
- 47 Bei Förster 1838 (Anm. 42), S. 43; 54; neu abgedruckt bei Trempler 2001, S. 211.
- 48 Bei Trempler 2001, S. 211.
- 49 Künstlerlexikon der Antike, Bd. II, München/Leipzig 2004, S. 314 (Wilfred Geominy).
- 50 Sibylle Badstübner-Gröger, Claudia Czok, Jutta von Simson: Johann Gottfried Schadow.

- Die Zeichnungen, Katalog, Bd. I, Berlin 2006, S. 296 f., Nr. 776. Die wiedergegebene Eros-Statue mit dem Bogen wird heute allgemein Lysipp zugeschrieben.
- 51 Plato, *Symp.* 199c–212b.
- 52 Hesiod, *Theog.* 120. 201.
- 53 Paus. 9, 27, 2.
- 54 Schinkel, *Gedanken und Entwürfe* (Anm. 27), Blatt 6r; Trempler 2001, S. 215.
- 55 Adolf Furtwängler: *Die antiken Gemmen*, Bd. I–II, Leipzig/Berlin 1900, S. 174, Taf. 36,3 (Glaspaste Berlin 6207); Georg Lippold: *Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit*, Stuttgart o. J., S. 169, Taf. 15,8; Peter Zazoff: *Die antiken Gemmen*, *Handbuch der Archäologie*, München 1983, S. 266 Anm. 38, Taf. 74,1; S. 292, Anm. 152 (weitere Beispiele); Taf. 83,3; R. Casal Garcia: *Coleccion de Glicptica Arqueologico Nacional*, vol. I, Madrid 1920, S. 81, Nr. 17 mit Abb. (weitere Beispiele, der kleine Knabe ist hier ein Eros). Münzen: Max Bernhart, in: *Jahrbuch für Numismatik und Geldgeschichte* 1 (1949), S. 118, Nr. 907 (Bronze in Berlin); S. 119, Nr. 908 (weitere Parallelen).
- 56 Schinkel, *Gedanken und Entwürfe* (Anm. 27), Blatt 1 b r; 13v; 16; Trempler 2001, S. 213; 217 f. Zunächst hatte Schinkel nur an ein siegreiches Heer gedacht, das von Mädchen bekränzt wird: Blatt 10r; 16; Trempler 2001, S. 217 f.
- 57 Schinkel, *Gedanken und Entwürfe* (Anm. 27), Blatt 17; Trempler 2001, S. 218.
- 58 Schasler 1859 (Anm. 37), S. 9–10; Trempler 2001, S. 69 f.; 227, Farbtaf. II.
- 59 Schinkel bei Förster 1838 (Anm. 42), S. 54 f.; nachgedruckt bei Trempler 2001, S. 211.
- 60 Schasler 1859 (Anm. 37), S. 9; Trempler 2001, S. 114.
- 61 Schasler 1859 (Anm. 37), S. 5: »Ganz allgemein gefasst liegt der Composition der Fresken der Gedanke zu Grunde, die Kunstthätigkeit als die Blüthe der Culturentwicklung überhaupt zu begreifen«.
- 62 Schinkel, *Gedanken und Entwürfe* (Anm. 27), Blatt 13r; Trempler 2001, S. 217.
- 63 Karl Otfried Müller, in: *Göttingische Gelehrte Anzeigen* 202/03 vom 23. 12. 1830, S. 209–221 verweist auf Friedrich Tieck: *Verzeichniß der antiken Bildhauerwerke des Königlichen Museums zu Berlin*, Berlin 1830, 24 Seiten; Konrad Levezow: *Übersicht über die Gallerie der bemalten altgriechischen Vasen im Königl. Museum zu Berlin*, Berlin 1830, 15 Seiten. Von ihnen ist mir nur der Führer Levezows durch ein Exemplar in der Preußischen Staatsbibliothek Berlin bekannt geworden. Der kurze Führer Tiecks von 1830 dürfte mit den ersten 23 Seiten des ausführlichen Verzeichnisses gleichen Titels von 1831, 1834 und 1839 identisch sein, in dem auch die Vorrede vom Juli 1830 nachgedruckt wurde. Folglich beschränkte sich das erste Verzeichnis von 1830 auf die Rotunde und den Götter- und Heroensaal mit ihren ausschließlich mythologischen Skulpturen.
- 64 Schinkel bei von Wolzogen 1863, S. 231 f. (8.1.1823); S. 248 (5.2.1823); S. 258 (31.10.1825).
- 65 Schinkel bei von Wolzogen 1863, S. 248.
- 66 Hirt und Schinkel bei von Wolzogen 1863, S. 258.
- 67 Karl Friedrich Schinkel. *Reisen nach Italien*, hg. von Gottfried Riemann, Berlin 1979, S. 222; 225. Der König zahlte per Kabinettsorder erst am 21. Juli 1825 2500 römische Scudi: von Wolzogen 1863, S. 219, Anm. 1. Zu den Statuen: Heilmeyer, Heres, Maßmann 2004, S. 9; 12 f., Abb. 8 a–b; S. 61–67, Nr. 6, Abb. 51–57; S. 92–95, Nr. 13, Abb. 97–99, Taf. 6; 13.
- 68 Heilmeyer, Heres, Maßmann 2004, S. 79–82, Nr. 10, Abb. 77–79; 81 a–b, Taf. 10 (Heres).
- 69 Schinkel, *Sammlung architektonischer Entwürfe* (Anm. 31), Taf. 4.
- 70 Schinkels Skizzen von 1829 bei Markus Jäger: *Der Berliner Lustgarten*, Berlin 2005, S. 160 f., Abb. 125 f. Zur Vorinspektion durch den König: Mario Alexander Zachow: *Karl Friedrich*

- Schinkel. *Leben und Werk*, 3. Auflage, Münster 2003, S. 158. Zur Relevanz des Kapitols für das statuarische Programm unten S. 234–241.
- 71 Karl Friedrich Schinkel: *Sammlung architektonischer Entwürfe*, Heft 17, Berlin 1831, zu Taf. 104.
- 72 Vgl. o. S. 207f.
- 73 Hirt, *Bilderbuch* 1805, S. XVIII, zu den Vignetten S. 2–4.
- 74 Hirt, *Bilderbuch* 1805, S. 18–72, Taf. 2–10.
- 75 Die angedeuteten kulturhistorischen Zusammenhänge unter Vorrang der Religion sind bei Hirt, *Bilderbuch* 1805, S. XII in zeittypischer Weise zusammengefasst: »Auf die mythologischen Gegenstände folgen die Klassen der Wettkämpfe und Spiele; die religiösen Verrichtungen, Opfer, Todtenfeier und dergleichen. Auf diese endlich folgen die Bildnisse berühmter Personen und historische Monumente überhaupt: 1. der Griechischen Völkerschaften; 2. der Römer; 3. der fremden Völker.«
- 76 Vgl. Badstübner-Gröger, Czok, von Simson 2006 (Anm. 50), Nr. 744.
- 77 Hirt, *Bilderbuch* 1805, S. VIII f. 5 f.; vgl. ders.: *Götter und Heroen der Griechen und Römer nach alten Denkmälern bildlich dargestellt auf 47 Tafeln nebst deren Erklärung*, Berlin 1826, passim; ders., *Die Geschichte der bildenden Künste bei den Alten*, Berlin 1833, S. VIII. Zum »individuell Bedeutsamen« und zur »Charakterisierung« bei Hirt: Harald Tausch: *Das vermessene Charakteristische. Zu Aloys Hirts römischer Ästhetik*, in: Aloys Hirt. *Archäologe, Historiker, Kunstkenner*, hg. von Claudia Sedlarz, Hannover 2004 (Berliner Klassik. Eine Großstadtkultur um 1800, Bd. 1), S. 69–92.
- 78 Wolfgang Helbig: *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, hg. von Hermine Speier, Bd. I, 4. Auflage, Tübingen 1963, Nr. 33 (Hans von Steuben).
- 79 Hirt, *Bilderbuch* 1805, S. 19 zu Taf. II, 1.
- 80 Heilmeyer, Heres, Maßmann 2004, S. 43–47, Abb. 20; 25; 26 (Heres).
- 81 Helbig 1963 (Anm. 78), Nr. 40 (Hans von Steuben).
- 82 Hirt, *Bilderbuch* 1805, S. 22 f., Taf. II, 6.
- 83 Schinkel, *Reisen nach Italien* 1997 (Anm. 67), S. 224.
- 84 Heilmeyer, Heres, Maßmann 2004, S. 88–92, Nr. 12, Abb. 90; 94; 95.
- 85 Heilmeyer, Heres, Maßmann 2004, S. 51–56, Nr. 4, Abb. 33–42, Taf. 4 (Heres).
- 86 Hirt, *Bilderbuch* 1805, S. 31, Taf. IV, 4; vgl. Helbig 1963 (Anm. 78), Nr. 82 (Hans von Steuben).
- 87 Heilmeyer, Heres, Maßmann 2004, S. 51 (Heres).
- 88 Hirt, *Bilderbuch* 1805, S. 32, Taf. IV, 1.
- 89 Heilmeyer, Heres, Maßmann 2004, S. 51 f., Abb. 33; 38; 39 (Heres).
- 90 Hirt, *Bilderbuch* 1805, S. 31; vgl. Wolfgang Helbig: *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, hg. von Hermine Speier, Band II, 4. Auflage, Tübingen 1966, Nr. 1426 (Hans von Steuben).
- 91 Hirt, *Bilderbuch* 1805, Taf. V, 2; V, 5; vgl. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Bd. II, Zürich/München 1984, S. 809, Nr. 36 d mit Abb. (Erika Simon).
- 92 Heilmeyer, Heres, Maßmann 2004, S. 81.
- 93 Hirt, *Bilderbuch* 1805, S. 46 f.
- 94 Heilmeyer, Heres, Maßmann 2004, S. 10, Abb. 6. Zur Minerva Giustiniani und ihrem Kopf: Helbig 1963 (Anm. 78), Nr. 449 (Werner Fuchs).
- 95 Henry Stuart Jones: *A Catalogue of the Ancient Sculpture. The Sculptures of the Museo Capitolino*, Oxford 1912, S. 96, Nr. 17, Taf. 27.
- 96 Hirt, *Bilderbuch* 1805, S. 78, Taf. 10, 1.

- 97 Heilmeyer, Heres, Maßmann 2004, S. 66, Abb. 57; S. 120, Abb. 18, Taf. 6 (Heres).
- 98 Hirt, Bilderbuch 1805, S. 81 f.
- 99 Hirt, Bilderbuch 1805, S. 84.
- 100 Heilmeyer, Heres, Maßmann 2004, S. 98–103, Nr. 15, Abb. 106–113, Taf. 15 (Heres).
- 101 Hirt, Bilderbuch 1805, S. 93.
- 102 Hirt, Bilderbuch 1805, S. 96, Taf. XII, 8.
- 103 Heilmeyer, Heres, Maßmann 2004, S. 47–51, Nr. 3, Abb. 27–32, Taf. 3 (Heres).
- 104 Plinius, n. h. 34, 69; Pausanias I 20, 1. 2; Bereits 1804 und 1805 kennzeichnete Schadow »die Epoche der Anmut« im 4. Jh. über Praxiteles und seinen Satyrn: Badstübner-Gröger, Czok, von Simson 2006 (Anm. 50), S. 296 f., Nr. 776. Vgl. außerdem nur Beschreibung der Stadt Rom, Bd. I, Stuttgart/Tübingen 1829, S. 288. Zu den Statuen in heutiger Sicht: Heilmeyer, Heres, Maßmann 2004, S. 70.
- 105 Heilmeyer, Heres, Maßmann 2004, S. 56–61, Nr. 5, Abb. 43–50, Taf. 5, dort auch zu der einst verbundenen Basis mit der Vesta-Inschrift.
- 106 Hirt, Bilderbuch 1805, S. 70, Taf. VIII, 102. Vgl. Georg Lippold: Die griechische Plastik, München 1950, S. 132, Taf. 47, 1.
- 107 Helbig 1963 (Anm. 78), Nr. 241 (Helga von Heintze); Henning Wrede: Consecratio in formam deorum, Mainz 1981, S. 313 f., Nr. 306.
- 108 Henning Wrede: Senatorische Sarkophage Roms, Mainz 2001, S. 50.
- 109 Heilmeyer, Heres, Maßmann 2004, S. 9, Abb. a; b (Heilmeyer).
- 110 Vgl. die entsprechenden, doch allein aus der heutigen Perspektive gewonnenen Feststellungen bei Heilmeyer, Heres, Maßmann 2004, S. 15 f. (Heilmeyer).
- 111 Während seiner Romaufenthalte hat Schinkel die Sala Rotonda als Vorbild seines Pantheons mehrfach bewundernd aufgesucht: Schinkel, Reisen nach Italien 1979 (Anm. 67), S. 179 (29.8.1824); S. 187 f. (Besuch am 1.10.1824); S. 215 (Besuch am 14.10.1824); S. 223 f. (Besuch am 18.10.1824). Mit Recht hat Wolf-Dieter Heilmeyer auf diese Abhängigkeit hingewiesen: Heilmeyer, Heres, Maßmann 2004, S. 7 f., Abb. 5.
- 112 Schinkel im o. S. 225 wiedergegebenen Passus an den König.
- 113 Zu erwarten wären sie noch am ehesten bei Zeus unter den Aspekten des Meilichios oder Philios, doch stehen auch bei ihnen ikonographische Parallelen aus: Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, Bd. VIII, Zürich/München 1997, S. 340–346, s. v. Zeus (Iphigeneia Leventi); S. 346–350 (Iphigeneia Leventi, Vassiliki Machaira); S. 370–374 (Michalis Tiverios).
- 114 Vgl. Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, Bd. VIII, 1, Zürich/München 1997, s. v. Zeus/Iuppiter, Nr. 173; 174; 194; 201; 224; 228; 230; 255 (Fulvio Canciani).
- 115 Ebd. Nr. 499–514; 534–538 (Alessandra Costantini).
- 116 Canciani (Anm. 114), Nr. 173; 174; 194; 201.
- 117 Fragmente im Vatikan: Ennio Quirino Visconti: Musée Pie Clementin, vol. IV, Milano 1820, S. 154–165, Taf. 18; Ernst Platner, Carl Christian Josias Bunsen, Eduard Gerhard: Beschreibung der Stadt Rom, Bd. II, 2, Stuttgart/Tübingen 1834, S. 206, Nr. 14 (Eduard Gerhard, geschrieben vor 1828). – Der Deckel des Feldherrensarkophages von Mantua: Giovanni Labus: Museo della Reale Accademia di Mantova, vol. III, Mantua 1837, S. 74 ff., Taf. XIII; Zur jüngeren Literatur und weiteren Parallelen Wrede 2001 (Anm. 108), S. 21 mit Anm. 68; S. 45; 49.
- 118 Ernst Platner, Christian Carl Josias Bunsen, Eduard Gerhard, Wilhelm Röstel: Beschreibung der Stadt Rom, Bd. III, 1, Stuttgart/Tübingen 1837, S. 23; 654; Harold Mattingly:

- British Museum Catalogues. Coins of the Roman Empire, vol. II, London 1930, S. 168, Taf. 29, 5–6.
- 119 Bernd Harald Krause: Trias Capitolina. Ein Beitrag zur Rekonstruktion der hauptstädtischen Kultbilder und deren statuontypologischer Ausstrahlung im Römischen Weltreich, Trier 1989, S. LXXII ff., Kat. K XIII, Nr. 1a; 2; 4–13; 15–19; 21; 22; 24.
- 120 Krause 1989 (Anm. 119), Nr. 2; 4; 6; 7; 22.
- 121 Bernard de Montfaucon: L'antiquité expliquée et représentée en figures, Suppl. I, Paris 1724, S. 57, Taf. nach S. 42.
- 122 Wolfgang Helbig: Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, hg. von Hermine Speier, Bd. III, 4. Auflage, Stuttgart/Tübingen 1969, Nr. 346 (E. Simon); Museo Nazionale Romano, vol. I, 2, hg. von Antonio Giuliano, Roma 1981, S. 208–210, Nr. 16 (Paola Rendini); Ellen Schraudolph: Römische Götterweihungen mit Reliefschmuck in Italien, Heidelberg 1993, S. 84; 96; 242, Nr. L 184.
- 123 Heinrich Brunn: Sarcophago rappresentante ceremonie nuziali, in: Annali dell' Instituto 16 (1844), S. 186–200, wieder abgedruckt bei Heinrich Brunn's kleine Schriften, Bd. I, hg. von Hermann Brunn, Heinrich Bulle, Leipzig/Berlin 1898, S. 4–14; Heinrich Brunn: Proserpina's Rückkehr, in: Rheinisches Museum für Philologie, N.F. 4 (1846), S. 471–477; ders.: Sul frontone del tempio di Giove Capitolino, in: Annali dell' Instituto 23 (1851), S. 289–297 = Kleine Schriften a.O., S. 103–108.
- 124 Vgl. etwa Antonio M. Colini: Indagini sui frontoni dei templi di Roma, in: Bulletino Comunale 53 (1925), S. 182–191; Hans Jucker: Auf den Schwingen des Göttervogels, in: Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums in Bern 34/40 (1959/60), S. 289 ff.; Erika Simon: Die Götter der Römer, Darmstadt 1990, S. 117 f.; Rilievi Storici Capitolini, hg. von Eugenio La Rocca, Roma 1986, S. 38–45, Taf. 39–40 (Maria Laura Cafiero); Gerhard M. Koeppl: Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit IV. Stadtrömische Denkmäler unbekannter Bauzugehörigkeit aus hadrianischer bis konstantinischer Zeit, in: Bonner Jahrbücher 186 (1986), S. 52–56, Nr. 25, Abb. 29. 30.
- 125 S. etwa die beiden Zeichnungen des Codex Coburgensis: Henning Wrede, Richard Harp-rath: Der Codex Coburgensis, Ausstellungskatalog Coburg 1986, S. 33, Nr. 31, Abb. 12; S. 42, Abb. 19, 1.
- 126 Pietro Santi Bartoli, Giovan Pietro Bellori: Admiranda romanarum antiquitatum, Roma 1693, Taf. 7–9; de Montfaucon (Anm. 121), Suppl. II, Paris 1724, S. 68 f., Taf. 20; Giovanni Battista Piranesi: Della Magnificenza ed Architettura de' Romani, Roma 1761, S. 198 = John Wilton-Ely: G. B. Piranesi. The Complete Etchings, vol. II, San Francisco 1994, Taf. 759.
- 127 Aloys Hirt: Der Tempel des kapitolinischen Jupiter, in: Abhandlungen der königlich-preußi-schen Akademie der Wissenschaften 1812/13, Berlin 1816, S. 34.
- 128 Platner, Bunsen, Gerhard, Röstel 1837 (Anm. 118), S. 112 mit Anm. Bunsen bezog den vom Relief wiedergegebenen Tempel auf den des Jupiter Victor auf dem Palatin, »welcher dem Iupiter Capitolinus geweiht war.« Dazu veranlassten ihn die nur vier und dazu korinthischen Säulen, die ihm für das Kapitol nicht passend schienen. Die Giebelfiguren ließen aber auch ihn an der Beziehung zum dortigen Tempel nicht zweifeln.
- 129 Schinkel, Reisen nach Italien 1979 (Anm. 67), S. 215.
- 130 Brunn, kleine Schriften 1898 (Anm. 123), S. 106.
- 131 Platner, Bunsen, Gerhard 1834 (Anm. 117), S. 206, Nr. 14 (Gerhard).
- 132 Der Betende Knabe. Original und Experiment, hg. von Gerhard Zimmer, Nele Hackländer, Frankfurt 1997. Gegenüber den Deutungen a.O. 20 halte ich an der traditionellen Erklärung auf einen Orans fest.

- 133 Hermann Dessau: *Inscriptiones Latinae selectae*, Bd.I–III, Berlin 1892–1916, Nr. 3965; 6553.
- 134 Ebd., Nr. 7048; 7048a.
- 135 Ebd., Nr. 2194; 3845.
- 136 Wilhelm Henzen, Giovanni Battista de Rossi, Eugen Bormann: *Corpus inscriptionum latinarum*, Bd. VI, Berlin 1876, Nr. 2027 ff., insbesondere Nr. 2066, 40 ff. (für Domitian).
- 137 Jürgen Krüger: Die preußische Gesandtschaftskapelle in Rom. Gedanken zu Bunsens Kapitoll-Idee, in: Hans-Rudolf Ruppel: *Universeller Geist und guter Europäer. Christian Carl Josias von Bunsen, 1791–1860*, Korbach 1991, S. 203–220; ders.: *Rom und Jerusalem. Kirchenbauvorstellungen der Hohenzollern im 19. Jahrhundert*, Berlin 1995, S. 46–55.
- 138 Frank Foerster: *Christian Josias Bunsen. Diplomat, Mäzen und Vordenker in Wissenschaft, Kirche und Politik*, Bad Arolsen 2001, S. 75–93.
- 139 Golo Maurer: *Preußen am Tarpejischen Felsen. Chronik eines absehbaren Sturzes. Die Geschichte des Deutschen Kapitols 1817–1918*, Regensburg 2005.
- 140 Anita Rieche: Eduard Gerhard und die frühe Geschichte des »Istituto di Corrispondenza archaeologica«, in: *Dem Archäologen Eduard Gerhard 1997* (Anm. 15), S. 35–41.
- 141 Der Erwerb des Museumsgutes nahm den Gesandten 1828 zeitweilig fast ganz in Anspruch: Nippold 1868, S. 337. Seine Bedeutung für die Gemäldesammlung war ebenso groß wie die für die Antiken: Vogtherr 1997, S. 200 ff. Carl Friedrich Rumohr versuchte er, als Museumsdirektor durchzusetzen: Nippold 1868, S. 337; zum gegenseitigen Briefwechsel: Friedrich Stock: *Rumohrs Briefe an Bunsen über Erwerbungen für das Berliner Museum*, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 46 (1925), Beiheft, S. 1–76. 1837 und 1838 galt er als Kandidat für die Stellung als Generalintendant der Berliner Museen: Nippold 1868, S. 462; Hubert Bastgen: *Forschungen und Quellen zur Kirchenpolitik Gregors XVI.*, Bd. 1, Paderborn 1929, S. 109; Gerd Zuchold: *Olfers kontra Bunsen*, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* 26 (1989), S. 258. Bunsen vermittelte Peter Cornelius nach Berlin, der das Museum in den vierziger Jahren ausmalte: *Briefe Alexander von Humboldts an C. C. J. Freiherr von Bunsen*, Leipzig 1869, S. 37 ff., Nr. 32; S. 43 Nr. 33.
- 142 Nippold 1868, S. 354 f.; S. 359. Das Verhältnis zum Kronprinzen hat Leopold von Ranke als »intimstes Vertrauen« und »herzhafte Zuneigung« charakterisiert: Leopold von Ranke: *Aus dem Briefwechsel Friedrich Wilhelm IV. mit Bunsen*, 2. Auflage, Leipzig 1874, S. VI.
- 143 Ernst Curtius: *Kaiser Wilhelms Friedensregiment*, in: ders. *Alterthum und Gegenwart*, Bd. II, 2. Auflage, Berlin 1886, S. 174.
- 144 Ranke 1874 (Anm. 142), S. 3, vgl. Nippold 1868, S. 275. Zum Erwerb von Raphaels *Madonna*: Vogtherr 1997, S. 202.
- 145 Brief vom 21. 1. 1828: Nippold 1868, S. 313.
- 146 Vgl. o. S. 228.
- 147 Vgl. den Brief Rauchs an Carl August Boettiger vom 22. 3. 1828, der sich auf denselben Besuch des Königs beziehen dürfte, bei Heilmeyer, Heres, Maßmann 2004, S. 81.
- 148 Schinkel, *Reisen nach Italien* 1979 (Anm. 67), S. 178–227.
- 149 Eduard Gerhard: *Berlin's antike Bildwerke*, Berlin 1836, zu Nr. 2; 7; 8; 10; 14; 15, dazu die Auflösung des Sigels S. 10, Anm. 3.
- 150 Vgl. o. S. 231.
- 151 Nippold 1868, S. 127–129.
- 152 Schinkel, *Reisen nach Italien* 1979 (Anm. 67), S. 210.
- 153 Zu den Briefen: Peter Betthausen: *Friedrich Wilhelm IV. von Preußen. Briefe aus Italien 1828*, München/Berlin 2001. Die Vermittlung der Kapitoll-Idee an den Kronprinzen ist im

- Brief vom 25. 10. 1828 erwähnt, der Brief an Friedrich Wilhelm III. auf S. 284f. wiedergegeben. Er wurde vermutlich von österreichischen Agenten geöffnet. Zur Gegenüberstellung der Bekenntnisse: ebenda, S. 172; 284f.
- 154 Am ausführlichsten ist die preußische, österreichische und vor allem päpstliche Kapitopolitik bei Bastgen 1929 (Anm. 141), S. 111–148 dargestellt, dazu die o. in Anm. 137–139 genannte jüngere Literatur.
- 155 Es handelt sich um einen späteren Zusatz zu dem Brief des Kronprinzen vom 22. 4. 1830, der den Ankauf des Palazzo Caffarelli voranzutreiben sucht, s. Ranke 1874 (Anm. 142), S. 5.
- 156 Brief an den englischen Althistoriker William Thomas Arnold vom 5. 12. 1834: Nippold 1868, S. 438.
- 157 Platner, Bunsen, Gerhard, Röstel 1837 (Anm. 118), S. 3. Die Fahnen lagen am 5. 12. 1834 vor, vgl. den in Anm. 156 genannten Brief.
- 158 S. auch den Nachtrag ebd. S. 651–657.
- 159 Nippold 1868, S. 450–453.
- 160 Bei Nippold 1868, S. 504f.
- 161 Michael S. Cullen, Tillmann von Stockhausen: Das Alte Museum, Berlin 1998, S. 29.
- 162 Friedrich Tieck: Verzeichnis der antiken Bildhauer-Werke des Königlichen Museums zu Berlin, Berlin 1831.
- 163 Im Übergabeverzeichnis – um 1831 – heißt er »der unfertige oder griechische Bildniß-Saal«: Wolf-Dieter Heilmeyer, Huberta Heres: Die Antike im Alten Museum, in: Jahrbuch der Berliner Museen N.F. 34 (1992), S. 33.
- 164 Ebd., S. 22.
- 165 Gerald Heres: Der Neuaufbau des Berliner Antikenkabinetts im Jahr 1703, in: Antikensammlungen im 18. Jahrhundert, hg. von Hans Beck, Peter Bol u. a., Berlin 1981, S. 187–198; Henning Wrede: Kultursystematik, Herrscherlob und Herrschaftslegitimation Friedrichs III./I., in: 300 Jahre Thesaurus Brandenburgicus 2006 (Anm. 3), S. 66–70.
- 166 Vgl. Ursula Kästner: Eduard Gerhard und die Berliner Vasensammlung, in: Dem Archäologen Eduard Gerhard 1997 (Anm. 15), S. 87 mit Abb. 39; Vogtherr 1997, S. 171–178; 244; Schasler 1859 (Anm. 37), S. 57–78.
- 167 Vgl. o. Anm. 63. Den später vergrößerten Bestand berücksichtigt: Konrad Levezow: Verzeichnis der antiken Denkmäler im Antiquarium des königlichen Museums zu Berlin. Erste Abtheilung: Gallerie der Vasen, Berlin 1834.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1; 4–7: Messbildarchiv, Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege, Neg. 80g 27/3196.1; 52qu 22/19480; 53qu 26/19484–86. – Abb. 2; 9: Peter Lutz, Winckelmann-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin. – Abb. 3; 8: Staatsbibliothek PK Berlin, Abt. Historische Drucke, Schinkel wie Anm. 31, Taf. 3 bzw. wie Anm. 71, Taf. 104. – Abb. 10–11: Hirt, Bilderbuch 1805, Taf. II, 1; Taf. X, 1 (Reproduktionen Antonia Weisse, Winckelmann-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin. – Abb. 12: Visconti (Anm. 117), Taf. XVIII (Reproduktion Antonia Weisse, Winckelmann-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin). – Abb. 13: Foto Malta, Archivio Fotografico, Musei Capitolini, Rom. – Abb. 14: Roma. Guida d'Italia del Touring Club Italiano, 7. Auflage, Mailand 1977, S. 91.