

Die Antikensammlung des Kardinals Melchior de Polignac

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades
eines Doktors der Philosophie

am Fachbereich
Geschichts- und Kulturwissenschaften
der Freien Universität Berlin
im Februar 2009

vorgelegt von

Astrid Dostert

1. Gutachter: Prof. Dr. Wolf-Dieter Heilmeyer

2. Gutachter: Prof. Dr. Adolf H. Borbein

Tag der Disputation: 6. Juli 2009

Inhaltsverzeichnis

Text

VORWORT	1
EINLEITUNG	4
I. DIE ENTSTEHUNG DER SAMMLUNG IN ROM	16
1. Kardinal de Polignac in Rom 1724 bis 1732	16
1.1 Die Sammlungen Roms	17
1.2 Der Sammler Alessandro Albani	18
1.3 Sammler und Gelehrte	20
1.4 Antiquare	22
1.5 Künstler	26
2. Die Antikenerwerbungen des Kardinals de Polignac	28
2.1 Ausgrabungen in Rom	29
2.2 Ausgrabungen in der römischen Campagna	34
2.3 "brusquer l'occasion" - Einzelerwerbungen	41
2.4 Ankäufe aus römischen Sammlungen	45
3. Diskussion und Dokumentation der Antiken	49
3.1 Palatin	50
3.2 Columbarium der Freigelassenen der Livia	51
3.3 Mittel der Dokumentation	54
3.4 Gelehrter Umgang und künstlerische Auseinandersetzung mit der Antike	56
4. Restaurierung der Neufunde	68
4.1 Die Rolle der <i>Académie de France</i>	69
4.2 Ergänzungen im Auftrag des Kardinals de Polignac	71
4.3 Intention und Kritik: der Fall der Lykomedesgruppe	75
5. Finanzierung der Sammlung	83
5.1 Der Antikenmarkt in Rom	84
5.2 Verkauf der ersten Sammlung Albani	85
5.3 Ausgaben Polignacs für seine Sammlung	88
6. Rückkehr nach Paris	90
7. Zusammenfassung	93

II. DIE SAMMLUNG IN PARIS	96
1. Zur Quellenlage	96
2. Die Sammlung im Hôtel de Sully 1732 bis 1734	100
2.1 Das Hôtel de Sully	100
2.2 Die Antiken im Hôtel de Sully und die <i>Description historique</i> von Moreau de Mautour	102
2.3 Rekonstruktion der Aufstellung im Hôtel de Sully	104
2.4 Analysemethoden Moreau de Mautours	109
3. Die Sammlung im Hôtel de Mézières 1735 bis 1742	113
3.1 Umzug in den Faubourg Saint-Germain	113
3.2 Das Hôtel de Mézières / d'Étampes	114
3.3 Rekonstruktion der Aufstellung im Hôtel de Mézières	117
3.4 Die Präsentation und ihre Wirkung	122
3.5 Veränderungen der Sammlung seit 1734	123
3.6 Die Gemäldesammlung des Kardinals de Polignac	126
4. Auflösung der Sammlung ab November 1741	132
4.1 Zur Entstehung und Autorschaft des Verkaufskataloges	134
5. Die Sammlung und ihr Publikum	140
5.1 Initiativen des Kardinals de Polignac in Paris	140
5.2 Besucher der Sammlung ab 1732	145
5.3 Singularität der Sammlung in Paris	148
6. Zusammenfassung	151
III. FRIEDRICH II. VON PREUßEN UND DIE SAMMLUNG POLIGNAC	152
1. Quellen	152
2. Antikenerwerbungen Friedrichs II.	153
3. Bedeutung der Sammlung Polignac im Kontext der friderizianischen Sammlungen	158
4. Eingliederung der Skulpturen der Provenienz Polignac in die Ausstattung der preußischen Schlösser und Gärten	160
4.1 Schloss Charlottenburg	162
4.2 Schloss Sanssouci	163
4.3 Die Bildergalerie in Sanssouci	164
4.4 Der Antikentempel in Sanssouci	169
4.5 Weitere Ausstattungszusammenhänge unter Friedrich II.	173
5. Bedeutung der Sammlung Polignac für Preußen	174
6. Napoleonischer ‚Kunstraub‘ und Ausblick auf die Museumsgründung	176
7. Zusammenfassung	177
SCHLUSS	179

ANHANG	181
1. Quellentexte	181
1.1 Interpretation des Nilmosaiks von Melchior de Polignac	181
1.2 Mercure de France 1735	187
1.3 Le Rouge 1742	189
1.4 Inventar Adam 1742	
2. Literatur- und Quellenverzeichnis	192
3. Verzeichnis der Inventare der preußischen Sammlungen	220
4. Indices	226
4.1 Gesamtkonkordanz	226
4.2 Konkordanz der Einträge des Verkaufskataloges und der Quellen	234
4.3 Index der Museen und Sammlungen	243
4.4 Abbildungsnachweis	249

Katalog

VORBEMERKUNG ZUM KATALOG	255
KATALOG I: Kat.Nr. 1 bis 210	258
Ideale Skulptur, männlich, benannt: Kat.Nr. 1–32	
Ideale Skulptur, männlich, unbenannt: Kat.Nr. 33–49	
Ideale Skulptur, weiblich, benannt: Kat.Nr. 50–75	
Ideale Skulptur, weiblich, unbenannt: Kat.Nr. 76–87	
Bildnisse, männlich, benannt: Kat.Nr. 88–114	
Bildnisse, männlich, unbenannt: Kat.Nr. 115–136	
Bildnisse, weiblich, benannt: Kat.Nr. 137–144	
Bildnisse, weiblich, unbenannt: Kat.Nr. 145–157	
Reliefs, Geräte: Kat.Nr. 158–169	
Antikenkopien, antikisierende Bildwerke und Reliefs: Kat.Nr. 170–189	
Neuzeitliche Bildnisse, Kleinkunst, Geräte: Kat.Nr. 190–210	
KATALOG ANHANG I: Tischplatten und Postamente	675
KATALOG II: Bildwerke aus Adams Recueil	679
KATALOG III: Objekte ehemals in Preußen	687
Abbildungen	690

VORWORT

Die vorliegende Arbeit entspricht weitgehend der im Februar 2009 an der Freien Universität Berlin eingereichten und angenommenen Fassung meiner Dissertation, außer redaktionellen Korrekturen konnte keine weitere Überarbeitung vorgenommen werden, insbesondere konnte neuere Literatur nicht eingearbeitet werden.

Das Zustandekommen dieser Arbeit hat eine längere Geschichte. Das Thema „Sammlung Polignac“ wurde mir zu meiner großen Freude 1994 von Wolf-Dieter Heilmeyer angeboten, der damals Direktor der wiedervereinigten Antikensammlung der Staatlichen Museen war. Dies geschah in Abstimmung mit seiner Stellvertreterin Huberta Heres, in deren Obhut die Skulpturen lagen. Frau Heres hat mich während der Jahre meiner Arbeit als Gastwissenschaftlerin an der Antikensammlung mit großem Engagement, viel Geduld und Zuwendung betreut und unterstützt. Einen großen Teil der Arbeit am Katalog konnte ich während der drei Jahre durchführen, in denen ich als Projektmitarbeiterin an einem Forschungsvorhaben zur Antikensammlung des Kardinals Melchior de Polignac im Rahmen der Berlin-Forschung von 1994 bis 1997 an der Freien Universität als wissenschaftliche Mitarbeiterin beschäftigt war. Der Antrag für das Projekt war in enger Kooperation mit der Antikensammlung von Herrn Heilmeyer und mir an der Freien Universität Berlin gestellt worden.

Bei meinen Arbeiten mit den Inventaren der Sammlung, in den Depots und bei der Photorecherche, dem Erwerb und besonders bei der Durchführung von Neuaufnahmen wurde ich von den Mitarbeitern der Antikensammlung in jeder erdenklichen Weise unterstützt. Während dieser Zeit ergaben sich einige Kontakte, die für die Bearbeitung der Antiken der Provenienz Polignac äußerst wichtig und hilfreich waren. So habe ich seit 1994 mit einem französischen Forschungsprojekt zur „Fascination de l’antique. 1700-1770“ zusammengearbeitet, das von Joselita Raspi Serra und François de Polignac geleitet wurde. Aus dieser Zusammenarbeit sind nicht nur gemeinsame Publikationen hervorgegangen, vor allem verdanke ich dem bis heute andauernden kollegialen und freundschaftlichen Austausch mit François de Polignac gewinnbringende und aufschlussreiche Erkenntnisse.

Ein einjähriges Forschungsstipendium am Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris 1998/99 ermöglichte mir schließlich umfangreiche Recherchen in den Pariser Bibliotheken und Archiven und das Studium der Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts in Frankreich, die für meinen Einblick in die Geschichte des Sammelns ungemein

fruchtbar war. Dem damaligen Direktor des Forums, Thomas W. Gaehtgens, danke ich herzlich für seine vielfältige Ermutigung.

Während meiner Zeit als Gastwissenschaftlerin an der Antikensammlung kam parallel ein größeres Publikationsprojekt in den Preußischen Schlössern und Gärten Berlin-Brandenburg zustande, nämlich der Bestandskatalog der antiken Skulpturen im Besitz der Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg. Geleitet wurde dieses Projekt von der Kustodin Saskia Hüneke, die mich zur Mitarbeit an dem Katalog einlud, dessen Hauptteil Detlev Kreikenbom übertragen worden war. Diese Mitarbeit wuchs in den Jahren nach 2003 zu einer größeren Aufgabe heran, da das Konzept erweitert wurde und nun auch Skulpturen, die sich im Besitz anderer Sammlungen befinden, aber von den preußischen Regenten erworben wurden, unter sammlungsgeschichtlichen Aspekten berücksichtigt werden sollten. Der größte Teil dieses Fremdbestandes an antiker Skulptur der Provenienz Polignac, der im 18. Jahrhundert von Friedrich II. von Preußen aus Paris erworben worden war und heute in der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin aufbewahrt wird, wurde mir zur Bearbeitung übergeben. Ein Teil der Katalogeinträge für die vorliegende Dissertation ist daher in leicht veränderter Form in das Potsdamer Katalogprojekt eingeflossen und hier jeweils vermerkt. Durch die Arbeit am Potsdamer Antikenkatalog und die Kooperation im Autorenteam, dem Sepp-Gustav Gröschel, Saskia Hüneke, Detlev Kreikenbom, Kathrin Lange und Ulrike Müller-Kaspar angehörten, haben sich viele neue Einsichten ergeben. Vor allem die intensiven Archivrecherchen, die Verfolgung der Standorte der Skulpturen in Preußen und die ausführlichen Quellenrecherchen in den preußischen Inventaren sind aus diesem Austausch hervorgegangen. Für die vorliegende Arbeit konnte ich darüber hinaus von den Arbeitsphotos und Materialien, die im Zuge der Arbeit am Bestandskatalog der SPSG entstanden sind, vielfach profitieren, wofür ich den genannten Co-Autoren, insbesondere Sepp-Gustav Gröschel, meinen herzlichen Dank ausspreche.

Folgenden Museen bzw. Institutionen danke ich für Informationen, die Überlassung von Photographien und Reproduktionsgenehmigungen: Aix-en-Provence, Musée Granet; Berlin, Staatliche Museen zu Berlin: Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Antikensammlung, Kunstbibliothek, Kunstgewerbemuseum, Kupferstichkabinett, Skulpturensammlung und Byzantinisches Museum; Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz; Bonn, Archäologisches Institut und Akademisches Kunstmuseum der Universität Bonn; Budapest, Museum der Schönen Künste; Windsor, Eton College Library; Göttingen, Universität Göttingen, Archäologisches Institut; Köln, Forschungsarchiv für Antike Plastik der Universität zu Köln; Lyon, Musée des Beaux-Arts; Malibu, The J. Paul Getty Museum; Meaux, Musée Bossuet; Paris, BNF, Musée des Monnaies, Médailles et Antiques; Paris,

Louvre; Paris, Sénat, Palais du Luxembourg; Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg; Poznań, Nationalmuseum in Posen; Sankt Petersburg, Staatliches Museum Eremitage; Wünsdorf, Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologisches Museum; Venedig, Gallerie dell'Accademia; Wien, Albertina.

Zahlreiche Kollegen und Freunde haben mich im Laufe der Jahre auf verschiedenste Weise unterstützt und zum Gelingen des Projekts beigetragen, ihnen gilt mein herzlicher und freundschaftlicher Dank. Namentlich genannt seien hier in alphabetischer Reihenfolge: Ulrike Boskamp, Claudia Bührig, Helga Bumke, Meline Frey, Elgin von Gaisberg, Daniela Gallo, Wilfred Geominy, Dagmar Grassinger, Ulrich Hägele, Sabine Heiser, Rita Hofereiter, Franziska Lang, Barbara Lutz, Martin Maischberger, Juren Meister, Birgit Nennstiel, Joachim Rees, Nadine Riedl, Regina Schubert, Philippe Sénéchal, Walter Trillmich, Christoph Martin Vogtherr, Isabelle Warin.

Adolf H. Borbein bin ich für die Begutachtung der vorliegenden Arbeit sehr verpflichtet und danke ihm, Katja Moede, Andreas Scholl und Lorenz Winkler herzlich für ihre Bereitschaft zur Mitarbeit in meiner Promotionskommission im Juli 2009.

Mein herzlicher Dank gilt Huberta Heres sowie den früheren und heutigen Mitarbeitern der Antikensammlung und in ganz besonderer Weise meinem Doktorvater Wolf-Dieter Heilmeyer, der trotz der langen Geschichte des Zustandekommens dieser Arbeit nie die Hoffnung aufgegeben hat, dass sie irgendwann einen Abschluss finden wird. Seine Beharrlichkeit, Unterstützung und sein unerschütterlicher Optimismus haben diese Arbeit überhaupt erst möglich gemacht.

Meiner Familie danke ich für die vielen Jahre der Geduld und des Zuspruchs, mit denen sie diese Arbeit begleitet haben. Ohne die großartige Unterstützung meines Mannes Andreas Holleczeck und sein sehr weit gehendes Verständnis für die vielen Ausnahmezeiten und Ausnahmezustände, die die Fertigstellung meiner Dissertation mit sich brachte, wäre diese Arbeit Fragment geblieben.

Astrid Dostert

EINLEITUNG

Die Sammlung des Kardinals Melchior de Polignac hat für die Beschäftigung mit der Antike und die archäologische Forschung in Berlin eine ganz singuläre Bedeutung. Noch um die Wende zum 19. Jahrhundert ging deutlich mehr als die Hälfte des Bestandes an antiker Skulptur in Berlin auf die Sammlungstätigkeit des französischen Kardinals zurück. Das ist umso bemerkenswerter, als diese Sammlung in einem vergleichsweise kurzen Zeitraum entstanden ist, nämlich 1724 bis 1732 während des Aufenthaltes von Kardinal de Polignac als Botschafter des französischen Königs am päpstlichen Hof. Ort und Zeitpunkt ihres Entstehens, das Rom der 1720er Jahre mit seiner ausgeprägten „Anticomanie“¹, von der sich Kardinal de Polignac bereitwillig anstecken ließ, haben den Charakter der Sammlung, die zu den bedeutendsten Antikensammlungen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts außerhalb Roms gelten kann, nachhaltig geprägt und verleihen ihr bis heute eine ganz eigene Identität. Eine Identität, die weit über die Strahlkraft einzelner prominenter Stücke, welche die Sammlung durchaus aufzuweisen hat, hinausreicht.

Zugleich bewahrte diese bedeutende Sammlung – und das ist eine weitere Besonderheit – trotz ihrer wechselnden Standorte in der Summe ihre ursprüngliche Zusammensetzung und blieb daher auch im Bewusstsein der interessierten Nachwelt als geschlossene Sammlung erhalten.

Ihre Geschlossenheit war zuletzt allerdings mehr fiktiver Natur und die Zuordnung der gut 300 Stücke zur Sammlung im Einzelfall nicht eben unproblematisch. Das hatte gleich mehrere Gründe. Zum einen wurde die Sammlung nach ihrem Transport nach Berlin bzw. Potsdam von 1742 sukzessive in die Räume und Außenanlagen der königlichen, teilweise neu entstehenden Schlösser und Gebäude eingegliedert. Dabei wurden die Skulpturen weiträumig verteilt und neu gruppiert. Die Komplexität der Sammlung wurde gleichsam aufgelöst, ihr innerer Zusammenhang, wie er in den Stadtpalais Polignacs in Rom und Paris zutage trat, wurde über mehrere Standorte verstreut. Zum anderen verblasste der Ruhm der Sammlung mit der Zeit. Schmeichelte man ihr ursprünglich mit Bezeichnungen wie „le fameux Cabinet Polignac“², „ein Palast angefüllt mit alten und andern kostbaren Stücken und Gemälden“³, „aus Rom entführte Kunstschatze“ und „vortreffliche Sammlung, die er nach Paris schaf-

¹ Vgl. de Polignac 1992.

² Friedrich II. von Preußen: Brief an Ch. E. Jordan vom 10.06.1742, zitiert nach Johann D. E. Preuß (Hrsg.): *Œuvres de Frédéric le Grand*, Bd. 17: *Correspondance de Frédéric avec M. Jordan*, Berlin 1851, S. 247 : „J’ai conclu le marché pour le fameux cabinet du cardinal de Polignac; je l’aurai en entier.“

³ Johan Adam Hiller: *Anecdotes zur Lebensgeschichte berühmter französischer, deutscher, italienischer, holländischer und anderer Gelehrten*, Teil 7, Leipzig 1764, S. 17.

fen ließ“⁴, so fielen die Stücke eben dieser Sammlung im Laufe des 19. Jahrhunderts einer zeitgebundenen Neubewertung zum Opfer und wurden nach und nach aus den Ausstellungsräumen der Berliner Antikensammlung entfernt.

Zu all dem kam mit dem 20. Jahrhundert für Berlin eine Zeit großer politischer und damit auch institutioneller Umwälzungen mit entsprechenden Folgen für die Bestände der Antikensammlung.

Vor diesem Hintergrund strebt die vorliegende Untersuchung eine vollständige Rekonstruktion der Skulpturensammlung des Kardinals Melchior de Polignac an, dessen Kunstbesitz im Übrigen auch alte und neue Gemälde, zeitgenössische Skulptur, Münzen und Medaillen sowie Tapisserien umfasste. Diese Untersuchung stellt die erste monographische Studie zur Antikensammlung des Kardinals Melchior de Polignac dar, die sowohl den Bestand als auch die Geschichte der Sammlung rekonstruiert.

Daraus resultiert eine grundsätzliche Zweiteilung der Arbeit in einen Text- und Katalogteil. Der Katalogteil erfasst insgesamt 210 Objekte sowie weitere rund 20 Stücke über listenartige Aufstellungen und leistet deren Zuordnung zur Sammlung. Besonderer Wert wurde auf die Dokumentation des Weges gelegt, den jedes einzelne Stück von seiner Erwerbung durch Kardinal de Polignac bis zu seinem heutigen Aufbewahrungsort genommen hat. Der größte Teil der erhaltenen und zu identifizierenden Stücke wird heute in der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin (107 Stücke) aufbewahrt. Eine große Anzahl (46 Stücke) befindet sich im Besitz der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (SPSG), eine Statue ist in den Bestand des Ägyptischen Museums, fünf Bildwerke sind in den der Skulpturengalerie der Staatlichen Museen zu Berlin übergegangen. Fünfzehn Objekte lassen sich im Nationalmuseum in Poznań nachweisen, wohin sie als Resultat der 1908 erfolgten Überstellung in das neu erbaute Kaiserschloss nach dem Zweiten Weltkrieg gelangten (vgl. Abb. 4).⁵ Zwei Stücke werden im Pariser Louvre aufbewahrt. Dort sind sie im Tausch gegen Ersatzobjekte geblieben, als die Restitution der beim napoleonischen ‚Kunstraub‘ 1806 von Berlin nach Paris transportierten Bestände verhandelt wurde. Zwei Statuetten, die zusammen mit anderen Stücken Anfang des 20. Jahrhunderts vom Berliner Museum in den Kunsthandel abgegeben wurden, befinden sich heute im Szepmüvészeti Múzeum in Budapest.

⁴ D. J. J. Volkmann: Historisch-kritische Nachrichten von Italien, welche eine Beschreibung dieses Landes, der Sitten, Regierungsform, Handlung, des Zustandes der Wissenschaften und insonderheit der Werke der Kunst enthalten, Bd. 2, 2. Auflage, Leipzig 1777, S. 619.

⁵ Vgl. AK Kaiserschloss Posen 2003.

Verloren sind vor allem jene Objekte, die während des Zweiten Weltkrieges im Schloss Charlottenburg aufbewahrt wurden, darunter viele der inkrustierten Tischplatten sowie einige Postamente; weiterhin ein Teil der Büsten, die nach Poznań abgegeben wurden. Zudem ist nur von wenigen Skulpturen, die 1922 über den Kunsthandel verkauft wurden, der heutige Aufbewahrungsort bekannt. Die Stücke, die nach dem Tode des Kardinals in den Besitz des Bildhauers Lambert-Sigisbert Adam übergingen, gelangten über den Pariser Kunsthandel im 18. Jahrhundert in verschiedene französische und englische Sammlungen. Einige davon befinden sich heute in der Eremitage von Sankt Petersburg (vgl. Katalog II), einige im Cabinet des Médailles der Bibliothèque Nationale in Paris, doch ist der größte Teil bislang nicht identifiziert. Außerdem wurden einige wenige Bildwerke der Sammlung des Kardinals vor ihrem Verkauf nach Preußen entnommen, teilweise gelangten sie ebenfalls in die Eremitage.

Dieser Streuung war bei der Rekonstruktion der Sammlung Polignac nur mit einer differenzierten Vorgehensweise zu begegnen. So waren zunächst die Sammlungsinventare und Kataloge der entsprechenden Museen in Berlin, Potsdam und Poznań auf Objekte der vermutlichen oder gesicherten Provenienz Polignac durchzusehen und jeweils mit dem Verkaufskatalog der Sammlung aus dem Jahr 1742 abzugleichen. Da sich auf diesem Wege jedoch nur die eindeutig beschriebenen Skulpturen auch mit Sicherheit der Sammlung zuweisen ließen, wurden in einem zweiten Schritt weitere Quellen ausgewertet, um die Erfassung der Sammlung leisten zu können. Dazu zählten die Pariser Inventare des Domizils von Kardinal de Polignac und die preußischen Schlösserinventare ab 1745 sowie weitere Archivalien und Listen der früheren preußischen Verwaltungen. Umfassende Recherchen in Archiven und Bibliotheken in Rom, Paris, Berlin und Dresden sowie die Auswertung von Primärquellen erlauben es nun erstmals, ein umfassendes Gesamtbild der Sammlung wie auch ihrer Geschichte zu zeichnen. Auf der Basis des aus unterschiedlichen Quellen erschlossenen ursprünglichen Bestandes galt es anschließend, die Sammlungen der Staatlichen Museen zu Berlin, die der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg und die des Nationalmuseums Poznań auf Stücke zu überprüfen, die möglicherweise der Provenienz Polignac zuzuweisen waren. Auf diesem Weg konnte die Zugehörigkeit weiterer Objekte geklärt werden. Dabei waren auch Kriterien wie Zustand, Art und Stil von Ergänzungen und Bearbeitungen für die Zuordnung entscheidend. Die bis dahin vorläufige Zuordnung wurde durch einen Abgleich mit dem verfügbaren Quellenmaterial erhärtet. Dennoch war es nicht in jedem Fall möglich, die Zuweisung aller fraglichen Stücke abschließend zu belegen, da die Beschreibungen des 18. Jahrhunderts vielfach nur summarisch geblieben sind.

Auf diese Weise entstand der Katalogteil der vorliegenden Arbeit. Ihr Textteil erforscht komplementär dazu, was diese Sammlung ‚im Innersten‘ zusammenhält und ihr bis heute ihre Identität verleiht. Das ist zuallererst die Person des Sammlers Melchior de Polignac.

Als dieser 1724 zum Konklave nach Rom reiste, konnte er auf eine wechselvolle, letztlich erfolgreiche Karriere als Geistlicher und Diplomat zurückschauen, die nun in seiner neuen Position als Botschafter Ludwigs XV. beim Päpstlichen Stuhl einen prestigeträchtigen Höhepunkt erreichte. Erfahrungen in der internationalen Diplomatie hatte Polignac bei den Verhandlungen um die polnische Erbfolge und 1712 beim Kongress in Utrecht sammeln können. Zeiten der Verbannung auf seine Güter – auch das hat es im Leben dieses Prälaten gegeben, so zum Beispiel die Verbannung von 1718 auf die Abtei von Anchin – nutzte er für seine philologischen und philosophischen Studien. In Flandern verfasste er einen großen Teil seines *Anti-Lucretius* in lateinischen Versen, ein Werk, das jedoch erst posthum publiziert werden konnte.

Seine kirchliche Laufbahn begann Polignac als Mitglied des Gefolges von Kardinal de Bouillon beim Konklave von 1689. 1712 erhielt er selbst die Kardinalswürde. 1726, bereits während seiner Zeit als Botschafter in Rom, übertrug ihm der französische König das Erzbistum Auch in der Gascogne.

Kardinal de Polignac war ein brillanter Repräsentant des *grand siècle*, der stolzen Tradition verbunden, promoviert in Philosophie, gleichzeitig dem wissenschaftlichen Fortschritt neugierig zugetan, neuen Strömungen in der Kunst und Literatur gegenüber aufgeschlossen, Mitglied der drei Akademien in Paris, später auch der *Accademia dell' Arcadia* in Rom. Er korrespondierte über die unterschiedlichsten Themen der Zeit mit Geistlichen, Diplomaten und Fürsten in ganz Europa und war in den höfischen wie intellektuellen Salons ein beliebter Gesprächspartner, der sein breites Wissen und seine weit gespannten Interessen – so heißt es – gern in längeren Monologen darlegte. Voltaire hat Polignac schon zu Lebzeiten als einen Kenner der antiken Mythologie und Philosophie geradezu verherrlicht: In dem 1733 erschienenen „Temple du Goût“ präsentiert sich Voltaire bei seinem Rundgang durch den Parnass als Begleiter des Kardinals, den er als den eigentlichen Bewahrer der dort versammelten Schätze, als den „vrai pape de cette église“ preist.⁶

Künstler ersten Ranges haben Melchior de Polignac porträtiert: 1715 entstand das repräsentative Bildnis von Hyacinthe Rigaud, das durch den 1729 ausgeführten Kupferstich François Chereaus weite Verbreitung fand (Abb. 1). Antoine Coysevox schuf 1718 eine Bildnisbüste des Kardinals (Abb. 2), die ihn wie das Gemälde Rigauds in

⁶ Voltaire: *Le Temple du Goût*, in: M. Beuchot (Hrsg.): *Œuvres complètes de Voltaire*, Paris 1877, Bd. 8, S. 555–580, hier: 556. – Dostert 2001, S. 178 f.

einer höchst selbstbewussten und eindrucksvollen Haltung zeigt.⁷ 1731 realisierte Edme Bouchardon sein Marmorporträt und präsentierte Polignac dabei als lebendigen, wachen Geist (Abb. 7). In Venedig entstand 1732 ein intimes Pastellbildnis von Rosalba Carriera (Abb. 29).

Während der acht Jahre, die Kardinal de Polignac 1724–1732 als Botschafter Ludwigs XV. in Rom residierte, besaß er bedeutenden Einfluss in verschiedenen Kreisen Roms und war in der glücklichen Lage, seine Talente und Ambitionen als Gelehrter, Mäzen und „Cardinal antiquaire“ auf vielfältige Art und Weise ein- und umsetzen zu können.⁸ Hier baute er seine Kunstsammlung auf, die sich an den bestehenden römischen Sammlungen orientierte. Durch seine enge Bindung an die französische Akademie, den persönlichen Kontakt zu Künstlern und Antiquaren und die eigene Durchführung von Ausgrabungen gelangten zahlreiche Neufunde sowie zeitgenössische Werke in seine Sammlung, die ihr eine besondere Ausprägung verliehen. Die römische Öffentlichkeit nahm regen Anteil an dem Ausbau der Sammlung des Diplomaten, die an bestimmten Tagen im Palazzo Altemps (Abb. 5) zugänglich war.⁹

Schon 1730 hatte Polignac aus gesundheitlichen und familiären Gründen um die Abberufung aus Rom gebeten, doch musste er bis Anfang 1732 auf die Ankunft seines Nachfolgers, des Herzog von Saint-Aignan, warten. Dafür glückte der aufwändige Export seiner umfangreichen Kunstsammlung nach Frankreich, wenn auch mit manchen Verzögerungen. Dort wurden die Stücke zunächst im Hôtel de Sully (Abb. 19–22), dann im Hôtel de Mézières (Abb. 23–26) aufgestellt. Allerdings gelang es Polignac nicht, in Paris eine vergleichbar einflussreiche Position am Hof und in der Gesellschaft einzunehmen, wie er sie beim Papst und im Kardinalskollegium zu Rom genossen hatte. Auch seine Sammlung, nunmehr die eines Privatmannes statt eines Botschafters, fand nicht den erhofften gesellschaftlichen Anklang. Dieser Mangel wurde durch das Interesse der ‚Stadt‘, der Gelehrten, Künstler und Parisbesucher teilweise wettgemacht.¹⁰ Als umfangreiche private Antikensammlung nahm sie in

⁷ Alexandre Maral: Le buste du Cardinal Melchior de Polignac par Antoine Coysevox, in: *La Revue des Musées de France. Revue du Louvre*, 2006-1, S. 14–17. Maral vergleicht den Habitus und den repräsentativen Anspruch mit dem Porträt Rigauds, während er die Büste Bouchardons in der Tradition des römischen 17. Jahrhunderts sieht, die ihn mit deutlich individualisierten Zügen zeigt. Die Bildnisbüste von Coysevox befand sich bis auf eine kurze Unterbrechung im Besitz der Familie und wurde vor 2005 dem Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon übergeben (Inv. MV 9065).

⁸ Das leicht abgewandelte Zitat geht auf eine Briefstelle bei François Fagel zurück, der in einem Brief an Philipp von Stosch Kardinal Albani und Kardinal de Polignac als „cardinaux antiquaires“ bezeichnete, vgl. *Korrespondenz Fagel*, fol. 456.

⁹ So wurde am Tag des heiligen Anicetus, dem 17. April, in der ihm geweihten Kapelle im Palazzo eine öffentliche Messe abgehalten.

¹⁰ Vgl. de Polignac 1992, S. 28 f.

Paris eine Ausnahmestellung ein, wo Antikenbesitz im großen Stil ein unausgesprochenes Privileg des Königs war.

Die nach dem Tod des Kardinals Melchior de Polignac am 20. November 1741 gehaltenen und publizierten Elogen seiner Zeitgenossen und Akademiekollegen bieten wertvolle Informationen und Einzelheiten zur Person des Sammlers, auf die im Übrigen in allen späteren Publikationen rekuriert wird. Für die *Académie des Sciences* sprach Jean Jacques Dortous de Mairan, Gros de Boze für die *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*. Darüber hinaus verfasste Abbé de Charlevoix einen Nachruf auf den Kardinal.¹¹ Informationen aus erster Hand liefern außerdem die Memoiren von Kardinal de Bernis sowie publizierte Korrespondenzen des Kardinals und Briefeditionen von Zeitgenossen wie des Präsidenten de Brosses und Secondat de Montesquieu, mit welchem Polignac gut bekannt war.¹²

So wird im Textkapitel zum einen die Persönlichkeit des Sammlers als Schlüssel zum Verständnis der Sammlung vorgestellt, zum anderen gilt es hier, die Geschichte der Sammlung im Rhythmus ihrer wechselnden Standorte nachzuzeichnen. Die Möglichkeit, die Identität dieser Sammlung vor der Folie von gleich drei unterschiedlichen kulturellen Kontexten – Rom, Paris, Berlin/Potsdam – zu erforschen, macht den besonderen Reiz des Forschungsgegenstandes aus. So wird im ersten Kapitel der Aufbau der Sammlung in Rom in der Zeit von 1724 bis 1732 beschrieben, wobei die in der Stadt herrschende Antikenbegeisterung, der regelrechte ‚Grabungsboom‘ und die beginnende Verwissenschaftlichung des Umgangs mit Antiken aufgezeigt werden. Die Rolle, die Polignac hierbei einnahm, und sein Engagement als Mäzen werden in ihrer Wirkung auf die Beschaffenheit und Eigenart seiner Sammlung untersucht.

Das zweite Kapitel folgt der Sammlung nach Paris, wo sie von 1732 bis 1742 an zwei verschiedenen Orten präsentiert wurde. Anhand der detaillierten Auswertung des Quellenmaterials wird die Aufstellung und Verteilung der Stücke in den Domizilen des Kardinals rekonstruiert und die Singularität der Sammlung im Paris der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts aufgezeigt. Schließlich richtet sich im dritten Kapitel mit dem Ankauf der Sammlung durch Friedrich II. die Perspektive auf Preußen

¹¹ Abbé de Charlevoix: Eloge historique de M. le Cardinal de Polignac, in: *Journal de Trévoux*, Juni 1742, S. 1053–1091. – Claude Gros de Boze: Éloge de M. le Cardinal de Polignac, *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 16, 1741–1743, Paris 1751, S. 307–319. – Dortous de Mairan: Eloge de Mr. Le Cardinal de Polignac, gelesen auf der Sitzung vom 4. April 1742 in der Académie Royale des Sciences.

¹² Bernis 1986. – de Brosses 1986. – Montesquieu I, 1985 / 18, 1998. – Eugène Griselle: *Lettres inédites du Cardinal de Polignac á l'abbé de Rothelin*, in: *Documents d'Histoire, Recueil trimestriel*, 1911-1, Nr. 9, S. 89–320. – Zahlreiche Hinweise liefert die Korrespondenz der Direktoren der Akademie in Rom mit dem Sûrintendant des Bâtiments du Roi, die hier unter dem Namen ihres Herausgebers abgekürzt zitiert ist: *Montaignon VII 1897 / VIII 1898*.

(Abb. 3). Die Skulpturen wurden 1742, nach dem Tod des Kardinals, als selbstständiger Teil der Kunstsammlung durch einen Verkaufskatalog öffentlich angeboten und geschlossen von Friedrich erworben. Auch hier gilt es, den Umgang mit der Sammlung anhand ihrer neuen Aufstellungskontexte zu rekonstruieren.

Die wissenschaftliche Erfassung eines so bedeutenden Sammlungsbestandes wirft das ganze Spektrum an sammlungsgeschichtlichen Fragen auf: Welche waren die Intentionen des Sammlers, welches Selbstverständnis leitete ihn? Welche Voraussetzungen brachte er für seine Sammeltätigkeit mit, wie wirkten sie sich aus? Mit wem hat er zusammengearbeitet und was hat er gesammelt? Woher stammen seine Objekte? Wie ging er mit dem einzelnen Sammlungsstück um? In diesem Zusammenhang wird die Frage der Ergänzungen zu diskutieren sein, die später im 19. und 20. Jahrhundert so nachhaltig den unvoreingenommenen Blick auf die Sammlung verstellen sollte.

Diese Fragen berühren ein breites Spektrum an Fragen archäologischer Forschung und darüber hinaus der Geschichte des Faches Klassische Archäologie. Entsprechend breit ist die Literaturbasis, auf der die Arbeit aufzusetzen hat.

Im frühen 20. Jahrhundert erschienen mehrere biographische Arbeiten zu Melchior de Polignac, die zwar die zeitgenössischen Quellen heranziehen, doch diese im Einzelnen in der Regel nicht belegen. So bieten sie eine Fülle an Information, deren Validität schwer zu überprüfen ist. Grundlegend ist nach wie vor die Monographie von Pierre Paul, während Ulysse Rouchon mit seinem Fokus auf der römischen Zeit des Kardinals gerade für das erste Kapitel der Arbeit sehr anregend ist.¹³ Eine eingehende Beschäftigung mit der Person des Kardinals fand dann erst wieder im späteren 20. Jahrhundert im Kontext einer Zunahme der Forschungen zur Sammlungsgeschichte und Antikenrezeption sowie der Wissenschaftsgeschichte insgesamt statt. So wurde zum Beispiel Polignacs *Anti-Lucretius* zum Gegenstand der Untersuchung der Wissensbestände des frühen 18. Jahrhunderts.¹⁴

Grundlegend für die aktuelle Beschäftigung mit der Sammlung des Kardinals und deren Rezeption in Preußen ist der Aufsatz von Huberta und Gerald Heres aus dem Jahr 1980.¹⁵ Er widmet sich der sog. Lykomedesgruppe, also einem prominenten und zugleich identitätsstiftenden Teil der Sammlung, ferner der Problematik der Ergänzungen sowie der archäologischen Bewertung einzelner Statuen. Ebenso werden hier wichtige Aspekte der Sammlung im Ganzen und ihrer Rezeption angesprochen.

¹³ Paul 1922. – Rouchon 1927.

¹⁴ Reinhold F. Glei: *Novus orbis: Melchior de Polignac über das Mikroskop*, in: hrsg. von Rhoda Schur: *Acta conventus neo-latini abulensis, Proceedings of the tenth international congress of Neo-Latin Studies*, Avila August 1997, Tempe Arizona 2000, S. 283–291. – Valeria Ramacciotti: *L'Anti-Lucrece del cardinal de Polignac. Considerazioni su una doppia traduzione*, Alessandria 2002.

¹⁵ Heres/Heres 1980.

Heres konnten sich dabei auf die Arbeit Konrad Levezows von 1804 stützen, die auch im Hinblick auf die Überlieferung und Beschreibung des Zustands der Statuen vor ihrer Neurestaurierung zwischen 1828 und 1830 eine wertvolle Quelle darstellt.¹⁶

Etwa zur gleichen Zeit entstand der Überblick über die Potsdamer Antikensammlung von Klaus Parlasca sowie etwas früher seine Studie zur Büste der Julia Domna der Provenienz Polignac.¹⁷ Einige weitere Skulpturen der Sammlung sind in den letzten beiden Jahrhunderten in der archäologischen Forschung im Rahmen von Einzelstudien, ikonographischen Arbeiten und Gattungsüberblicken eingehend untersucht worden. Stellvertretend seien hier die Statuen der Hygieia (Kat. Nr. 67), der Knöchelspielerin (Kat. Nr. 77), die Herme des Apollon (Kat. Nr. 1), die Köpfe der Gefährten des Odysseus (Kat. Nr. 36. 37. 38) etliche der griechischen und römischen Bildnisse, etwa die Bildnisse des Antinous (Kat. Nr. 101. 102) und spätantike Frauenporträts (Kat. Nr. 156. 157), der Riefelsarkophag der Drei-Grazien (Kat. Nr. 159) und römische Urnen (Kat. Nr. 162. 163) genannt.¹⁸ Allerdings spielt bei diesen Publikationen die Herkunft der Stücke und ihr ursprünglicher Sammlungskontext in der Regel eine untergeordnete Rolle, während der antike Befund, Fragen der Restaurierung und Neurestaurierung im Vordergrund stehen. Erwähnt seien hier die Publikation zu den Statuen der Rotunde des Alten Museums in Berlin 2004¹⁹ und der Aufsatz Kathrin Schades zur Berliner Knöchelspielerin.²⁰

Von der Person des Sammlers ausgehend lotete François de Polignac in mehreren grundlegenden Aufsätzen seit 1992 die Umstände der Entstehung der Sammlung sowie ihre Rezeption aus.²¹ Durch das von ihm gemeinsam mit Joselita Raspi Serra geleitete Forschungsvorhaben „Idea e scienza dell’antichità. Roma e l’Europa: 1700–1770“, das 1998 in einer großen Ausstellung im Musée de la Civilisation gallo-romaine in Lyon mündete,²² konnten wichtige Themenkomplexe der antiquarischen und künstlerischen Beschäftigung der in den Blick genommenen Epoche erarbeitet werden.²³

¹⁶ Levezow 1804. – vgl. zur Bewertung von Levezows Arbeit: Adolf H. Borbein: *Klassische Archäologie in Berlin vom 18. zum 20. Jahrhundert*, in: *AK Berlin und die Antike 1979*, Aufsatzband, S. 113 f.

¹⁷ Parlasca 1981. – Parlasca 1970.

¹⁸ Zur Literatur vgl. die Angaben bei den jeweiligen Katalogartikeln.

¹⁹ Heilmeyer/Heres/Maßmann 2004.

²⁰ Kathrin Schade: *Die zwei Gesichter der Berliner Knöchelspielerin*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 40, 1998, S. 187–198.

²¹ de Polignac 1992. – de Polignac 1993a. – de Polignac 1993b. – de Polignac 2000. – de Polignac 2005.

²² *AK Fascination de l’antique 1998*.

²³ Vgl. die beiden Bände der von Adriano La Regina herausgegebenen *Rivista Eutopia*, die dem Forschungsprojekt gewidmet sind: *Idea e scienza dell’Antichità. Roma e l’Europa 1700-1770*, in: *Eutopia* 1993, II,1 und II,2.

In einigen Aufsätzen, die einen ersten Überblick über die Sammlung geben oder einzelne Aspekte vertiefen und so die vorliegende Arbeit vorbereitet haben, konnte ich selbst einige Beobachtungen vorstellen.²⁴ Grundlegend für die Erforschung der Rezeption der Sammlung des Kardinals ist das 2001 gemeinsam mit François de Polignac publizierte Manuskript des französischen Antiquars Moreau de Mautour.²⁵

Das Aufblühen der Sammlungs- und Rezeptionsgeschichte während der letzten beiden Jahrzehnte führte dazu, dass bei Studien zu einzelnen Gattungen und ikonographischen Themen vermehrt auch das neuzeitliche Schicksal der antiken Objekte mit in den Blick genommen wird. Dies gilt besonders für die Sammlungs- und Bestandskataloge von Skulpturensammlungen, die seit den ausgehenden achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts erschienen sind. Hier sei auf den Bestandskatalog der Kunstsammlungen in Kassel,²⁶ die Forschungen zur Villa Albani²⁷ verwiesen sowie auf den Katalog der Dresdener Antiken²⁸, der seit 2006 von einem Autorenteam erarbeitet wird. An dieser Stelle zu erwähnen sind außerdem mehrere Ausstellungskataloge zum preußischen Kunstbesitz, insbesondere Friedrichs II.²⁹

Neuere Arbeiten zur Entstehung und Rezeption von Sammlungen widmen dem Akt des Sammelns, der Rolle des Geschmacks oder den Eigenheiten des Kunstmarkts zunehmend mehr Aufmerksamkeit. Auch die Wechselwirkungen zwischen Sammlern, Künstlern und Gelehrten werden vermehrt erforscht. Hier wären Arbeiten zu nennen wie die von Katrin Kalveram zur Antikensammlung des Kardinals Scipione Borghese³⁰, von Angela Galottini zur Sammlung Giustiniani³¹ oder die Studien zur Sammlung Ludovisi³², zur Sammlung Chigi,³³ Negroni³⁴ und Bellori.³⁵ Die Rolle

²⁴ Dostert 1999. – Dostert 2000. – Dostert 2001. – Dostert 2006. – Dostert 2008.

²⁵ Dostert/de Polignac 2001.

²⁶ Antike Steinskulpturen und neuzeitliche Nachbildungen in Kassel. Bestandskatalog Museumslandschaft Hessen Kassel (Hrsg.), bearbeitet von Peter Gercke/Nina Zimmermann-Elseify, Mainz 2007.

²⁷ Forschungen zur Villa Albani 1989 bis 1998.

²⁸ Die antiken Skulpturen der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden werden unter der Leitung von Kordelia Knoll und Christiane Vorster für die Publikation im Rahmen der Bestandskataloge der antiken Bildwerke bearbeitet.

²⁹ AK Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen 1996. – AK Friedrich der Große 1992. – AK Friedrich II. 1986. – AK Meisterwerke aus den Schlössern Friedrichs des Großen 1962.

³⁰ Katrin Kalveram: Die Antikensammlung des Kardinals Scipione Borghese, Worms 1995.

³¹ I Giustiniani e l'antico, hrsg. von Giulia Fusconi, Katalog der Ausstellung Rom, Rom 2001. – Angela Gallottini: Le sculture della Collezione Giustiniani, Rom 1998.

³² Matilde de Angelis (Hrsg.): Scultura antica in Palazzo Altemps. Museo Nazionale Romano, Mailand 2002. – La Collezione Boncompagni Ludovisi: Algardi, Bernini et la fortuna dell'antico, hrsg. von Antonio Giuliano, Venedig 1992.

³³ Beatrice Cacciotti: La collezione di antichità del cardinale Flavio Chigi, Rom 2004.

³⁴ Barberini 1991.

³⁵ AK L'idea del Bello 2000.

der Künstler im Prozess der Wiederentdeckung der Antike wurde unlängst in einem eigenen Sammelband explizit beleuchtet.³⁶

Aus Tagungen hervorgegangene Sammelbände widmen sich den Fragen rund um die Genese und den Stellenwert von Antikensammlungen.³⁷

In der Folge sind zahlreiche Sammelbände zu Sammlungen und den Bedingungen des Antikenmarkts, zu einzelnen Ländern und Zentren – wie Rom –, Monographien zu einzelnen europäischen Sammlungen sowie Quellenstudien erschienen, auf die sich die vorliegende Untersuchung stützen kann.³⁸ Stellvertretend für die inzwischen zahlreiche Forschungsliteratur sei hier auf einige Publikationen der beiden zurückliegenden Jahrzehnte verwiesen. Englische Antikensammlungen sind in der Reihe der *Monumenta Artis Romanae* des Forschungsarchivs Antiker Plastik der Universität zu Köln bearbeitet worden. Wichtige italienische Sammlungen, die das Antikebild in der Folge maßgeblich geprägt haben, sind in sorgfältig bearbeiteten Katalogen zugänglich gemacht worden. Auch die Skulpturen des Prado in Madrid liegen in ausführlichen Katalogen vor³⁹. Dabei wurden in der Regel die Ergänzungen der einzelnen Bildwerke beschrieben und teilweise auch Recherchen zu den restaurierenden Bildhauern unternommen. Mit der Frage nach einem spezifischen gattungsbezogenen Sammeln von Skulptur im Europa der frühen Neuzeit befasst sich der aus einer Tagung hervorgegangene Band „Collecting Sculpture“ von 2008.⁴⁰

Wichtige Grundlagen für die Beschäftigung mit den römischen Antikensammlungen bietet auch die kommentierte Neuedition von Winckelmanns Geschichte der Kunst des Altertums sowie die Begleitbände⁴¹, außerdem weitere Studien zu den Schriften Winckelmanns vor dem Hintergrund der Sammlungsgeschichte, etwa von Joselita Raspi Serra.⁴²

³⁶ Jane Fejfer u.a. (Hrsg.): *The rediscovery of antiquity: the role of the artist*, Kopenhagen 2003.

³⁷ z.B. Boshung/von Hesberg: *Antikensammlungen des europäischen Adels* 2002. – außerdem die von Herbert Beck und Peter C. Bol herausgegebenen Frankfurter Forschungen zur Kunst – oder die von der Winckelmann-Gesellschaft seit 1989 herausgegebenen Publikationen.

³⁸ Paolo Liverani: *Antikensammlung und Antikenergänzung*, in: *Kunst und Kultur im Rom der Päpste*. 1. Hochrenaissance im Vatikan, hrsg. von Petra Kruse, Ostfildern-Ruit 1998, S. 227–235.

³⁹ Schröder 1993. – Schröder 2004.

⁴⁰ Penny/Schmidt 2008.

⁴¹ Winckelmann 2003. – Winckelmann 2003a. – Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Katalog der antiken Denkmäler. Erste Auflage Dresden 1764. Zweite Auflage Wien 1776, hrsg. von Adolf H. Borbein/Thomas W. Gaehtgens/ Johannes Irmscher (†)/Max Kunze, bearb. von Mathias René Hofter/Axel Rügler/Adolf H. Borbein (= Johann Joachim Winckelmann: *Schriften und Nachlaß*; Bd. 4,2), Mainz 2006. – Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Allgemeiner Kommentar. Erste Auflage Dresden 1764. Zweite Auflage Wien 1776, hrsg. von Adolf H. Borbein/Thomas W. Gaehtgens/ Johannes Irmscher (†)/Max Kunze, bearb. von Max Kunze/Marianne Kreikenbom/Brice Maucolin/Axel Rügler (= Johann Joachim Winckelmann: *Schriften und Nachlaß*; Bd. 4,3), Mainz 2007.

⁴² Joselita Raspi Serra: *Il primo incontro di Winckelmann con le collezioni romane. Villa e palazzi di Roma 1736*, Rom 2005. – *Ville e palazzi di Roma*, Johann Joachim Winckelmann, hrsg. von Joselita Raspi Serra, Rom 2000.

Ebenso hat sich die Wissenschaftsgeschichte verstärkt den altertumswissenschaftlichen Forschungen im 17. und 18. Jahrhundert zugewandt. Erwähnt seien hier stellvertretend die Tagungsbände zu Lorenz Beger,⁴³ zu Francesco Bianchini von 2005⁴⁴ und der Aufsatz Daniela Gallos⁴⁵ zu den Antiquaren des 18. Jahrhunderts sowie Elisabeth Décultots Beschäftigung mit Winckelmann und Caylus.⁴⁶

Schließlich sei auf die regen Forschungen zum napoleonischen ‚Kunstraub‘⁴⁷, zur Berliner Museumsgründung⁴⁸ und den preußischen Sammlungen im 19. Jahrhundert verwiesen. Der Katalog *Antiken I* der SPSG⁴⁹ gibt einen Überblick und eine archäologische Bearbeitung für alle antiken Skulpturen, die sich entweder bis 1830 in den königlichen preußischen Sammlungen befanden oder heute noch im Besitz der SPSG sind. Aufgrund seiner Ausrichtung auf die preußische Sammlungsgeschichte bildet dieser Katalog das Schicksal der einzelnen Stücke von dem Zeitpunkt ihres Eintritts in die preußischen Sammlungen bis zu ihrer Überführung in das königliche Museum ab.

Die Eignung der im 17. und 18. Jahrhundert restaurierten antiken Bildwerke zu ihrer Präsentation in aktuellen Ausstellungen kann die jüngste Ausstellung der Antikensammlung Berlin „Die Rückkehr der Götter – Berlins verborgener Olymp“ 2008 anschaulich machen.⁵⁰

Die Vorlage von Quellenbänden und Studien zu den zeitgenössischen Zeugnissen begünstigt vergleichende Arbeiten zu den Sammlungen, ihrer Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte. An dieser Stelle können beispielhaft die Publikationen der Notizenhefte Johann Joachim Winckelmanns genannt werden. Auch die Transkriptionen von Sammlungsinventaren⁵¹ und die Herausgabe von

⁴³ Dreihundert Jahre Thesaurus Brandenburgicus 2006.

⁴⁴ Kockel/Sölch 2005.

⁴⁵ Gallo 1999.

⁴⁶ Elisabeth Décultot: Winckelmann et Caylus: enquête sur les rapports de l’histoire de l’art au savoir antique, in: hrsg. von Nicholas Cronk: Le Comte de Caylus. Les arts et les lettres, Amsterdam 2004, S. 59–78.

⁴⁷ Martinez 2004. – Savoy 2003. – Thomas W. Gaetgens: Das Musée Napoléon und seine Bedeutung für die europäische Kunstgeschichte, in: hrsg. von Sigrun Paas und Sabine Mertens: Die „französische Schenkung“ an Mainz 1803, Mainz 2003, S. 178–186. – Daniela Gallo: Le musée Napoléon et l’histoire de l’art antique, in: hrsg. von Daniela Gallo: Les vies de Dominique-Vivant Denon, Paris 2001, S. 685–723. – Denon 1999.

⁴⁸ Heilmeyer 2007. – Heilmeyer 2005. – Vogtherr 1997. – Heilmeyer/Heres 1992. – Astrid Fendt bereitet eine Dissertation zu den Skulpturenergänzungen um 1830 für die Präsentation im neugegründeten Museum am Lustgarten vor.

⁴⁹ Antiken I. 2009.

⁵⁰ Die Rückkehr der Götter – Berlins verborgener Olymp, hrsg. von Dagmar Grassinger/Tiago de Oliveira Pinto/Andreas Scholl, Katalog der Ausstellung Berlin 2008, Regensburg 2008.

⁵¹ Federico Rausa: L’Album Montalto e la collezione di sculture antiche di Villa Peretti Montalto, in: Pegasus 7, 2005, S. 97–132. – Maylin Aronberg Lavin: Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art, New York 1975.

Korrespondenzen der mit den Antiken beschäftigten Akteure sind für das Studium der Sammlungsgeschichte ungemein gewinnbringend.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es nun, die erwähnten Resultate und neueren Ansätze der Forschung für die Rekonstruktion der Sammlung Polignac fruchtbar zu machen, um sie in ihrer Zusammensetzung und Genese möglichst vollständig erschließen und bewerten zu können.

I. DIE ENTSTEHUNG DER SAMMLUNG IN ROM

1. Kardinal de Polignac in Rom 1724 bis 1732

1724 reiste Melchior de Polignac in seiner Eigenschaft als Kardinal zum Papstkonklave nach Rom. Er war nicht der einzige französische Kardinal, der sich zu diesem Anlass in Rom aufhielt. Schon zuvor waren Kardinal de Rohan und de Bissy in Rom eingetroffen, um in das Konklave zu gehen, das sich als äußerst langwierig und umstritten erweisen sollte. Polignac kam im April in Rom an und erhielt erst während dieser Mission - im August 1724 - die Ernennung zum französischen Botschafter beim Heiligen Stuhl durch den König.⁵² Bis dahin hatte Abbé de Tencin diese Gesandtschaft inne, der nun aber ein neues hohes kirchliches Amt in Frankreich übernehmen sollte. So eröffnete sich Polignac die Chance für acht Jahre im Zentrum der antiquarischen Welt zu leben. Er mietete den Palazzo Altemps (Abb. 5) an, übernahm Silber und andere Luxusgüter von seinem Vorgänger Tencin, der denselben Palazzo bewohnt hatte, und erwarb Kutsche und Pferde vom Prinzen Borghese, um seiner neuen Position angemessen auftreten zu können.⁵³ Polignac kannte Rom und einen großen Teil des Kardinalskollegiums, der römischen Gesellschaft sowie den Klerus von verschiedenen früheren Aufenthalten: Ende des 17. Jahrhunderts im Gefolge von Kardinal Bouillon sowie 1706 als Auditeur der Rota, an welcher er Recht studierte. Doch nun nahm seine diplomatische Karriere einen neuen Aufschwung, nachdem Polignac zuvor unter dem Regenten keine Anerkennung finden konnte. Seine neue Position als Kardinal und als Botschafter Ludwigs XV. in Rom ermöglichte ihm eine einflussreiche und souveräne Handlungsweise.

Dies zeigt sich auch in seinem Sammlungsinteresse, das entweder jetzt erst manifest wurde oder – im Bereich der Malerei⁵⁴ – weitreichenden Veränderungen unterworfen war. In Rom traf Polignac auf eine gänzlich andere Welt als in Paris. Denn in der ‚ewigen‘ Stadt stand man unter dem Eindruck der neuen archäologischen Entdeckungen und Entwicklungen, die vielerorts diskutiert und verfolgt wurden. In Rom hoffte man, Neues zu finden und Entdeckungen zu machen, um in den

⁵² Montaignon VII 1897, S. 54 f. Nr. 2790 v. 29. Aug. 1724, wonach ihn die schriftliche Ernennung am 29. August aus Paris erreichte.

⁵³ Montaignon VII 1897, S. 366 Nr. 2622, Brief vom 2. Mai 1724: Der Prinz Borghese habe Polignac alle möglichen weltlichen Güter, wie Karossen, Silber, Palais angeboten, wovon Polignac nur 6 Wagenpferde akzeptiert habe und als „demeure le palais de M. de Gamaches, lequel est très bien situé.“

⁵⁴ Während seines Aufenthaltes als Botschafter in Rom baute Kardinal de Polignac auch eine umfangreiche Gemäldesammlung auf. In Rom erwarb Polignac vorrangig Gemälde italienischer Maler des 17. Jahrhunderts, zum Teil jedoch nur Kopien nach den berühmten Originalen. Gleichzeitig vergab er wie im Falle der Skulpturensammlung aber auch Auftragsarbeiten an zeitgenössische, in Rom ansässige Künstler, darunter auch Stipendiaten der französischen Akademie (passim Kapitel I).

antiquarischen Disziplinen an Wissen zu gewinnen, während man in Paris einen vorwiegend gelehrten, literarischen Umgang mit dem Alten, schon Vorhandenen pflegte.

1.1 Die Sammlungen Roms

In Rom hatte sich eine spezifische Gesellschaft von Antikenbegeisterten zusammengefunden, die in dieser Form nur hier existierte. Dies waren neben Künstlern und Gelehrten die vermögenden Sammler und Mäzene, die sich neben ihren politischen und klerikalen Verpflichtungen für die Antike begeisterten, Sammlungen aufbauten, selbst Ausgrabungen durchführen ließen und dabei Künstler beschäftigten.

Schon in seinem engeren Umkreis, dem Kardinalskollegium, traf Polignac auf Antikenbegeisterte und Sammler. An erster Stelle ist hier Alessandro Albani zu nennen, der in den 1720er Jahren bereits auf eine zehn- bis zwanzigjährige Sammeltätigkeit zurückblicken konnte, und nach wie vor die größten Aktivitäten beim Aufspüren und Erwerben von Antiken entfaltete. Auf ihn wird noch zurückzukommen sein. Daneben betätigte sich auch Kardinal Neri Corsini auf diesem Feld, indem er neben Antikenankäufen auch kleinere Grabungen im römischen Stadtgebiet, zum Beispiel 1727 bei Santa Maria Maggiore, durchführen ließ.⁵⁵ Ein weiterer Kardinal, der im frühen 18. Jahrhundert Grabungen initiierte, war Vicario Marefoschi.⁵⁶ Solche Grabungen wurden von der interessierten römischen Öffentlichkeit durchaus wahrgenommen; dies belegen etwa die Bemerkungen des Direktors der französischen Akademie in Rom in seiner regelmäßigen Korrespondenz an seinen Dienstherrn in Paris. Deshalb ist vorzusetzen, dass auch ein einschlägig interessierter Mann wie Polignac an den Aktivitäten seiner Kollegen Anteil nahm - und schon bald mit ihnen wetteiferte. Engen Austausch auf dem Gebiet der Gelehrsamkeit und antiquarischer Studien pflegte der französische Prälat im Übrigen auch mit den Kardinälen Giovanni Antonio Davia (1660–1740) und Filippo Antonio Gualtieri (1660–1728).⁵⁷

Polignac verkehrte auf gesellschaftlicher Ebene nicht nur mit geistlichen Würdenträgern, sondern auch mit weiteren Angehörigen der römischen Patrizierfamilien, wo es ihm gelang, durch sein diplomatisches Geschick zu brillieren.⁵⁸ Die meisten dieser Familien besaßen traditionsreiche

⁵⁵ Cronologia 1993, S. 115 f. Grabungen im September 1727. Im darauf folgenden Jahrzehnt erwarb Kardinal Neri Corsini den Palazzo Riario, wo er seine umfangreiche Sammlung unterbrachte.

⁵⁶ Cronologia 1993, S. 135.

⁵⁷ vgl. de Polignac 2005, S. 168–178.

⁵⁸ Ruhm für seine außerordentlichen kommunikativen Talente erntete er schon während seines ersten Jahres in Rom, als er während eines Aufenthaltes in Frascati 1724 die beiden zerstrittenen Familien

Antikensammlungen, die sie in dieser Zeit entweder erweiterten oder grundsätzlich neu aufbauten, etwa Principe Francesco Maria Ruspoli für seinen Palazzo Caetani. Gleichzeitig wurden aber auch berühmte Sammlungen aufgelöst und verkauft – z.B. Odescalchi, Chigi, Giustiniani, Gualtieri –, sodass Antiken auch aus Anlass solcher Verkäufe für Aufsehen und Gesprächsstoff sorgen und zugleich dem Antikenmarkt wieder zugeführt werden konnten.⁵⁹

1.2 Der Sammler Alessandro Albani

Einen besonderen Einfluss auf Polignacs eigene Sammlungstätigkeit dürfte die Sammlung eines Zeitgenossen ausgeübt haben, der selbst aktiv am archäologischen Geschehen teilnahm: Alessandro Albani, ein Mann, der der Sammelleidenschaft geradezu verfallen war. Zu dem Zeitpunkt als Polignac in Rom eintraf, war Albanis erste Sammlung antiker Skulpturen schon sehr umfangreich und es kamen ständig neue Stücke hinzu, die er aus anderen Sammlungen erhielt oder aus Grabungen an sich ziehen konnte. Wenn es um den Erwerb antiker Skulpturen ging, waren er oder seine Mitarbeiter als erste zur Stelle, um sich die begehrten Objekte zu sichern. Albani gab immense Summen für den Aufbau seiner Kollektion aus. Gerade in den 1720er Jahren konnte er qualitätvolle Stücke aus altem römischem Besitz an sich bringen, wie z.B. aus den Sammlungen Giustiniani, Cesi und Verospi-Vitelleschi.⁶⁰ Aber auch die Grabungen dieses Jahrzehnts brachten ihm reiche Ausbeute.⁶¹ Die erfolgreichen Unternehmungen des römischen Kardinals verfolgte man mit großem Interesse, wie die Briefe der römischen Korrespondenten des in Paris wirkenden Gelehrten Bernard de Montfaucons veranschaulichen:

"Le Cardinal Alessandro Albani s'enrichit tous les jours en Statues antiques; et en medailles. M. Morville qui est parti de Rome depuis pâques en a esté enchanté. M. le Card. de Polignac amasse aussi de son coté."⁶²

Colonna und Borghese miteinander versöhnte, Montaignon VII 1897, S. 82 Nr. 2815, Brief v. 31. Oktober 1724.

⁵⁹ vgl. die Zusammenstellung der Entwicklung der römischen Sammlungen im 18. Jahrhundert bei Brigitte Kuhn-Forte: Antikensammlungen in Rom, in AK Römische Antikensammlungen 1998, S. 30–66. – Paolo Liverani, La situazione delle collezioni di antichità a Roma nel XVIII secolo, in: Antikensammlungen 2000, S. 66–73, mit bibliographischem Anhang zu den einzelnen Sammlungen.

⁶⁰ Paolo Liverani: La provenienza dell'Amazzone Capitolina di Sosikles, in: Bollettino dei Musei Comunalì 10 1996, S. 98–101; ders., in: Antikensammlungen 2000, S. 66–68.

⁶¹ Das enorme Anwachsen der Sammlung ab etwa 1720 belegt der Vergleich mit einem handschriftlichen Inventar der Sammlung Albani von 1717, das sich unter den Papieren Francesco Bianchinis in Verona befindet und deutlich weniger Stücke umfasst: Cod. Veron. CCCXVIII von 1717. Ich danke François de Polignac für die Einsicht in sein Exzerpt dieses Inventars, dessen Publikation er vorbereitet. Die Manuskripte Bianchinis in Verona wurden auch von Paolo Liverani ausgewertet, Liverani 2000, S. 66 Anm. 1, wobei er auf die verschiedenen von Bianchini aufgelisteten Provenienzen der Albani-Skulpturen eingeht.

⁶² Korrespondenz Montfaucon, fol. 54v, Brief vom 14. April 1728, Pater Maloet aus Rom an Montfaucon.

Doch gleichzeitig geriet Albani zunehmend in Geldschwierigkeiten, sodass er schon ab 1727 versuchte, einige seiner Skulpturen gewinnbringend ins Ausland zu verkaufen. Gelingen sollte dies erst 1729 mit dem Verkauf von 32 Statuen nach Dresden und schließlich 1732 als Papst Clemens XII. ein umfangreiches Konvolut für das neu gegründete Museum auf dem Capitol erwarb. Es war vor allem Albanis Spielleidenschaft, die ihn in diese Zwangslage gebracht hatte.⁶³ Die Familie Albani hatte 1719 den Palazzo alle Quattro Fontane gekauft, in dem Principe Carlo Albani und seine beiden Brüder, die Kardinäle Annibale und Alessandro residierten. Ein anlässlich des Verkaufs der Sammlung an den Papst 1732/33 erstelltes Inventar der antiken Skulpturen Alessandro Albanis gibt deren Aufstellungsort im Palazzo summarisch wieder.⁶⁴ Allerdings ist mit diesem Inventar lediglich die Situation zum Zeitpunkt der Auflösung der Sammlung dokumentiert. Die 1729 nach Dresden veräußerten Stücke fehlen und ein großer Teil vor allem der Statuen befand sich im Atelier des Bildhauers und Restaurators Antonio Napolioni. Gleichzeitig kamen ständig neue Objekte hinzu, sodass die Präsentation keiner allzu starren Ordnung unterworfen gewesen sein kann. Die Sammlung war in zwei Räumen des Erdgeschosses, die als "Camerone" bezeichnet wurden, und im Appartement Alessandros untergebracht, wo sich allerdings insgesamt nicht mehr als 51 Skulpturen befanden, wobei in den Repräsentationsräumen Kaiserbüsten überwogen. Die beiden Räume im Erdgeschoss dürften dagegen mit ihrer Fülle und ihrer ausschließlich der Skulpturenpräsentation dienenden Funktion den Charakter eines Lapidariums oder Museums besessen haben. Im ersten Raum standen in dichter Reihe die Philosophen-, Dichter- und Kaiserbildnisse in Gesellschaft einiger mythologischer Figuren und Reliefs, etwa des schlafenden Endymions oder des Reliefs mit Perseus und Andromeda. Der zweite Raum enthielt neben einigen Statuen vor allem Urnen, Sarkophage und Grabreliefs. Weitere Antiken dürften sich auf den Landsitzen Albanis bei Porto d'Anzio und Castelgandolfo befunden haben, zumal er auf deren Gelände nach Statuen graben ließ. Polignac war zumindest einmal nachweislich als Gast in der Villa Albanis in Nettuno, von wo etliche der Antiken stammten.⁶⁵ Albani war ein regelmäßiger Besucher der französischen

⁶³ Korrespondenz Fagel, fol. 487, Brief v. 17. Dezember 1728 von Fagel an Stosch: nach Erhalt des Briefes vom 27. Nov.: "Je plains le Cardinal Albani, de ce qu'une folle passion, comme on peut appeller cel du jeu, l'a mis dans la necessité de vendre ses statues. Vous approchez fort a l'Aretin, puis que son Eminence a esté obligé de vous faire un beau present, pour que vous ne disiez pas mal de luy a cette occasion."

⁶⁴ Gabriella Delfini: Il Palazzo alle «Quattro Fontane» in: hrsg. von Elisa Debenedetti: Committenze della famiglia Albani, Studi sul settecento romano 1/2, 1985, S. 77–117. – Ein Inventar der ersten Sammlung Albanis ist abgedruckt bei Stuart Jones 1912, S. 385–398.

⁶⁵ Grabungen in Nettuno 1731, Cronologia 1993, S. 141: Quelle ist eine Zeichnung Ghezzi's, Ms Ottoboniani latini 3109 f., fol. 64–66. – Guerrini 1971, S. 64 f. Nr. 10. – Paolo Liverani: La provenienza dell'Amazzone Capitolina di Sosikles, in: Bollettino dei Musei Comunali 10, 1996, S. 98–101. – de Polignac 2000, S. 613–628.

Akademie, deren Gipssammlung er schätzte und bei deren Stipendiaten er Arbeiten in Auftrag gab. Vor allem aber spannte er den Akademiedirektor Nicolas Vleughels für seine Zwecke ein, indem er über ihn versuchte, in Paris Interesse für den Ankauf seiner Antiken zu wecken. Umgekehrt waren er und sein Bruder Annibale auch dem Akademiedirektor gefällig, wenn es um Importsteuern und dergleichen ging.

Polignac partizipierte an verschiedenen Aktivitäten Albanis. So konnte er einzelne Funde aus denselben Grabungen wie Albani in seinen Besitz bringen; er beschäftigte teilweise denselben Restaurator und unternahm gemeinsam mit dem römischen Kardinal Besuche bei Antiquaren oder Künstlern.⁶⁶ Beide hatten demnach ausreichend Gelegenheit, sich über die archäologischen Entdeckungen, die Arbeiten der Künstler oder einzelne Fragen der Deutung antiker Objekte auszutauschen. An Wissen und Gelehrsamkeit auf dem Gebiet der antiken Kunst, Literatur und Geschichte mangelte es keinem der beiden, nicht umsonst wurden sie als "cardinaux antiquaires" bezeichnet.⁶⁷ Die Sammlung Albanis ist aufgrund ihrer Entstehung in derselben Zeit und in demselben künstlerischen Umfeld unmittelbar mit der Sammlung des französischen Kardinals zu vergleichen, wenngleich sie ihr in Umfang und Qualität weit überlegen war.

Mag die Sammlung Albanis nicht die prächtigste und größte Antikensammlung im Rom des frühen 18. Jahrhunderts gewesen sein – sie konnte sich nicht mit den Skulpturensammlungen messen, die über Generationen zusammengetragen worden waren – so besaß sie doch einen ganz eigenen Charakter. Zum einen war die große Anzahl an Hermen griechischer Bildnisse einzigartig, ebenso die zahlreichen römischen Reliefs und die Skulpturen aus Buntmarmor. Eine starke Prägung erhielt die Sammlung zum andern durch die Herkunft eines Großteils der Skulpturen aus zeitgenössischen Grabungen, die Albani zudem die Möglichkeit boten, fragmentierte Marmorwerke nach seinen Maßstäben und Vorlieben ergänzen zu lassen. Die Sammlung hatte so zweifellos den Reiz des Neuen, zumal sie größtenteils nicht in repräsentative und dekorative Kontexte eingebunden, sondern in zwei abgeschlossenen, ihr eigens gewidmeten Räumen untergebracht war.

1.3 Sammler und Gelehrte

Neben den traditionsreichen Sammlungen, deren vorrangige Funktion üblicherweise die repräsentative Ausstattung der Villen und Paläste war, entstanden in Rom auch Sammlungen, deren Ausgangspunkt in erster Linie die wissenschaftliche Auseinandersetzung ihres Besitzers mit den Sammelobjekten war. Ein ausgeprägtes Sammelinteresse, das mit einem solchen dezidiert wissenschaftlichen Anspruch

⁶⁶ Information aus dem Tagebuch Ghezzi, vgl. Mancini 1968, S. 483.

⁶⁷ Korrespondenz Fagel, fol. 456.

einherging, legte Marchese Alessandro Gregorio Capponi an den Tag, dessen umfangreiche Korrespondenz mit italienischen und französischen Gelehrten seine wissenschaftliche Herangehensweise an die Hinterlassenschaften der Antike belegt – auch wenn sie nach Ausweis seiner Manuskripte und Korrespondenz über ein Mittelmaß nicht hinausging.⁶⁸ Capponi, selbst ein Angehöriger des römischen Adels, hatte zum späteren Papst Clemens XII. gute Kontakte und wurde von diesem gefördert, während er zu Alessandro Albani, der ihm aufgrund seiner Antikenbegeisterung hätte nahe stehen müssen, ein eher gespaltenes Verhältnis hatte. Mit Polignac verband Capponi eine enge Freundschaft, schließlich war es der französische Kardinal, der ihn der *Académie des Inscriptions* in Paris als korrespondierendes Mitglied empfahl. Dabei hob Polignac vor allem dessen Erfolge beim Aufbau einer eigenen Antikensammlung hervor.⁶⁹ Capponis Einflussnahme auf den Papst ist es zu verdanken, dass die meisten Antiken der ersten Sammlung Alessandro Albanis in Rom blieben. Ebenso war es Capponi, der als *Presidente* des neugegründeten Museo Capitolino für die systematische Aufstellung sowie für die Publikation der Objekte verantwortlich war. Zu diesem Zeitpunkt hatte Polignac Rom schon wieder verlassen. Dennoch wird er mit den Ideen und Zielen Capponis im Hinblick auf die Präsentation der Antiken auf dem Capitol vertraut gewesen sein, ebenso wie mit den Skulpturen selbst, die er sicherlich nicht nur einmal im Palazzo delle Quattro Fontane der Albani besucht haben wird.

Die eigene, durchaus beachtliche Sammlung des Gregore Capponi umfasste eher kleinformatierte Objekte. Er vermachte sie später dem Museo Kircheriano. Capponi interessierte sich dezidiert für Antiken, die einer wissenschaftlich-antiquarischen Betrachtungsweise zugänglich waren, weniger für dekorative Skulptur.⁷⁰ 1730 konnte Capponi einen bei S. Cesare gemachten Neufund erwerben, eine männliche Statue, die er von dem Bildhauer Carlo Napolioni zum sog. Camillo ergänzen ließ. Für diese Statue begeisterte sich auch Polignac, für den Capponi deshalb einen

⁶⁸ Maria Pia Donato: I corrispondenti di A. G. Capponi tra Roma e la Repubblica delle Lettere, in *Eutopia* 1993, II, 2, S. 39–47.

⁶⁹ Capponi wurde angenommen und am 2. Dezember 1729 schickte der Herzog von Antin das Brevet der Ernennung an Vleughels, der es an Polignac weitergeben sollte: *Montaignon VIII* 1898, S. 77 Nr. 3284 vom 2. Dezember 1729.

⁷⁰ Gallo 1990, S. 829 f. – Marco Ubaldelli: *Dactyliothea Capponiana*. *Collezionismo romano di intagli e cammei nella prima metà del XVIII secolo*, Rom 1998. – Michele Franceschini: La nascita del Museo Capitolino nel Diario di Alessandro Gregorio Capponi, in: *Roma moderna e contemporanea*, I-3, 1993, S. 73–80. – Eine ähnliche Herangehensweise wie Capponi verfolgte um die Mitte des Jahrhunderts der Comte de Caylus, dessen Sammlung ebenfalls vorrangig Studienzwecken diente.

Abguss anfertigen ließ. Dem Papst ließ er eine Zeichnung des spektakulären Fundes zukommen.⁷¹

1.4 Antiquare

Den Sammlern eng verbunden waren die Antiquare, die gerade im frühen 18. Jahrhundert einen großen Einfluss auf den römischen Kunstbetrieb und Antikenmarkt hatten. Das Spektrum der Antiquare reichte vom Schriftgelehrten über den grabenden ‚Wissenschaftler‘ bis hin zum Künstler, der sich nicht nur stilistisch mit den antiken Objekten und Befunden auseinandersetzte, sondern aktiv ins Ausgrabungsgeschehen und dessen Dokumentation eingebunden war. Zugleich betätigten sich die Antiquare auch als Cicerones und Händler, dies vor allem um ihren Lebensunterhalt zu bestreiten.

Eine herausragende Figur, die einen Mittelpunkt im Kreise der Antikenbegeisterten darstellte, war der Künstler Pier Leone Ghezzi. Er war umfassend gebildet und in verschiedenen Berufen ausgebildet. Sein forschender Geist in Verbindung mit einem kritischen Auge und einem großen Zeichentalent ermöglichten es ihm, auf dem Gebiet der Archäologie eine führende Position zu beanspruchen. Er besaß etliche eigene Antiken, entsprechend seiner wissenschaftlichen Neugierde ausgesucht, wobei er sich zum gegebenen Zeitpunkt auch wieder bereitwillig von seinen Stücken trennte.⁷² Ghezzi war mit allen Protagonisten der Antikenbegeisterung bekannt, wurde in den vornehmsten römischen Familien und bei verschiedenen Kardinälen empfangen und stand in Kontakt mit vielen römischen und ausländischen Künstlern und Reisenden. Besonders mit Kardinal de Polignac verband ihn eine ausgesprochene Freundschaft.⁷³ Ghezzi übernahm für die von Polignac veranstalteten Feiern anlässlich der Geburt des Dauphin 1729 die Organisation und Planung des Feuerwerks sowie den Entwurf und die Ausführung der Bühnenprospekte, die aus diesem Anlass im Hof des Palazzo Altemps und auf der Piazza Navona aufgebaut wurden, mit deren Antikenbezügen und –rekonstruktionen

⁷¹ Cronologia 1993, S. 123 f. Es handelte sich um einen Camillo (Diener) mit einem Ferkel, der im Juli 1730 auf dem Hügel gegenüber der Säule der Piazza di S. Cesareo gefunden worden war, und von Capponi in die Werkstatt von Carlo Napolioni, Scultore al Babuino, gegeben wurde.

⁷² Mancini 1968: Ghezzi berichtet in seinem Tagebuch, dass er eine antike Skulptur aus seinem Besitz an Polignac weitergegeben hat. – Ähnlich verfuhr der Comte de Caylus mit den Antiken, die er in erster Linie erwarb, um sie einer Autopsie unterziehen zu können und sie dann zu publizieren, vgl. Dostert 2006.

⁷³ Mancini 1968: Polignac besuchte Ghezzi und zeigte Interesse für eine bestimmte Skulptur. – Zur Rolle Ghezzi und seiner Beeinflussung durch die "passione per il mondo antico," die bei ihm Anstoß gewesen sein dürfte, sich systematisch mit den archäologischen Funden zu befassen. – vgl. Anna Pampalone, Presenza di Pier Leone Ghezzi tra i marchigiani in Roma, in: hrsg. von Vincenzo Martinelli, Giuseppe e Pier Leone Ghezzi, 1990, S. 65–87, bes. S. 79. – Anna Lo Bianco: L'antico come citazione filologica e movente etico in Ghezzi pittore, in: Piranesi e la cultura antiquaria: gli antecedenti e il contesto, hrsg. von Anna Lo Bianco, Rom 1983, S. 195–210.

sich der Auftraggeber und sein Entwerfer als wahre Kenner auswiesen.⁷⁴ Möglicherweise kam der Kontakt über Kardinal Albani zustande. Denn Ghezzi wurde von Albani gefördert und lernte über diesen auch seinen späteren Freund und Förderer Baron Philipp von Stosch kennen.

Stosch, ebenfalls eine zentrale Figur der antiquarischen Gemeinde, war einer der großen Antikenkenner, die sich in den 1720er Jahren in Rom aufhielten (Abb. 18).⁷⁵ Er verfolgte nicht nur die laufenden Ausgrabungen und Entdeckungen, sondern ließ diese zum Teil auch zeichnen und brachte den Aufbau seiner eigenen Sammlung weiter voran. Stosch hatte Ghezzi schon während seines ersten Romaufenthalts 1715–17 mit Aufträgen versorgt und beschäftigte ihn auch jetzt mit Zeichnungen für seinen geographischen Atlas. Gemeinsam war den beiden der Ehrgeiz, Befunde und Funde zu dokumentieren und dabei sowohl das eigene Wissen zu erweitern als auch die eigene Sammlung zu vergrößern. Berühmt ist Ghezzi's in mehreren Fassungen überlieferte Karikatur "Congresso de migliore Antiquarii di Roma" (Abb. 8), die Stosch als einzigen – außer dem Zeichner selbst – sitzend zeigt und ihm damit eine Schlüsselposition zuweist. In der Darstellung der fiktiven Versammlung dürften sich reale Kontakte und Beziehungen spiegeln, auch wenn sie in der Karikatur eine besondere Konnotation erfahren haben. Denn Stosch war mit allen namhaften Gelehrten und Münzkennern bekannt; als Herausgeber eines eigenen Werkes, den "Gemmae antiquae caelatae" von 1724, hatte er sich zudem auch in der Welt der Gelehrten einen Platz gesichert.

Die Fassung des "Congresso" von 1728 zeigt 17 Gelehrte, Antiquare und Münzsammler, deren Aktivitäten zum Teil noch in das 17. Jahrhundert zurückreichen.⁷⁶ Dies gilt für den vor Ghezzi stehenden Sabatini, der als eine Koryphäe auf dem Gebiet der Gemmenforschung galt und eine Zeitlang Alessandro Albani unterrichtete, bevor Bianchini es übernahm, dem jungen Papstneffen die antiquarische Gelehrsamkeit zu vermitteln. Auch berühmte Sammler wie Strozzi

⁷⁴ Eliana Fileri: Disegni settecenteschi dall'antico, in *Xenia* 21, 1991, S. 93–120: S. 99 f. zu den Beziehungen der verschiedenen Protagonisten untereinander. – Zur Festarchitektur vgl. Mario Gori Sassoli: Della Chiesa e di altre Macchine di Gioia. Apparati architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento, in: *Kat. der Ausst. Rom, Villa Farnesina 1994, Mailand 1994*, S. 176–183. – Kiene 1992, S. 48–54.

⁷⁵ Carl Justi: Philipp von Stosch und seine Zeit, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst* 7, 1872, S. 293–308. S. 333–346. – Antiquarische Briefe des Barons Philipp von Stosch. Gesammelt und erläutert von Carl Justi, Marburger Universitätsprogramm 1871. – Johann Christoph Strodtmann: Des neuen gelehrten Europa fünfter Teil. Wolfenbüttel 1754, S. 1–54: Geschichte des Freyherrn Philipp von Stosch. – Lesley Lewis: Philipp von Stosch, in: *Apollo*, Mai 1967, S. 320–327.

⁷⁶ Zazoff hat die dargestellten Antiquare in einer ausführlichen Anmerkung zusammengestellt und weitere Einzelkarikaturen der Gelehrten aufgeführt, *Zazoff* 1983, S. 9–18, bes. Anm. 36. – Heringa 1976. – Anne Thurmann-Jajes: Pier Leone Ghezzi und die Karikatur, Bremen 1998. – Maria Cristina Dorati da Empoli: Pier Leone Ghezzi. Un Protagonista del Settecento Romano, Rom 2008: Zusammenstellung der Karikaturen des Codex Ottobonianus sowie weiterer Quellen, Nachweise und Literatur zum Œuvre Ghezzi's.

oder der Apotheker Antonio Borioni sind auf Ghezzi's Karikatur dargestellt. Borionis Anspruch als Kenner und Sammler manifestierte sich in der Publikation seiner Sammlung in einem Tafelband.⁷⁷ Als bedeutende aktive Antiquare und Ausgräber, die beide in Kontakt mit Kardinal de Polignac standen, durften Francesco Bianchini und Francesco Ficoroni nicht fehlen, ebenso Abate Francesco Valesio, der am Text der *Gemmae antiquae caelatae* mitgearbeitet hat und dessen "Diario di Roma" einzigartige Informationen über das Geschehen in der Stadt liefert.⁷⁸ Die Zeichnung demonstriert die feste Verankerung, ja zentrale Stellung Stoschs und Ghezzi's in der römischen Welt der Antiquare und Sammler und karikiert zugleich die Anspruchshaltung des Barons sowie seinen zweifelsohne auch merkantilen Umgang mit den Sammelobjekten.

Mit einem Großteil der hier dargestellten Antiquare standen auch die beiden "cardinaux antiquaires"⁷⁹, Albani und Polignac, in Kontakt. Stosch war ein Vertrauter Alessandro Albanis und ebenfalls mit Kardinal de Polignac gut bekannt. Er zögerte nicht, von beiden als seinen Freunden zu sprechen. So äußert er sich in Briefen an seinen Freund und Förderer François Fagel in Den Haag, mit dem er eine regelmäßige Korrespondenz führte.⁸⁰ Stosch war unter denjenigen, die dem französischen Kardinal junge Künstler vermittelten. Zudem interessierten sich beide, Polignac und Stosch, als Sammler für antike Münzen, Medaillen und Gemmen, besonders aber für antike Skulpturen. Stosch hatte aufgrund seiner guten Vernetzung in Rom häufig den Vorsprung. Seine Kenntnisse und sein Wissen dürften auch Polignac beeindruckt haben, zumal der Baron dem Studium der Antike neue Impulse gab; dies nicht zuletzt dadurch, dass er junge Künstler entsprechend anleitete und somit über die rein literarisch-philologische Gelehrsamkeit hinausging.

Nur erwähnt sei, dass Stosch von vielen Seiten auch Misstrauen entgegengebracht wurde. Seine Spionage für den englischen König und seine Ablehnung der

⁷⁷ *Collectanea antiquitatum romanarum quas centum tabulis Aeneis incisa et a Rodolphino Venuti academico etrusco Cortonensi notis illustratas exhibet Antonius Borioni*, Rom 1736. – Gallo 1999, S. 827–845. – Daniela Gallo, in: hrsg. von Paola Barocchi/Daniela Gallo: *L'Accademia etrusca*, Kat. der Ausst. Cortona, Mailand 1985, S. 88 f. Kat. 57. – Daniela Gallo: *Musea. I cataloghi illustrati delle collezioni di antichità nel Settecento*, in: hrsg. von Maria Gioia Tavoni/Françoise Waquet: *Gli spazi del libro nell'europa del XVIII secolo. Atti del Convegno di Ravenna 1995, Bologna 1997*, S. 279–294.

⁷⁸ Carl Justi: *Philipp von Stosch und seine Zeit*, in *Zeitschrift für Bildende Kunst* 7, 1872, S. 293–308. S. 333–346, bes. 334, behauptet, der gesamte Text stamme von dem römischen Gelehrten Valesio; Heringa 1976 S. 75–91, bes. 83. – Valesio 1977–79, das Tagebuch Valesios, das er von 1700–1742 führte, befasst sich mit dem Alltag in Rom und dreht sich dabei in erster Linie um die Aktionen der Kardinäle, die für die politischen und gesellschaftlichen Ereignisse in Rom ausschlaggebend waren. – vgl. auch Markus Völkel: *Römische Kardinalshaushalte des 17. Jahrhunderts*, Tübingen 1993, S. 381 f.

⁷⁹ Korrespondenz Fagel, fol. 456, Brief vom 1.10.1729.

⁸⁰ Korrespondenz Fagel: hier ist in den Briefen öfter die Rede von "Mon ami le Cardinal Albani" oder "votre ami le Cardinal Albani".

katholischen Kirche waren allgemein bekannt und führten schließlich zu seiner Vertreibung aus Rom. Zuletzt hatte auch Polignac aufgrund der politischen Kräfteverhältnisse seinen Schutz Stoschs aufgeben müssen.⁸¹

Für Polignac war ein weiterer Kontakt von großer Bedeutung: derjenige mit Francesco Bianchini, dem führenden Antiquar in Rom des frühen 18. Jahrhunderts, der von Clemens XI. Albani zum *Presidente dell'Antichità* ernannt worden war und der dessen Neffen Alessandro bei seinen antiquarischen Studien angeleitet hatte.⁸² Bianchinis unermüdliche Begeisterung und sein Wissensdrang prägten das Ausgrabungsgeschehen in Rom ganz erheblich. Als Gelehrter von internationalem Ruf leitete er seit 1722 die Ausgrabungen des Herzogs Francesco Farnese von Parma auf dem Palatin und beteiligte sich ebenso an den Grabungen des Columbariums der Freigelassenen der Livia an der Via Appia 1725-28 (Abb. 9).⁸³ Polignac unterstützte Bianchini bei der Publikation dieser Grabungen und erwies sich damit auch als Förderer einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den antiken Überresten. Der gute Kontakt zu Bianchini verschaffte Polignac umgekehrt stete und verlässliche Informationen über Entdeckungen und Neufunde in der Stadt.

Nicht immer ging es um den Aufbau einer Sammlung, denn oft dienten die Antiken auch als Handelsobjekte, mit welchen man erhebliche Gewinne erzielen konnte. Ein römischer Antiquar, der selbst Ausgrabungen durchführte, um Antiken für den Weiterverkauf zu finden, war Francesco de Ficoroni.⁸⁴ Er ist teilweise schon zu Lebzeiten wegen seines Handels mit Antiken in Misskredit geraten⁸⁵, doch war er gleichzeitig ein durchaus ernstzunehmender Gelehrter und zeichnete sich durch eine gute Kenntnis der römischen Sammlungen aus. Dieses Wissen nutzte er denn auch regelmäßig, um als Cicerone Romreisenden die antiken Sehenswürdigkeiten zu zeigen – und dies bis ins hohe Alter hinein.⁸⁶ Im vorliegenden Zusammenhang ist Ficoroni von Interesse, da er in seinen Publikationen auch solche Stücke besprochen

⁸¹ Polignac war offiziell für Stoschs Schutz der Ansprechpartner, denn als der Wiener Hof von London abfiel, hatte Frankreich die Zuständigkeit für ihn übernommen. Angeblich spionierte Stosch im Auftrag des englischen Hofes den Prätendenten in Rom aus; vgl. Carl Justi: Philipp von Stosch und seine Zeit, in *Zeitschrift für Bildende Kunst* 7, 1872, S. 293–308. S. 333–346.

⁸² Vgl. den Sammelband der Bianchinitagung in Augsburg: Kockel/Sölch 2005.

⁸³ Patrizio Pensabene: Testimonianze di scavo del XVIII e del XIX secolo sul Palatino, in: *Gli orti farnesiani* 1990, S. 17–60. – Michel 1990, S. 187–241.

⁸⁴ Gallo 1999, S. 827–845, bes. 830–832. – Eliana Filieri: Contributo allo studio di pitture e mosaici antichi: il codice Corsini 158 I 5, in: *Xenia antiqua* IX, 2000, S. 79–146, bes. S. 79–88. – Alberto Asor Rosa, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. XLVII, Rom 1997, S. 395 f.

⁸⁵ Vielleicht ist in diesem Zusammenhang ein Brief Vleughels an Capponi von September 1732 zu verstehen, worin sich Vleughels nachdrücklich für Ficoroni einsetzt und Capponi bittet, sich beim Papst für ihn zu verwenden, da er eine so schlechte Behandlung nicht verdiene, vgl. Olivier Michel: Nicolas Vleughels, relations et collections, in: Michel 1996, S. 126, Document 14.

⁸⁶ Spence 1966, Nr. 1365–1401, S. 501–517. Anecdotes nach Ficoroni, March-June 1732 bis 1741. Spence war als Tutor eines englischen Adligen auf Kontinentreise, wo er in Rom regelmäßig den Antiquar Ficoroni traf, der in dieser Zeit u.a. Lord Middlesex, Duke of Beaufort führte.

hat, die gleich nach ihrer Entdeckung in den Besitz Polignacs gelangten. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass er auch mit dem Besitzer selbst über Bedeutung und Funktion dieser Antiken diskutiert hat.

1.5 Künstler

Neben Sammlern und Antiquaren versorgten auch der Direktor und die Künstler der französischen Akademie Kardinal de Polignac mit Informationen über Grabungen, Neufunde oder interessante Antiken in den Sammlungen. Um die Belange der französischen Akademie kümmerte sich der Kardinal weit über seine Pflichten als Botschafter hinaus.⁸⁷ Bei seiner Ankunft in Rom 1724 war Charles Pøerson noch Direktor, wurde bei seinen Aufgaben aber schon von Nicolas Vleughels unterstützt, welcher dann im September 1725 nach Pøersons Tod selbst zum Direktor der Akademie ernannt wurde.⁸⁸ Vleughels war es ein besonderes Anliegen, der Antikenleidenschaft und dem Kunstsammeln Polignacs dienlich zu sein, umso mehr als die Akademie und ihre Stipendiaten erhebliche Vorteile durch den französischen Botschafter und sein hohes Ansehen in Rom genossen. Der Kardinal verschaffte ihnen aufgrund seiner guten Beziehungen zum römischen Adel Zugang und Kopiererlaubnisse für Sammlungen und Kunstwerke, die den Künstlern bis dahin verschlossen geblieben waren. Die Akademie, in welcher die verschiedensten Künstler ein- und ausgingen, war einer der Mittelpunkte Roms, an dem ein lebendiger Austausch unter den Künstlern unterschiedlicher Nationalitäten gefördert wurde. Allein schon durch die ständige Vergrößerung ihrer Sammlung von Abgüssen und Kopien nach antiken Skulpturen war der Sitz der Akademie ein Anziehungspunkt für Künstler und Rombesucher.⁸⁹ Die römische Gesellschaft ging hier ein und aus, wobei der Palazzo am Corso besonders während des Karnevals gerne als Beobachtungsposten genutzt wurde. Als Ort der künstlerischen Auseinandersetzung mit den Kunstschatzen Roms – auch der Antike – war die Akademie für Polignac von besonderem Interesse. Bei seinen regelmäßigen Besuchen in den Atelierräumen konnte er sowohl seiner Neugier als auch seiner

⁸⁷ Dies geht aus der von Montaignon herausgegebenen „Correspondance des directeurs avec le surintendant des bâtiments du roi“, Bd. VII 1897 und Bd. VIII 1898 deutlich hervor.

⁸⁸ Olivier Michel, in: Michel 1996, Kap. VIII, S. 115–139. – Bernard Hercenberg: Nicolas Vleughels. Peintre et Directeur de l'Académie de France à Rome. 1668–1737, Paris 1975. – Pierre Rosenberg : A propos de Nicolas Vleughels, in Pantheon 331, 1973, S. 143–153.

⁸⁹ So zeigte sich Alessandro Albani anlässlich der Besichtigung der Abgussammlung beeindruckt von den Antiken, die sich in der Sammlung des französischen Königs befanden, und plädierte für die Herstellung von Abgüssen der Skulpturen, die nicht mehr in der Stadt aufbewahrt wurden, Montaignon VII 1897, S. 380 f. Nr. 3109 Brief vom 26. Nov. 1727: Der Kardinal Alessandro Albani habe ihn überraschend besucht und alles in der Akademie sehr gelobt. Angesichts der Abgüsse der Versailles-Antiken sagte er: "Je ne scavois pas qu'il y eût en France de si belles antiques." Er habe außerdem zu Vleughels gesagt, dass man auch die anderen kopieren lassen solle, "car il faut en quelque manière restituer à Rome ce qu'on en a ôté."

Sammelleidenschaft nachgeben. Er verfolgte und würdigte die Fortschritte der Stipendiaten, kaufte einzelne Arbeiten oder vergab Aufträge an die Künstler.

Eng verbunden mit der französischen Akademie waren aber auch römische Künstler wie Giovanni Paolo Pannini,⁹⁰ bei dem Polignac einige großformatige Gemälde in Auftrag gab (Abb. 27. 28), oder der Bildhauer Camillo Rusconi, den Vleughels zur Ausbildung der Pensionäre heranzog.⁹¹

Polignacs Hofhaltung als Botschafter des französischen Königs ging mit einem aufwendigen Lebensstil einher.⁹² In seiner Eigenschaft als Diplomat ergaben sich vielfältige Gelegenheiten, Künstler zu beschäftigen. Der französische Kardinal beeindruckte die römische Gesellschaft mit prunkvollen Festen und kunstvollen Inszenierungen, die er zum Beispiel 1725 anlässlich der Heirat Ludwigs XV. mit Maria Leczinska oder 1729 zur Geburt des Dauphin veranstaltete (Abb. 27). Diese ungemein aufwendigen Feste beging man mit Theateraufführungen, Feuerwerk und weiteren Inszenierungen. Enorme ephemere Festarchitekturen wurden dafür aufgebaut, die von den Künstlern und Chronisten der Stadt dokumentiert wurden.⁹³ Die von Kardinal de Polignac verantworteten Festaufbauten bedienten sich zur Verherrlichung des französischen Königshauses der antiken Mythologie und bezogen die Kenntnisse der stadtrömischen antiken Topographie mit ein. Anlässlich der Hochzeit des Königs ließ Polignac auf der Piazza di San Apollinare neben dem Palazzo Altemps einen Apparat für das Feuerwerk aufbauen, der auf einer Art Wolkenberg die Hochzeit von Amor und Psyche figürlich darstellte, die vom Olymp überkrönt wurden, auf dem Jupiter und Venus und Juno thronen. Als Projektleiter fungierte dabei 1725 wie 1729 der bereits erwähnte Pier Leone Ghezzi. Für die mehrtägigen Feiern im November 1729 ließ Polignac die gesamte Piazza Navona in einen „Circo Agonale“ mit Spina umgestalten, die Fassaden des Platzes schmücken und eine Kulisse für Pferderennen und ein großes Feuerwerk aufbauen. Dabei floss

⁹⁰ AK Panini 1993. – Art in Rome in the 18th century, hrsg. von Edgar Peters Bowron/Joseph J. Rishel, Katalog der Ausstellung Philadelphia und Houston 2000, Philadelphia 2000, S. 416–29 (Paintings), Katalog der ausgestellten Pannini-Werke: Kat. 264–277. – Michael Kiene, in: AK Pannini-Veduten 1993, S. 19–52. – Stéphane Loire, Panini e i pittori francesi a Roma (1711-1765) in: AK Panini 1993, S. 53–70.

⁹¹ Montaignon VII 1897, S. 297 Nr. 3038, Brief vom 31. Okt. 1726, Vleughels an d'Antin. – Einen kurzen Überblick über die in Rom tätigen Künstler gibt: Gross 1990, S. 331–365 (Kap. 15).

⁹² Eine Kostenaufstellung für die königliche Verwaltung in Versailles für öffentliche Illuminationen und Bewirtung im Jahr 1726 mit einem Betrag von 1913 Ecus Romains kann die hohen Ausgaben des Botschafters veranschaulichen: Paris, Ministère des Affaires Étrangères, CP Rome, Vol. 681, fol. 204r–v.: Die jährliche Miete für die mit dem Palazzo Altemps angemieteten Remisen betrug 600 Ecus Romains.

⁹³ Kiene 1992, S. 47–59, Kat. Nr. 9–16. – Mario Gori Sassoli: Della China e di altre Macchini di Gioia. Apparati architetonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento, in: Kat. der Ausst. Rom, Villa Farnesina 1994, Mailand 1994, S. 176–183. – M. Fagiolo (Hrsg.): Corpus delle feste a Roma. 2. Settecento e ottocento, Rom 1997, S. 57. 74 f. – Elisabeth Kieven: Die Verwandlung der Stadt: römische Festarchitekturen des 18. Jahrhunderts, in: hrsg. von Philine Helas: Bild-Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp, Berlin 2007, S. 275–286.

aus zweien der gezimmerten Brunnenarchitekturen Wein für die zahlreichen Schaulustigen, die sich auf der Piazza eingefunden hatten. Polignac und die an der Planung beteiligten Künstler Pier Leone Ghezzi und Filippo Vasconi wollten der Piazza ihr ursprüngliches antikes Gepräge verleihen.⁹⁴ Damals galt die Rekonstruktion eines Zirkus statt eines Stadions als zutreffend. Zur Steigerung des imperialen Gedankens – immerhin präsentierte sich hier der französische König als Veranstalter von Spielen für das Volk – wurden an den beiden Enden des Platzes Säulen aufgebaut, die an der Trajans- und Marc Aurel-Säule orientiert waren.⁹⁵

Ein weiterer wichtiger Kreis von Künstlern erschloss sich Polignac direkt über seine Antikenleidenschaft. Es handelt sich dabei zum einen um junge italienische und deutsche Künstler, die für Baron von Stosch tätig waren. Auch der Kardinal beschäftigte sie, um seine aufwendigen Festinszenierungen dokumentieren zu lassen. Neben Panini und Ghezzi waren dies vor allem die Nürnberger Johan Justin Preißler und Markus Tuscher.⁹⁶ Letzterer hatte mit dem Auftrag des Kardinals für eine Gouache-Ansicht der Piazza Navona mit dem Feuerwerksaufbau wenig Glück, musste er doch lange und – wie es scheint – sogar umsonst auf eine angemessene Bezahlung warten. Zum andern machten es die Erwerbungen antiker Skulpturen erforderlich, diese fragmentiert aufgefundenen Objekte von Bildhauern restaurieren zu lassen, sodass Polignac die einschlägigen Werkstätten gekannt haben muss.

Ergänzend erwähnt sei, dass sich an die hier genannten Kreise der Antikenbegeisterten ein Strom von Romreisenden anschloss, Connoisseurs und Künstler, und die römischen Zirkel mit eigenen Kenntnissen noch bereicherte.⁹⁷

2. Die Antikenerwerbungen des Kardinals de Polignac

Durch seine vielfältigen Kontakte in Rom gelang es dem Kardinal de Polignac stets auf dem Laufenden zu sein und die spektakulären, von angesehenen Antiquaren oder hochgestellten Sammlern durchgeführten Ausgrabungen unmittelbar zu verfolgen. Sie waren nicht nur Gegenstand des Stadtgesprächs, sondern sorgten in der

⁹⁴ Kiene 1992, S. 48–54.

⁹⁵ Georges Brunel: *Quelques remarques sur les fêtes données à Rome pour la naissance du Dauphin, fils de Louis XV.*, Colloqui del Sodalizio, 2. Serie, Bd. 4, 1973-74, S. 157–163.

⁹⁶ Flavia Borroni Salvadori: *Marcus Tuscher, artista norivo fra la Toscana e Roma*, in: *Miscellanea di studi in memoria di Anna Saitta Revignas*, Florenz 1978, S. 85–117. – Markus Tuscher notierte in seinen Aufzeichnungen 1729: "Nel 1729 il cardinale de Polignac, raffinato mecenate, letterato erudito, presente agli scavi più importanti come quelli del Palatino, collezionista in grande, vezzeggiato da artisti, da archeologia, da letterati, nella sua qualità di ambasciatore francese a Roma ordina festeggiamenti solenni dal 12 al 15 novembre per la nascita del Delfino." – zitiert nach Borroni Salvadori 1978, S. 94.

⁹⁷ R. Vitale, *Francesi a Roma nel '700*, Cassino 1975. – Kiene 1992, S. 20: Polignac wurde 1724 Mitglied der Accademia dell'Arcadia, unter dem Dichternamen Teodosio Cefisio; er nahm an den Treffen der von Kardinal Gonzaga gegründeten Privatakademie teil, deren Zusammenkünfte sonntags stattfanden, auch Pannini war regelmäßiger Teilnehmer.

gesamten, internationalen *République des Lettres* für Aufsehen. Diese Nähe war eine wichtige Voraussetzung für die Entstehung der Antikensammlung Polignac.

2.1 Ausgrabungen in Rom

Palatin

Polignac zählte zu den regelmäßigen Besuchern der Ausgrabungen auf dem Palatin, die der Herzog von Parma seit 1720 durchführen ließ. Seit 1722 standen sie unter der Oberaufsicht von Francesco Bianchini. Für ein Relief, das im ersten Halbjahr 1725 auf dem Palatin gefunden worden war, begeisterte sich Polignac derart, dass der Herzog von Parma anordnete, es dem Kardinal zum Geschenk zu machen. So führten also Polignacs Interesse an den laufenden Grabungen, seine guten Kontakte zu den Ausgräbern und Antiquaren zusammen mit seinem hohen gesellschaftlichen Ansehen und seiner Stellung als Botschafter Ludwigs XV. zum Besitz seiner ersten großformatigen Antike. Das fragmentierte Relief (Kat. Nr. 165), das Dionysos mit Ariadne und Gefolge zeigt, ließ er von dem französischen Bildhauer Pierre Lestache, einem ehemaligen Stipendiaten der französischen Akademie, gleich nach Erhalt restaurieren.⁹⁸

Von der Begeisterung Polignacs für das Relief vom Palatin berichtete kurz nach der großzügigen Schenkung, die offensichtlich schnell die Runde machte, Poerson in seiner Korrespondenz nach Paris:

"Mgr. de Polignac ayant vu dans une vigne du duc de Parme un espèce de tombeau de marbre antique, que l'on y a trouvé en fouillant en terre, s'étant fort appliqué à regarder un bas-relief qui est autour de ce monument, qui luy parut très beau, ce qu'ayant su, ce prince donna aussitôt ses ordres pour que l'on en régala cette Eminence".⁹⁹

Die Information über die Herkunft des Reliefs ist außerdem in allen zeitgenössischen Beschreibungen und Inventaren der Sammlung Polignac weitergegeben worden. Schließlich waren sowohl der Ort der Auffindung, der Kaiserpalast auf dem Palatin, als auch der illustre Geber Merkmale, die den Wert des antiken Reliefs noch deutlich steigerten. Der Besitz eines Fundstückes vom Palatin war nicht gerade alltäglich, war das Ausgrabungsgelände doch Teil der farnesischen Gärten. Hier ließ Francesco I. Farnese für die Ausstattung seines Palastes in Parma nach Antiken graben, da ihm der Export der berühmten, seit dem 16. Jahrhundert bekannte Farnese-Antiken aus Rom verwehrt war. Auch die Ausfuhr von Neufunden unterlag strengen Restriktionen, doch ließen sich hier leichter Mittel und Wege finden, die bestehenden

⁹⁸ Anne-Lise Desmas: Pierre de L'Estache (1688 ca. –1774): un sculpteur français à Rome entre institutions nationales et grands chantiers pontificaux, in: Studiolo, 1, 2002, S. 105–148 Kat. Nr. 10 [erweiterte Internetpublikation: www.lestache.com].

⁹⁹ Montaignon VII 1897, S. 122 Nr. 2850, Brief vom 6. Feb. 1725, Poerson an den Herzog von Antin.

Bestimmungen zu umgehen. Von seinen Funden verkaufte der Herzog vornehmlich Architekturstücke, für welche er selbst keine Verwendung hatte. Das Geschenk an den französischen Kardinal ist als Ausnahmefall zu werten, der allenfalls mit dem Geschenk eines Wandfreskos an Kardinal de Rohan anlässlich seines Romaufenthaltes nach dem Tod Clemens XI. zum Konklave von 1721/22 zu vergleichen ist.¹⁰⁰ Beide Male dürften politische Motive die Großzügigkeit des Farnese gegenüber den französischen Würdenträgern bestimmt haben.

Nur für das heute in der Bildergalerie von Sanssouci vermauerte, mehrfigurige Relief ist dieser Fundort sicher belegt. Doch scheint Polignac noch weitere Fragmente und kleine Architekturteile aus dieser Grabung erhalten zu haben, da sich nach seinem Tod ein weiteres Relief, das von der gleichen Basis stammen dürfte, mit dem indischen Triumph des Dionysos sowie ein Kapitell aus seinem Besitz in der Werkstatt des Bildhauers Lambert-Sigisbert Adam befunden haben. Möglicherweise stammen auch heute verlorene Waffenreliefs von diesem Fundort.¹⁰¹

Die Antiquare interessierten sich in erster Linie für die freigelegte Architektur und die Wandmalereien, die im Laufe der zehnjährigen Grabung auf dem Palatin entdeckt wurden. Auch die *République des Lettres* nahm regen Anteil am Grabungsgeschehen auf dem Palatin und verfolgte die Fortschritte des Ausgräbers Francesco Bianchini ungeduldig. Dieser war so unermüdlich, dass er – so hieß es – selbst nach einer leichten Verletzung durch einen Sturz in eine Grube während einer Bauaufnahme schon am nächsten Tag wieder seine Arbeit aufnahm. Montfaucon nahm befriedigt Kenntnis von der Nachricht, die ihn aus Rom erreichte:

"Ce prelat [Bianchini] est incommodé d'une chute qu'il a faite en prenant les mesures des Sales découvertes depuis peu au Mont palatin. Il travaille à donner le plan dans tout son entier du palais des Empereurs. Les nouvelles découvertes Lui servent infiniment pour dresser ce plan. Sa maladie ne l'empêche pas de travailler, et il aura dans peu de mois conduit son ouvrage à sa perfection."¹⁰²

¹⁰⁰ Das Fresko ist verloren. Rohan hatte aber eine Kopie des Bildes einer Lieferung nach Paris beigelegt, wie aus einem seiner Briefe an den Duc d'Antin hervorgeht. Er war in Rom nämlich mit dem Ankauf der Gemäldesammlung Odescalchi befasst, die der Regent in Rom für die Ausstattung des Palais Royal erwerben ließ. Vgl. Montaiglon VI 1896, S. 92 Nr. 2383.

¹⁰¹ Vgl. Kat. Nr. 165 und Vergleichsstück im Getty Museum, Malibu, sowie für die Waffenreliefs die Liste „Katalog III“.

¹⁰² Korrespondenz Montfaucon, fol. 40, Brief vom 11. Juli 1725 aus Rom: "Mgr. Bianchini nous a donné Connoissance de cequi a esté trouvé depuis peu au mont Palatin. Je vais en faire une recherche exacte, et je Lui en donnerais une entiere Connoissance. Le Duc de Parme a fait present au Cardinal de Polignac d'un tombeau d'un ouvrage très exquis et travaillé sous les meilleurs tems." Weitere Briefe zu den Grabungen auf dem Palatin folgten am 18. Juli 1725 (fol. 41) und am 29. August 1725 (fol. 42); dann schrieb Perre Maloët am 13. September 1725 (fol. 43) : „J'ai salué M. R. p. de vôtre part le prelat Bianchini, et je lui ais rendu vôtre lettre qu'il a relue avec beaucoup d'actions de graces. Ce prelat est incommodé d'une chute qu'il a faite en prenant les mesures des Sales découvertes depuis peu au Mont palatin. Il travaille à donner le plan dans tout son entier du palais des Empereurs. Les nouvelles découvertes Lui servent infiniment pour dresser ce plan. Sa maladie ne L'Empêche pas de travailler, et il aura dans peu de mois conduit son ouvrage à sa perfection. je l'ai prié de vouloir en

Mit dem Dionysos-Ariadne-Relief, das lange als Sarkophagfront galt, war der Grundstein für die Skulpturensammlung Polignac gelegt. Auch seine nächste wichtige und gut dokumentierte Antikenerwerbung stammt aus einer zeitgenössischen Grabung, die für großes Aufsehen sorgte.

Das Columbarium der Freigelassenen der Livia

Dabei handelt es sich um das Columbarium der Freigelassenen der Livia an der Via Appia, dessen Hauptkammer zwischen 1725 und 1726 anderthalb Meilen vor der Porta San Sebastiano ausgegraben wurde (Abb. 9. 10).¹⁰³ Zu dieser Grabung hatten sich drei Unternehmer zusammengefunden, die durch den Verkauf der Funde Gewinne erzielen wollten.¹⁰⁴ Da sie zur Schlichtung eines Streites über die Aufteilung der Funde Kardinal Albani hinzugezogen hatten, wurde die Grabung publik. Umgehend interessierten sich Antiquare sowie Künstler für diese Entdeckung. Die Grabungsstätte wurde umfangreich dokumentiert, um so die Befunde auswerten zu können, aber auch um die interessierte Öffentlichkeit mit Anschauungsmaterial zu versorgen. Berühmtheit erlangte das Columbarium aufgrund dreier zeitgenössischer Publikationen, die Pläne, Ansichten, einzelne Funde, vor allem die zahlreichen Inschriften, die man dort entdeckt hatte, wissenschaftlich aufbereitet, vorlegten. Polignac erwarb hier einen Riefelsarkophag mit den Drei Grazien (Kat. Nr. 159), der nun eine Art Pendant zu dem Relief vom Palatin bilden konnte. Den größten Teil der Funde konnten aber Alessandro Albani und der Herzog von Beaufort an sich ziehen, der eine beachtliche Anzahl der Reliefs exportierte, die nach seiner Rückkehr nach England in den Besitz des Earl of Pembroke in Wilton House gelangten. Während diese Funde allesamt aus der großen Kammer des Columbariums stammten, wurde auf Veranlassung des französischen Kardinals 1728 eine zweite, kleinere Kammer ergraben, die ihm weitere Graburnen und Inschriften (Kat. Nr. 164) einbrachte.

donner la communication à V.R. il me l'a promis avec beaucoup de bonté. On a découvert sur le mont palatin deux statues admirables. Le Duc de Parme a trouvé le moien de les faire transporter dans son Duché, pendant le tems du dernier conclave. Ce même prince a fait présent d'un très beau tombeau nouvellement découvert, au Cardinal de Polignac. Je ferai dessiner toutes les Statues et autres nouvelles découvertes, si V.R. le juge à propos. M. Bianchini me promet de me donner une relation fidèle de tout cequi se découvrira à L'avenir, et j'aurai Soïn d'en informer V.R."

¹⁰³ Weitere kleinere Columbarien wurden in diesen Jahren an der Via Appia ausgegraben. In Ghezzi's Publikation (Ghezzi 1731) sind Pläne und Funde von insgesamt fünf Grabbauten aufgenommen.

¹⁰⁴ Dies berichtet Francesco de Ficoroni: *La bolla d'oro de'fanciulli nobili romani e quella de libertini*, Rom bei Antonio Rossi, 1732, S. 66: Streit unter den Ausgräbern des Columbariums, die zur Einigung Alessandro Albani heranzogen, der mit Ficoroni zur Grabung ging und die drei Ausgräber dazu bestellt hatte: "dove facendomi fare la stima dell'antichità diverse, che vi avevano ritrovate; Io ne feci tre porzioni ascendenti ciascuna al prezzo di ottantadue scudi, e fattegli riare alla sorte, restò ogn'uno di loro contento, e venderono poscia á loro beneplacizo le loro porzioni dell'urne, iscrizioni, marmi, e materiali". – vgl. François de Polignac in: *AK Fascination de l'antique* 1998, S. 27.

Durch den Ankauf des größten Teils der Inschriften aus dem Columbarium, ermöglichte und sicherte Albani die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Funden.¹⁰⁵ Die Publikationen zum Columbarium von Francesco Bianchini und Francesco Gori erschienen beide 1727: vier Jahre später publizierte Ghezzi einen Kardinal de Polignac gewidmeten Tafelband, der sich durch genaue und detailgetreue Pläne und Ansichten auszeichnet.¹⁰⁶ Das Columbarium bot so den Antiquaren die Möglichkeit, ihr Wissen über die römische Sepulkralkultur zu erweitern, wobei das größte Interesse den Inschriften galt, die weitgehende Aufschlüsse über die römische Prosopographie versprachen. Montfaucon ließ sich von verschiedenen Korrespondenten aus Rom genauestens unterrichten und konnte selbst auf direkte Informationen und Interpretationen Bianchinis zurückgreifen, den er persönlich kannte. Die Briefe, die der Gelehrte aus Rom erhielt, lassen darauf schließen, dass Albani sich das Erstpublikationsrecht gesichert hatte.¹⁰⁷ Doch nicht nur in Paris interessierte man sich für diesen Grabbau. Ein englischer Architekt hatte Pläne des Columbariums gezeichnet, die in London gestochen wurden und auf diesem Weg in Europa verbreitet wurden. Verschiedene Romreisende ließen vor Ort Zeichnungen anfertigen, die sie als Dokumentation mitnehmen konnten. Auch der Greffier François Fagel aus Den Haag versuchte sich über Reproduktionen noch vor Erscheinen der einschlägigen Publikationen ein Bild von dem Grabbau zu machen, über den er erste Informationen von Philipp von Stosch erhalten hatte, der die Ausgrabung regelmäßig besuchte. In Paris war es allen voran Montfaucon, dem es ein ernstes Anliegen war, Details und Pläne zu erhalten. Außerdem interessierten sich auch die Freunde Polignacs und die Gelehrten der *Académie des Inscriptions* für die Entdeckungen und Erwerbungen des französischen Kardinals, der in der

¹⁰⁵ François de Polignac in: AK Fascination de l'antique 1998, S. 28. – Korrespondenz Fagel, fol. 346, Brief vom 22. März 1726: "Il est bon, que les marbres et urnes du sepulchre nouvellement decouvert soient tombés entre les mains du Cardinal Alexandre Albani, on en pourra apparemment tirer des bonnes recrues [?] pour augmenter les inscriptions de Gruterus."

¹⁰⁶ Fusconi/Moltedo 1997, S. 141–160. Der Aufsatz behandelt die verschiedenen Publikationen zum Columbarium und Ghezzi's Entwürfe für das Frontispiz. Die drei Publikationen werden als wichtiger Schritt hin zu einer neuen Methode der antiquarischen Illustration eingeschätzt. So haben nicht nur Ghezzi und Cocchetti das Columbarium gezeichnet, sondern auch die Zeichner der anderen Editionen, außerdem weitere im Auftrag europäischer Grandtouristen. – Dokumentationen gelangten auch zu Stosch, der vielleicht auch für Engländer, wie Charles Cecil handelte. – vgl. de Polignac 1993a, Anm. 18. – Battaglia 1996, S. 58–81. – Kockel 2005.

¹⁰⁷ Korrespondenz Montfaucon, fol. 47r-v, Brief vom 1. Mai 1726: „Mgr. Bianchini m'a souvent promis pour V. R. Le plan qu'il a fait du palais des Empereurs au Mont palatin. Depuis l'incommodité que ce prelat a eue, il ne peut pas s'appliquer si fort, et c'est ce qui a causé ce retardement. Je le verrai au premier jour, et j'aurai l'honneur de vous mander Sa réponse [...] j'ay negligé M. R. p de vous envoyer le plan de l'hypogée de Livia, parcequ'on m'a assuré qu'on devait le faire graver. Je ne sais ce qui a pu empêcher l'exécution de ce dessein qu tout le monde approuvoit et désiroit avec empressement. Peustestre que M. le Card. Albani veut avoir l'honneur de le publier. Quoiqu'il en soit on ne veut pas permettre d'en transcrire les inscriptions et encore-moins de prendre les mesures de ce tombeau qui seroit un des plus beaux morceaux de Rome. Si on eut pris soin de Le conserver, come cela estoit très facile. J'emploierai mes amis pour avoir la Communication des plans qui ont esté levés dès les premiers jours de la découverte de cette Antiquité.“

Korrespondenz kurze Erwähnungen machte oder der Akademie Berichte vermittelte.¹⁰⁸

Polignac gab sich allerdings nicht damit zufrieden, Funde aus einer laufenden Grabung in seinen Besitz zu bringen, sondern übernahm ab 1728 selbst die Initiative, Ausgrabungen durchzuführen, wo es ihm vielversprechend erschien. Dies ist ein weiterer wichtiger Aspekt in seinem Verhalten als Sammler antiker Skulptur. In der Position als eigenständiger ‚Grabungsleiter‘ emanzipierte er sich von der Konkurrenz beim Erwerb, war unabhängig von Preisverhandlungen mit anderen Eigentümern und Ausgräbern und gewann neuen Handlungsspielraum. So konnte er an Stellen, die ihm günstig erschienen, graben lassen und besaß gleichzeitig das Vorkaufsrecht und die Besitzrechte an den Funden. Diese besondere Situation teilte er mit nur wenigen Sammlern, unter denen Kardinal Alessandro Albani der bedeutendste Vertreter war, doch waren auch andere römische Familien wie die Casali oder die Corsini aktiv in das Ausgrabungsgeschehen eingebunden. Entscheidend für die Betätigung Polignacs als Ausgräber dürften auch die in Aussicht gestellten günstigeren Exportbedingungen gewesen sein. Denn Alessandro Albani vertrat gerade in diesem Zeitraum 1728/29 seinen Bruder Annibale als *Camerlengo* und war dadurch in der Lage, seinem Sammlerkollegen Vergünstigungen zu verschaffen, die er gleichzeitig für sich in Anspruch nahm, um Teile seiner Antikensammlung zu veräußern. Alessandro Albani dürfte großes Verständnis für den Wunsch Polignacs nach einer eigenen Skulpturensammlung in Paris aufgebracht haben.¹⁰⁹

Offenbar engagierte sich Polignac seit 1728 auf diese Weise. Auf eine Grabung im ersten Halbjahr 1728, die für den Kardinal erfolgreich verlief, lässt ein Brief Fagels nach Rom an Stosch vom 16. Juli 1728 schließen:

"J'ai eu l'honneur de recevoir votre lettre du 26 du mois dernier apparemment, car la date estoit oubliée [...]. Je me rejouis que les peines et les depenses du Cardinal de Polignac sont en quelque manière recompensées par les découvertes de quelques bons morceaux de l'antiquité. Il faut que la Venus qu'on a trouvée soit bien bonne puis qu'elle est sans teste, il faut que cette Statue soit accompagnée de quelques marques aux quelles on ait pu reconnoître que c'estoit une Venus. Plus on trouvera, plus on sera animé à chercher, il est certain que la terre couvre et cache beaucoup des choses curieuses, et la mer beaucoup des richesses, ceux qui vont en quête pour les découvrir n'y trouvent pas toujours leur compte."¹¹⁰

¹⁰⁸ Die Transkription einer Inschrift, die in einer Grabung des Kardinals zutage kam, teilte z.B. Ghezzi in einem Brief vom 22. Juni 1728 A. G. Capponi mit, vgl. *Cronologia* 1993, S. 120 f. – dabei handelt es sich um die Inschrift Kat. Nr. 164.

¹⁰⁹ vgl. Steffi Röttgen: Alessandro Albani, in: *Forschungen zur Villa Albani I* 1982, S. 123–152. – Linfert 2000. – de Polignac 1992. – Auch Baron Leplat konnte von diesem günstigen Umstand profitieren wie seine Korrespondenz von Rom nach Dresden belegt.

¹¹⁰ Korrespondenz Fagel, fol. 465, Brief vom 16. Juli 1728: hierin kommt erneut eutlich zum Ausdruck, wie genau Stosch seinen Förderer in Den Haag über die antiquarischen Entdeckungen und Vorgänge in Rom unterrichtete. Besonders die Aktivitäten Polignacs und Albanis wurden dabei

Wo die erwähnte Venusstatue gefunden wurde, ist nicht überliefert.¹¹¹ Da Polignac aber noch 1728 im Bereich der Via Appia graben ließ, stammt die Venus möglicherweise aus der näheren Umgebung Roms, während er im nächsten Jahr sein Glück vor allem in der Gegend von Frascati versuchte, also von der Villeggiatur aus.

2.2 Ausgrabungen in der römischen Campagna

Die Erwerbungen aus den genannten stadtrömischen Grabungen der 1720er Jahre legten den Grundstein für die Skulpturensammlung Polignac. Die Grabungen sind außergewöhnlich gut dokumentiert und von den Zeitgenossen viel besprochen worden, daher sind auch einige Stücke aus der Sammlung Polignac diesen beiden Fundorten zuzuweisen. Weitere Grabungen jedoch, die Polignac in der Folge durchführen ließ, oder von welchen er profitieren konnte, sind weniger gut zu fassen. Teilweise ist eine ungefähre Eingrenzung des Grabungsgeländes zwar möglich, doch wurden die damals noch existierenden architektonischen Überreste, die eine wirkliche Lokalisation erlaubten, nicht dokumentiert. Aus solchen nicht dokumentierten Grabungen in der Umgebung Roms und Frascati konnte der Kardinal eine große Zahl an Skulpturen in seinen Besitz bringen.

Es ist auch anzunehmen, dass die allgemeine Kenntnis davon, dass nun auch der französische Botschafter zu den Antikensammlern gehörte, dazu führte, dass ihm häufiger Objekte angeboten und Informationen über zufällige Funde im umliegenden Land zugetragen wurden. So dürfte es sich im Falle einer Grabung bei Civitavecchia verhalten haben, für die Polignac persönlich beim Kardinalkämmerer die Grabungslizenz beantragte.¹¹² So schrieb er an Kardinal Annibale Albani, er habe gehört, dass auf einem Gelände, das La Chiaruccia heiße, Marmorwerke zu finden seien, weshalb er dort nach weiteren Antiken suchen lassen wolle. Mit der am 22. Juni 1729 ausgestellten Grabungslizenz wird ihm bescheinigt: "di poter far cavare in uno o più luoghi nel territorio di Civitavecchia nella Contrada detta La Chiaruccia per *ivi ricavare* marmi antichi lavorati."

berücksichtigt. Für das Jahr 1728 fehlen die Briefe von Stosch an Fagel, sodass wir nur die Reaktion Fagels auf die Informationen aus Rom kennen.

¹¹¹ Aufgrund dieser summarischen Angaben ist die Statue in der Sammlung nicht zu identifizieren, doch befanden sich mindestens vier Statuen der Venus im Besitz Polignacs.

¹¹² Antrag auf Grabungslizenz: erhalten als Abschrift in einer Sammlung von Briefen der Zeit Benedikt XIII.: Rom, Bibliotheca Nazionale Vittorio Emanuele, Ms 262: Lettere diverse dal Cardinal Polignac: fol. 224v, Antrag an Signor Cardinale di S. Clemente: "Avendo avuto notizia, che in un Luogo detto La Chiaruccia nel territorio di Civitavecchia possino trovarsi marmi antichi, supplico riverentem de V. E. a volersi degnare di concedermi la benigna permissione de potere far *ivi cavare*."- Erteilung der Grabungslizenz: Rom, Archivio di Stato, Diversorum, Camerale I, Ser. 4, Busta 632 : Januar 1729–Dezember 1730: fol. 52: Lic.a di Cavar Marmi nell territorio di Civitavecchia, ausgestellt am 22. Juni 1729.

Funde lassen sich dieser Grabung jedoch nicht zuordnen, da wir über keine weiteren Fundnotizen oder Hinweise verfügen. Dass es sich dabei um durchaus gewinnbringendes Gelände handelte, belegen die zwischen 1776 und 1779 gemachten Funde durch Visconti für Pius VI., die sich heute im Vatikan befinden. Dieses Gebiet entlang der Via Aurelia um das antike Castrum Novum war in römischer Zeit, besonders in den beiden ersten Jahrhunderten n. Chr., sehr beliebt für die Anlage von luxuriösen maritimen Villen.¹¹³

Grabungen des Kardinals de Polignac in der Umgebung von Frascati

Zu letzterer Unternehmung war Polignac zweifellos durch zwei außerordentlich erfolgreiche Grabungen des ersten Halbjahres 1729 in der Umgebung von Frascati ermutigt worden, die entscheidend zum späteren Ruhm seiner Sammlung beigetragen haben. Der glückliche Ausgräber entdeckte in diesem Frühjahr 1729 nämlich gleich mehrere überlebensgroße Statuen – im Übrigen die einzigen seiner Sammlung – und darüber hinaus auch jene Figuren, die als sog. Lykomedesgruppe bald den Kern seiner Kollektion bilden sollten. Den Fundort glaubte der Kardinal aufgrund eines Inschriftenfundes – der „Marius-Inschrift“ – mit den Ruinen des Landsitzes von Marius identifizieren zu können. So ging dieses sensationelle Unternehmen des Zeitraumes April bis Mai 1729 als Grabung in der sog. Mariusvilla in die Geschichte ein. Doch was hat es mit dieser Villengrabung auf sich?

Polignac nutzte seine Villeggiatur in Frascati zu Ausgrabungen in der Umgebung. Dabei reagierte er auf Hinweise des Grundbesitzers, der – meist bei Bauarbeiten – zufällig auf vielversprechende antike Reste im Boden gestoßen war, aber auf eigene Kosten keine weiteren Grabungen durchführen wollte. So konnte Polignac die Chance nutzen und die Suche selbst weiter vorantreiben.¹¹⁴

Von verschiedener Seite wird ab April 1729 berichtet, dass seine Mühen durch den Fund von mindestens zehn Statuen belohnt worden seien. Diese Meldungen beziehen sich auf ein Gelände, das nahe bei Torre di Mezzavia zwischen Rom und Frascati an der Via Latina bei der 11. oder 12. Meile lokalisiert wurde (Abb. 11).¹¹⁵ Als

¹¹³ Piero Alfredo Gianfrotta, *Castrum Novum, Forma Italiae, Regio VII, Bd. III*, Rom 1972, S. 8. 21. 85–87.

¹¹⁴ Angeblich hat er für seine Ausgrabungen sogar selbst Land erworben, zumindest wurde diese Tatsache Besuchern seiner Sammlung in Paris mitgeteilt. Einer von ihnen hielt diese Information in seinem Tagebuch fest: „der Cardinal [...] hat daselbst ein Stück Land gekauft, und da er muß vermutet haben, dass daselbst etwas zu finden wäre, so hat er viele Arbeits Leute angenommen, die Erde umwühlen lassen, und die schönsten Statuen die man sehen mag gefunden.“: Landeshauptarchiv Schwerin, Altes Archiv, Reisen fürstlicher Personen Nr. 294: Prinz Friedrich (von Mecklenburg-Schwerin) Reisen nach Holland, Paris und Angers vom 10. August 1737 zu dem 3. December 1737. Reisetagebuch vom Hofmeister verfasst. Für den Hinweis auf diese Quelle danke ich Joachim Rees.

¹¹⁵ Zu den spärlichen baulichen Überresten vgl. Giacomo Manganaro: *Resti archeologici presso la Torre di Mezzavia*, in: *Archeologia Classica* 10, 1958, S. 208–211. – Luigi Quilici: *La Via Latina da Roma a Castel Savello*, Rom 1978, S. 129f.

Fundstücke werden mehrmals die Götterstatuen Asklepios (Kat. Nr. 8) und Hygieia (Kat. Nr. 67), ein überlebensgroßes Statuenpaar, genannt. Ghezzi, der die genaueste Ortsangabe macht, zeichnete im Mai 1729 als Fundstück dieser Grabung an der Via Latina ein Reiterrelief (Kat. Nr. 160) und nennt insgesamt acht Statuen, darunter die kolossalen Statuen des Asklepios und der Göttin Salus¹¹⁶, was mit Vleughels' Berichten nach Paris übereinstimmt.¹¹⁷ Valesio benennt in seinem Diario als Teil dieser Gruppe von acht Figuren eine Minerva.¹¹⁸ Neben den Notizen dieser drei Zeugen, die die Funde gleich nach ihrem Transport nach Rom gesehen und möglicherweise – zumindest Ghezzi – sogar die Grabung besichtigt haben, finden sich in den zeitgenössischen Korrespondenzen weitere, jedoch allgemeinere Erwähnungen der Funde von der Via Latina. Auch in Paris war man auf die glücklich verlaufene Antikensuche Polignacs aufmerksam geworden, wo sie durch eine kleine Notiz im *Mercure de France* vom September öffentlich wurde. Danach soll die Grabung im Juli 1729 während Polignacs Aufenthalt in Frascati stattgefunden haben; Asklepios und Hygieia werden genannt und aus dem Reiterrelief wird eine "Statue equestre d'un Cavalier qui fut trouvé sans tête & sans bras."¹¹⁹ Während ein Briefpartner Montfaucons den Fundort in der Nähe von Grottaferrata bei Frascati ansiedelte und ausdrücklich eine gut erhaltene Hygieiastatue erwähnt¹²⁰, wunderte sich Fagel – ohne eine konkrete Ortsangabe zu machen – über die große Anzahl von Statuen in einem Raum und räsoniert über Sinn und Unsinn von Ergänzungen, da die Neufunde offenbar fragmentiert geborgen worden waren.¹²¹ Alle aktuellen Quellen über die sensationellen Funde Polignacs stammen von April und Mai 1729.

¹¹⁶ vgl. Wiedergabe des Textes über der Zeichnung: hier Kat. Nr. 160, italienisches Original und deutsche Übersetzung auch bei Heres/Heres 1980, S. 107 mit Anm. 12: „acht schöne Statuen in vollendeter griechischer Manier, unter ihnen Aesculap und die Göttin Salus“.

¹¹⁷ Montaignon VIII, 1898, S. 22, Nr. 3235, Brief vom 13. April 1729.

¹¹⁸ Valesio 1977, S. 52.

¹¹⁹ *Mercure de France*, Septembre 1729, S. 2009; es handelt sich um eine anonyme siebenzeilige Kurznachricht.

¹²⁰ Korrespondenz Montfaucon, fol. 56v, Brief des Pierre Maloet aus Rom vom 20. April 1729: „Le Cardinal de Polignac est au comble de sa joie. Il a trouvé dans un lieu qu'il fait creuser près de Grotta ferrata près de Frascati une belle statue de marbre où tout est entier hors une main. Cette statue tient un Serpent entortillé à la main, ainsi c'est quelque dame Romaine qu'on a représentée sous le Symbole de la déesse de la Santé. Le meme Cardinal a trouvé aussi au même endroit plusieurs autres Statues, mais qui sont fort maltraitées. Il les fait établir du mieux qu'il se peut.“

¹²¹ Korrespondenz Fagel, fol. 507r, Brief vom 6. Mai 1729: „Je me rejouis du bonheur que le Cardinal de Polignac a rencontré, de trouver tout un trésor des statues antiques, il faut bien que ces pièces soient d'un bon gout, puis qu'elles meritent votre approbation, il faut qu'on en fasse des desseins et des tailles douces, pour les communiquer au publicq. Je ne comprends pas a quel usage on a mis une si grande quantité des statues ensemble, je serai bien ravy si cette nouvelle decouverte, contribue quelque chose a faire avancer le tableau de Preisler, dont il y a si longtems, que je n'en avois rien appris, que je croyois qu'on y songeoit plus.“ – Korrespondenz Fagel, fol. 509, Brief vom 20. Mai 1729 an Stosch als Antwort auf einen Brief vom 30. April 1729: „Le Cardinal de Polignacq doit estre content du trésor des statue qu'il a trouvé, quoy qu'il ne trouvast plus rien, cependant je luy souhaite une nouvelle et plus riche decouverte. Ce peut estre une question, si par la reparation des statues, en y

Während aber etliche Funde, nämlich Asklepios, Hygieia, Minerva und fünf weitere Statuen schon am 25. April in Rom zu sehen waren, besichtigte Montesquieu im Mai eine Grabung des Kardinals, die außer einer Inschrift – der "Marius-Inschrift" – noch keine Funde gebracht zu haben schien.¹²² Offenbar fanden mehrere Grabungen gleichzeitig statt. Diese Annahme wird von einem Brief Vleughels an den Herzog von Antin vom 13. April 1729 untermauert. Vleughels berichtete von der bevorstehenden Abreise Polignacs zur Villeggiatur:

"Il aime les antiquitez et a fait fouiller à plusieurs endroits autour de Rome, où il a trouvé des inscriptions, des médailles, des marbres, quelques fragmens de statues, bas-reliefs, etc. [...] Il a eu depuis peu une bonne inspiration de faire remuer la terre dans un champ semé à trois lieues d'ici. Il a trouvé huit figures fort belles, de différentes grandeurs, dont il est enchanté."¹²³

Die widersprüchlichen Angaben zu den Villengrabungen des Jahres 1729 hat François de Polignac geradezu detektivisch zusammengetragen und neu hinterfragt. Er kommt zu der Schlussfolgerung, dass in den beiden Monaten April und Mai zwei Grabungen stattgefunden haben müssen.¹²⁴ Weiterhin folgert er, dass Asklepios, Hygieia und das Reiterrelief von einer Villa bei Torre di Mezzavia kommen, während die Figuren der später sog. Lykomedesgruppe aus einer Villa bei Grottaferrata stammen. Für diesen Ort ist eine weitere Grabung Polignacs überliefert (Abb. 12). Diese Grabung fand auf einem Gelände im Besitz der Familie Bianchi statt, das La Bagnara – nicht zu verwechseln mit dem weiter westlich gelegenen Quarto Bagnara – hieß und auf dem sich die Casali Giusti und Guidi befanden.¹²⁵ Diese Ausgrabungsstätte in den Ruinen einer römischen Villa – der Fundort der Figuren der Lykomedesgruppe – ist mit der Villa Asprorum identisch, die durch zahlreiche Inschriftenfunde des 17. Jahrhunderts identifiziert werden kann.

François de Polignacs Beweisführung ist überzeugend, auch wenn man ihm über einige kleine Hürden folgen muss. Dies sind zum einen die Fundnachrichten zur Villa bei Grottaferrata, die besagen, dass Polignac von dort 11 oder 12 „togati“ erhalten habe.¹²⁶ Nur wenn man „togati“ mit Gewandstatue im allgemeinen Sinne

ajoutant les parties qui y manquent, on rend ces pieces d'antiquité meilleures, et si on ne feroit pas mieux de les laisser comme elles sont.“

¹²² Montesquieu I, 1985, S. 741. – Valesio 1977, S. 52: Öffnung des Palazzo Altemps zum Fest des heiligen Aniceto am 25. April, dem die Kapelle im Palazzo geweiht war.

¹²³ Montaignon VIII 1898, S. 22, Nr. 3235, Brief vom 13. April 1729.

¹²⁴ De Polignac 2000, S. 638 f.

¹²⁵ Maria G. Graninio Cecere: Iulii Aspri e Maesii Titiani, in: *Mélanges de l'École de France à Rome*, 102, 1990-1, S. 139–157, hier: S. 143–145. – Thomas Ashby: *Classical Topography of the Roman Campagna*, in: *Papers of the British School at Rome*, 4, 1907, S. 253 f. – Lanciani 2000.

¹²⁶ Der Fund von „Togati“ ist für die Villa Asprorum überliefert, vgl. Karlheinz Dietz: Iulius Asper, Verteidiger der Provinzen unter Septimius Severus, in: *Chiron* 27, 1997, S. 483–523, hier: S. 487–490: Die *Togati* sind scheinbar auch bei Volpi erwähnt. Auch Dietz bezieht die „Togati“ auf die überlieferten Inschriftenbasen, hält Neudecker aber für zu optimistisch, der sie weitergehend den erhaltenen (oder in Abschriften bekannten) zuordnen möchte. – Neudecker 1988, S. 160 f. Kat. Nr.

übersetzt, ist die Annahme schlüssig. Zum andern macht Fagels Staunen über den „einen großen Raum“ in seinem Brief vom 6. Mai 1729 stützig. Den Bericht Stoschs über diesen sensationellen Fund muss er zwei oder drei Wochen zuvor erhalten haben, daher ist anzunehmen, dass Stosch darin von der ersten Grabung an der Via Latina in größerer Nähe zu Rom berichtete - denn diese Funde befanden sich schon im April desselben Jahres in Rom. Doch ist in diesem Zusammenhang nie von einem unterirdischen Raum die Rede, in dem man alle Statuen zusammen gefunden hätte. Umgekehrt aber wird der Fund der Lykomedesgruppe in den zeitgenössischen Quellen wiederholt mit einem großen Raum, einem Bad, in Verbindung gebracht. Deren Entdeckung jedoch dürfte erst im Laufe des Monats Mai stattgefunden haben.

François de Polignac stützt seine Identifizierung der Fundorte von Asklepios, Hygieia, des Reiterreliefs und der Figuren der Lykomedesgruppe wesentlich auf die Angaben in der *Description historique* Moreau de Mautours von 1734, die weitgehend vertrauenswürdig ist, zumal anzunehmen ist, dass Moreau de Mautour seine Informationen von dem Ausgräber und Sammler selbst erhalten konnte. Laut der *Description historique* wurden Asklepios, Hygieia und eine Minerva bei der 7. Meile der Via Latina gefunden, während die Figuren der Lykomedesgruppe in den Ruinen der Mariusvilla entdeckt worden seien und zwar 13 bis 14 Meilen von Rom entfernt zwischen Frascati und Grottaferrata.¹²⁷ Bei allen Bedenken ist daher mit François de Polignac davon auszugehen, dass es sich um zwei getrennte Fundorte handelt. Das bedeutet, dass der Hinweis auf den Fundort „Mariusvilla“ in den Quellen und Inventaren der Sammlung Polignac auf die Villa der Iulii Aspri bei Grottaferrata zu beziehen ist, aus welcher schon im späteren 17. Jahrhundert Funde in den Besitz der Barberini gelangten.¹²⁸ Die Villa Asprorum liegt auf Höhe der 11. bis 12. Meile der Via Latina am Fuß der Tusculanerberge.¹²⁹ Der zweiten Villa bei Torre di Mezzavia, aus der die kolossalen Statuen des Asklepios und der Hygieia sowie das Reiterrelief und mindestens sechs weitere Statuen stammen, wurde von ihrem Ausgräber kein Besitzer zugeschrieben.

Das Statuenpaar der Götter Asklepios und Hygieia

Das überlebensgroße Statuenpaar des Asklepios (Kat. Nr. 8) und der Hygieia (Kat. Nr. 67) wurde nicht erst durch den Sammler Kardinal de Polignac zu Pendants zusammengestellt, sondern bereits um 100 n. Chr. in einer römischen

19 „Grottaferrata, Villa Asprorum“. Beide Autoren halten die „togati“ für Porträtstatuen, die auf den Inschriftenbasen standen.

¹²⁷ Moreau de Mautour 1734, fol. 2-3. – vgl. Dostert/de Polignac 2001, S. 104–108. 139.

¹²⁸ Neudecker 1988, S. 160 f. Kat. Nr. 19: Die Stücke gelangten aus der Sammlung der Barberini nach München und London.

¹²⁹ Giuseppe Tomassetti: *La Campagna romana antica*, 4, Rom 1926 (Neuaufgabe 1979), S. 121 f.

Bildhauerwerkstatt für einen gemeinsamen Aufstellungskontext konzipiert. Beide Statuen greifen jeweils verschiedene ältere Vorbilder und Bildformeln auf und sind so gestaltet, dass sie sich formal und stilistisch aufeinander beziehen und damit die paarweise Aufstellung sowie ihre Rezeption als zusammengehörige Bildwerke fordern. In der Sammlung Polignac waren die beiden Statuen – anders als heute – stets gemeinsam aufgestellt. Diese Pendant-Aufstellung ist nicht auf eine willkürliche, dekorativen Ansprüchen geschuldete Entscheidung zurückzuführen, vielmehr liefert die sorgfältige Betrachtung eine ganze Reihe von Indizien dafür, dass das Skulpturenpaar von Anfang an für eine solche Aufstellung vorgesehen war.¹³⁰ Aufgrund ihres guten Erhaltungszustandes und der Attribute konnten beide Götter sogleich nach ihrer Auffindung 1729 identifiziert werden. Neben der inhaltlichen Zusammengehörigkeit schließt sich das maßgleiche Paar auch formal und stilistisch zusammen. Sie greifen in vergleichbarer Weise verschiedene spätklassische und hellenistische Vorbilder sowie Bildformeln auf und sind beide als römische Neuschöpfungen zu interpretieren. Die Hygieia wird in der Forschung überwiegend einem Typus des 3. Jahrhunderts v. Chr. zugeordnet, und – so etwa von Iphigenia Leventi¹³¹ – mit dem Bildhauer Nikeratos in Verbindung gebracht wird. Doch Christiane Vorster datiert eine Statue dieses Typus im Museo Nuovo auf dem Capitol überzeugend späthellenistisch¹³², woraus meines Erachtens zu folgern ist, dass auch die übrigen Kopien dieser weiblichen Gottheit auf ein späthellenistisches Original zurückgehen, von dem die Berliner Statue wiederum eine frühkaiserzeitliche Variante¹³³ darstellt und als einzige sicher als Hygieia anzusprechen ist. Der Asklepios weist Stilmerkmale des 4. Jahrhunderts sowie des Hellenismus auf. Die Statue wird in der Forschung bisher entweder als Variante des Asklepios Pitti¹³⁴ bezeichnet oder aber als römisch-eklektisches¹³⁵ Werk angesehen. Tatsächlich lässt

¹³⁰ Richard Neudecker 1988, S. 35, betont die auffällige formale Angleichung der beiden Berliner Statuen, deren „absolut gleiche Körpergröße nicht einer realistischen Vorstellung, sondern einem abstrakten ästhetischen Bedürfnis entspreche“. – Gioia de Luca: Zur Hygieia in Pergamon, in: *Istanbuler Mitteilungen* 41, 1991, S. 332 Anm. 27, erwägt die antike Paarbildung der beiden Berliner Statuen mit dem Verweis auf griechische sowie römische Weihreliefs mit der Darstellung des Götterpaares. – Lorenz Winkler in: *AK Standorte* 1995, S. 392–394, Kat. Nr. C34 diskutiert die Belege und inhaltlichen Bedeutungsebenen für die paarweise Aufstellung von Statuen der Hygieia und des Aeskulap in der römischen Kaiserzeit vorzugsweise in den Thermen.

¹³¹ Iphigenia K. Leventi: *I Hygieia tou Nikerátou ton Athenaion*, in: Olga Palagia, William Coulson (Hrsg.): *Regional Schools in Hellenistic Sculpture*, Oxford 1998, S. 101–116.

¹³² Christiane Vorster: *hellenistische Skulpturen in Rom. Zur Pflege ‚antiker‘ Statuen in der Kaiserzeit*, in: Maddalena Cima, Eugenio La Rocca (Hrsg.): *Horti Romani (Bullettino dell'Commissione Archeologico Comunale die Roma, Suppl. 6)*, Rom 1998, S. 283–286.

¹³³ Vgl. Renate Kabus-Jahn: *Studien zu Frauenfiguren des vierten Jahrhunderts v. Chr.*, Darmstadt 1963, S. 55, die in der Berliner Hygieia ein klassizistisch-eklektisches Werk sieht, das in enger Anlehnung und mit deutlichen Rückgriffen auf ein Vorbild des 4. Jahrhunderts, nämlich den Typus Broadlands und Varianten, entstanden sei.

¹³⁴ Vgl. Bernhard Holtzman in: *LIMC II*, 1984, S. 889 Nr. 385 s.v. Asklepios.

¹³⁵ Vgl. Heiderich 1966, S. 95 f. 154.

sich die Berliner Statue keinem der teilweise nur unzulänglich belegten Asklepios-Typen der Spätklassik und des Hellenismus zuweisen, sondern stellt eine römische Neuschöpfung dar, die sich durch ein deutlich bereichertes und verlebendigtes Gewand auszeichnet, worin sie wiederum der Hygieia vergleichbar ist. Für die Pendantbildung verlieh der römische Bildhauer beiden Statuen eine leichte Drehung, so dass sie sich mit einer verhaltenen Neigung ihrer Oberkörper einander zuwenden. Schließlich sprechen auch die Umstände der Auffindung in der Villa von Torre di Mezzavia dafür, dass die beiden zusammengehörten und als Paar im Kontext der römischen Villa aufgestellt waren - am ehesten im Bereich der Thermen oder in einem Nymphäum.

Festzuhalten gilt, dass die beiden Grabungen im Jahre 1729 in der Umgebung von Frascati, die Kardinal de Polignac von der Villeggiatur aus organisierte und die ihn zu weiteren Unternehmungen motivierten, seinen Ruhm als Ausgräber und den Glanz seiner Sammlung begründeten.

Auch bei den Grabungen in der römischen Campagna verfolgte der Kardinal das Prinzip, Künstler und Antiquare in das Ausgrabungsgeschehen einzubinden. Dies belegen die Zeichnungen Ghezzi und das Frontispiz Adams, das die Anwesenheit des Bildhauers am Grabungsort wahrscheinlich macht (Abb. 13).¹³⁶ Die Zeichnung des Frontispizes kann uns anschaulich vermitteln, wie eine solche Grabung aussah und mit welcher Beteiligung und Anzahl von Arbeitern sie stattfand. Auch wenn es sich dabei zweifellos um eine Bilderfindung handelt, beinhaltet sie sicherlich auch reale Elemente, wie etwa die Kutsche des Kardinals und seiner Begleiter, die sich zur Besichtigung der Grabungsarbeiten in das Gelände begeben haben.

Villa Hadriana

Eine andere Möglichkeit an Antiken zu gelangen, bestand für Polignac darin, mit Grundbesitzern oder Unternehmern, die Grabungen durchführten, Vereinbarungen zu treffen – möglicherweise in Form einer Kostenbeteiligung – , um die erhofften Funde an sich ziehen zu können.

Einige von Polignacs Antiken stammen von einem berühmten Fundort, nämlich aus der Villa Hadriana, wo die Gebrüder Lolli im Bereich des Pantanello, in dessen Nähe sich ihr Haus befand, ab 1724 nach antiken Skulpturen suchten.¹³⁷ Dieser Grabung

¹³⁶ Auf die Einbindung der Künstler hat auch Eva Hofstetter-Dolega: Die Ausgrabungen – oder woher stammen die Antiken? in: Römische Antikensammlungen 1998, S. 67–96 hingewiesen.

¹³⁷ Zu den Funden aus dem Pantanello, vgl. Hermann Winnefeld: Die Villa des Hadrian bei Tivoli, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, Ergänzungsheft 3, 1895, S. 161: Er gibt eine Aufzählung von Francesco Bulgarini: Notizie antiquarie statistiche ed agronomiche intorno all'antichissima città di Tivoli e suo territorio, Rom 1848, S. 128: Aufzählung von Funden, jedoch

lassen sich mit großer Sicherheit, so Joachim Raeder, drei Köpfe aus mythologischen Gruppen (Kat. Nr. 36. 37. 38) zuordnen, eine ägyptisierende Statue (Kat. Nr. 84) und ein Isiskopf aus Basalt (Kat. Nr. 69), doch könnten noch weitere Stücke aus der Villa Hadriana stammen. Denn noch 1732, nachdem Polignac Rom schon verlassen hatte, befanden sich auf dem Gelände der Lolli bei Tivoli Köpfe und Fragmente, die dem Kardinal gehörten. Die Provenienz aus der Villa Hadriana ist weiterhin für drei der Stücke überliefert, die nicht in den Verkaufskatalog aufgenommen wurden und sich heute in Sankt Petersburg befinden (vgl. Katalog II). Skulpturen aus der Kaiservilla waren sehr begehrt, sodass Polignac bei weitem nicht der einzige war, der in diesem Jahrzehnt mit Erfolg an Funde aus der Villa zu gelangen suchte. Wieder war es Albani, der hierbei besonders erfolgreich war. Aber auch im Falle der Kaiservilla waren es nicht nur die Funde, die interessierten, sondern ebenso die Architektur und die weitere Ausstattung der Gebäude und Gärten. So ließ Stosch Ansichten der Villa Hadriana für seinen Atlas zeichnen, Ghezzi zeichnete und kommentierte Funde auf dem Gelände der Villa.¹³⁸ Auch bei diesen antiken Bauresten wird der Wille zu dokumentieren und zu bewahren deutlich.

2.3 "brusquer l'occasion"¹³⁹ - Einzelerwerbungen

Selbstverständlich gab es noch andere Wege, auf denen man an antike Skulpturen gelangen konnte. So wurden in Rom selbst häufig Zufallsfunde gemacht. Einzelstücke gelangten in die Hände eines Künstlers, Antiquars oder Händlers, der sie dann weiterverkaufte. Zudem wurden in den römischen Steinwerkstätten unzählige antike Fragmente bearbeitet, ergänzt und in vollständige Skulpturen verwandelt, die sich für eine Aufstellung im Sammlungskontext eigneten. Oft handelte es sich dabei um Stücke aus antikem Buntmarmor oder besonders begehrte Steine wie Porphyry und Granit, die als Gefäße oder Tischplatten hergerichtet wurden. Gerade diese farbigen, zum Teil inkrustierten Tischplatten, für welche man vergoldete Holzgestelle anfertigte, waren ein fester Bestandteil des Ausstattungsluxus der römischen Palazzi. Diese Tischplatten aus seltenen Buntmarmoren avancierten zu einem der begehrtesten-

ohne Identifizierung. – Raeder 1983. – Zum Fundort Villa Hadriana: Beatrice Palma Venetucci: *Le erme tiburtine e gli scavi del settecento*, I.II., Rom 1992, II. S. 285–298.– Ms Briefe LeBlond, fol.1: Brief vom 30 November 1732 aus Paris von Abbé Cuzzoni an Abbé Conti nach Rom, Capitol: "Il Sig. Cardinale la prega di ritirare dal Sig.e Lolli di Tivoli alquanti resti di statue che restano presso di lui."

¹³⁸ vgl. Joselita Raspi Serra/Alessandra Themelly: *Appendice II. Villa Adriana: disegni e commenti di P.L. Ghezzi e di M.-J. Peyre*, in : *Eutopia II*, 2, 1993, S. 233–247.

¹³⁹ Montaignon VIII 1898, S. 310–312 Nr. 3513, Brief Vleughels vom 20. März 1732. "Cette statue, qui est très belle, est d'autant plus curieuse, qu'on ne trouve point de statue de cette Julie et peu de médailles; ainsi, je crois avoir fait un achat distingué pour M.le Cardinal Pol. qui aime les belles choses; celle-cy brillera avec justice entre celles qu'il emporte. Dans le moment que j'écris ceci a V.G., Son Eminence ne sait pas encore que je lui ai fait cette acquisition; **mais il faut ici brusquer l'occasion** lorsqu'on trouve quelque chose de véritablement beau, car, sans cela, on ne tient rien, et je l'ai pour ainsi dire arrachée des mains des Anglois pour faire plaisir au Cardinal et pour enrichir la France."

ten Sammelobjekte des französischen Kardinals. So konnte Nicolas Vleughels nur darüber staunen, welche Summen Polignac für diese Platten ausgab:

"M.le Card.Pol. a fait faire des tables magnifiques et d'un prix exorbitant; elles sont la plupart d'agate orientale, mais elles ne sont que des morceaux rapportez, ce que ne laisse pas de faire un bel effet."¹⁴⁰

In Rom hatten sich einige Handwerker und Künstler auf die Herstellung und Umarbeitung dieser Tische spezialisiert, so war Polignac beispielsweise Kunde von Agostino Lecchini.¹⁴¹ Die so fabrizierten Objekte wurden meist selbst als antik betrachtet: Immerhin handelte es sich um die Zweitverwendung antiker Buntmarmore; das wertete die zeitgenössische Herrichtung auf. Dabei zählten auch berühmte Fundorte, wie die Formulierung „ce parquet de marbre en mosaïque du cabinet d'Adrien, dont on a fait des tables“ von Charles de Brosses in einem seiner Briefe zeigt.¹⁴² Dementsprechend soll eine große Platte aus ägyptischem Granit im Besitz Polignacs laut Verkaufskatalog aus den Diokletiansthermen stammen und dem Kaiser als Kleiderablage gedient haben.¹⁴³ Hier hatten die ungewöhnlichen Maße des seltenen Steins den stolzen Besitzer wohl dazu gebracht, die Kostbarkeit mit einer historischen Persönlichkeit in Verbindung zu bringen. Denn massive Platten waren rar, meist montierte man dünnere Scheiben und Bruchstücke auf entsprechende Trägerplatten.

Weitere Einzelstücke scheint Polignac durch die Vermittlung Ghezzis erhalten zu haben. So schenkte dieser dem Kardinal 1728 nach eigenen Aussagen ein bukolisches Relief, das einen eine Ziege melkenden Hirten zeigt und nur über die Zeichnung Ghezzis im Vatikan bekannt ist.¹⁴⁴

1731 notierte Ghezzi in seinem Tagebuch, dass er für den Kardinal den Preis einer Porphyrvase in Erfahrung gebracht habe, die Antonio Borioni, dem Kardinal ange-

¹⁴⁰ Montaignon VIII, 1898, S. 157–159 Nr. 3368, Brief Vleughels vom 9. November 1730: "Je ne manquerai pas, aussitôt qu V.G. m'aura envoyé le dessein de la table, de le faire exécuter; toutes les belles placages, c'est à-dire des morceaux de marbre précieux appliquez ou rapportez ensemble, n'ayant ici guère de marbre qui tienne, j'entends de beaux marbres, comme le jaune antique, le verd, le noir, etc. M.le Card.Pol. a fait faire des tables magnifiques et d'un prix exorbitant; elles sont la plupart d'agate orientale, mais elles ne sont que des morceaux rapportez, ce que ne laisse pas de faire un bel effet. Je scai ici quelques tables toutes d'une pièce, de pierres dures, comme de noir, de porphyre, de porphyre noir extraordinairement dur; mais elles sont étroites."

¹⁴¹ Ms Briefe Le Blond, Brief vom 25. Oktober 1734 aus Paris: darin geht es um die Begleichung von Schulden des Kardinals in Höhe von 65 Ecus für zwei kleine Tische aus grünem Porphyrt, die er entweder bei Lecchini oder bei dem Spezzialetto gekauft habe. Falls es sich bei den Ecus um Scudi romani handelt, das geht aus der Briefstelle nicht eindeutig hervor, betrug der Preis für die beiden Tische 390 Livres.

¹⁴² de Brosses 1986, S. 219 Nr. 49.

¹⁴³ Etat et Description des Statues 1742, S. 32 (= Sammlung Polignac 1956, Nr. 279).

¹⁴⁴ Guerrini 1971, S. 63 f. Kat. 8; die Zeichnung befindet sich in der Biblioteca Vaticana, Cod. Ottob. 3109 fol. 58. Das Relief ist nicht zu identifizieren, es erscheint in keiner der Beschreibungen und Inventare der Sammlung Polignac in Paris und wurde demzufolge vielleicht gar nicht nach Paris gebracht.

boten hätte – nämlich die stolze Summe von 630 Scudi.¹⁴⁵ Mit dem Angebot eines großen Porphyrgefäßes (Kat. 189) traf Borioni den Geschmack der Zeit für Gefäße und Gegenstände aus buntfarbigem Stein, dem auch Polignac verfallen war. Borioni, von Beruf Apotheker, hatte selbst eine Sammlung von Antiken, in der Hauptsache Gemmen, Münzen etc., die er 1736 mit einigem Aufwand von dem Antiquar Ridolfino Venuti in einem Tafelband publizieren ließ. Er galt demnach als Antikenkenner und Ghezzi hatte ihm einen passenden Namen gegeben, nämlich „spetialetto alli Greci“, wie er auf einer Zeichnung vermerkt.¹⁴⁶ Borioni zielte mit der Publikation wohl auf den gewinnbringenden Verkauf der Exponate, die teilweise auch aus anderen Sammlungen stammten, eine Motivation, die sicherlich hinter weiteren zeitgenössischen Sammlungspublikationen stand. Borioni hatte demnach schon in den 1720er Jahren in einem gewissen Umfang mit Antiken gehandelt, wie diese Quelle belegt. Bei den anderen in Borionis *Collectanea Antiquitatum Romanarum* vertretenen Sammlern wiederum handelte es sich um Persönlichkeiten, die im Zusammenhang mit Polignacs Aktivitäten in Rom eine Rolle spielten. An dieser Publikation zeigt sich die Verflechtung der antikenbegeisterten Kreise: von Kardinal de Polignac über den Maler Vleughels bis hin zu einem polnischen Adligen auf der Grandtour. Die Zeichnungen und Stiche stammen von Künstlern, die auch für Topham, Stosch, Albani und Polignac gearbeitet haben.

Der Akademiedirektor Vleughels war ebenfalls, neben seinem Hang zur Bibliophilie, ernsthaft an Antiken, Kameen und Gemmen interessiert. Über diese gemeinsamen Interessensgebiete tauschte er sich mit Gregorio Capponi aus, dem die Witwe Vleughels' im Jahr 1738 Stücke aus dessen Sammlung anbot. Vleughels besaß demnach selbst eine Sammlung mit antiker Kleinkunst, Gemälden und Zeichnungen und erstellte nebenbei Expertisen für Kunstwerke, teilweise handelte er auch mit Gemäl-

¹⁴⁵ Mancini 1968, Eintrag vom 17. Januar 1731: "Ich habe ein Billet an Polignac weitergegeben, dass der Sign. Antonio Borioni mir geschrieben hatte, dass der Preis für die Vase aus grünem Porphyrr ganz aus einem Stück 630 Scudi betrage, nach welcher mich der Kardinal gefragt hatte." [Übers. Verf.] – Aus dem Tagebuch Ghezzi, das den Zeitraum Januar 1731 bis Juli 1734 umfasst, wurde das Jahr 1731 von Claudio Mancini 1968 publiziert, doch ist ihm bei dem Namen Borioni (Eintrag 17. Januar 1731) ein Lesefehler unterlaufen, an dieser Stelle liest er „Baroni“. Meine Einsicht in das Original in Rom, Bibliotheca Casanatense, Mss Cod. 3765 fol 1. hat jedoch zweifelsfrei den Namen Antonio Borioni ergeben. – Gallo 1999, S. 5: Hinweis auf den Katalog von Ridolfino Venuti: *Collectanea Antiquitatum Romanarum*, Rom 1736, mit einigen Antiken des Antiquars Borioni, der als **spetialetto** bezeichnet wird. – Daniela Gallo, in: Paola Barocchi/Daniela Gallo (Hrsg.): *L'Accademia etrusca*, Kat. der Ausst. Cortona, Mailand 1985, S. 88 f. Kat. 57: zur Publikation und den vertretenen Sammlern, darunter auch Vleughels, Abbé Le Blond und Polignac. Verschiedene Zeichner und Stecher sind für diese Publikation herangezogen worden, die auch sonst in diesen Kreisen der Antiquare und Sammler tätig waren, so etwa die Künstler, die für Stosch gearbeitet haben, oder die Zeichner, die für Topham in den römischen Sammlungen unterwegs waren.

¹⁴⁶ Gallo 1999, S. 5 Anm. 16: Zitat von Ghezzi Beischrift auf der Karikatur Borionis: *Il Mondo Nuovo*, Biblioteca Vaticana, Ottob. Lat. 3116, c., fol. 29v: "Antonio Borioni Spetiale alli Greci, il quale fa l'intendente di cose antiche e quanto farebbe meglio a fare i servituali alle budella, e non alla Borsa, e per sopra nome si chiama la spetialetto fatto da me Cav. e Ghezzi di ottobre 1737".

den, die er in Kommission genommen hatte.¹⁴⁷ Der Akademiedirektor war also nicht nur nach Ausweis seiner Interessen und Kenntnisse ein Mann ganz nach dem Geschmack des Kardinals de Polignac, sondern konnte ihm zudem beim Aufbau seiner Sammlung nützlich sein. So notierte er:

"Mardi, Son Eminence revint nous voir, et je lui montrai dans ma chambre deux grands vases cinéraires encore pleins de cendre, qu'on avoit trouvé depuis peu dans les tombeaux antiques. Il fut rejoui, car il aime ces beaux restes d'antiquité; ils sont d'agate orientale, très grands et travaillés à merveille; il les retint pour lui. Je cherche à lui procurer des morceaux curieux, sans passer par les mains de certains charlatans dont le pays abonde. Son Eminence doit revenir au premier jour voir deux tables petites, de porphyre vert, que j'ai trouvé en certain endroit et qu'on me vient d'apporter; ces morceaux sont rares, beaux, mais chers."¹⁴⁸

Ihm verdankte Polignac, neben den Tischen und Gefäßen, eine seiner liebsten Statuen, wie er Vleughels gegenüber auch überschwänglich zum Ausdruck brachte:

"M. le cardinal eut la bonté de me dire en partant: Si vous m'aviez donné une abbaye de trent mille livres de rente, je ne vous serois pas si obligé que je vous le suis."¹⁴⁹

Dabei handelt es sich um die berühmte Statue eines knöchelspielenden Mädchens (Kat. Nr. 77). Sie wurde im März 1732 bei einer Grabung in der Vigna Giustiniani in der Nähe der Lateranskirche freigelegt. Vleughels, der das Tagesgeschehen in Rom aufmerksam verfolgte, sicherte sich den Fund gleich nach seiner Entdeckung, um dem abreisenden Kardinal eine Freude zu machen:

"Dans le moment que j'écris ceci à V.G.[Herzog von Antin], Son Eminence ne sait pas encore que je lui ai fait cette acquisition; mais il faut ici brusquer l'occasion lorsqu'on trouve quelque chose de véritablement beau, car, sans cela, on ne tient rien, et je l'ai pour ainsi dire arrachée des mains des Anglois pour faire plaisir au Cardinal et pour enrichir la France."¹⁵⁰

Die Statue der Knöchelspielerin folgte als Einzellieferung den anderen, bereits verpackten Skulpturen in den Hafen von Civitavecchia nach.¹⁵¹ Polignac zeigte sich dem Akademiedirektor umgekehrt auf vielfältige Weise erkenntlich, indem er z. B.

¹⁴⁷ Olivier Michel: Nicolas Vleughels, relations et collections, in: Michel 1996, S. 115–139; im Anhang Auszüge aus Briefen und Aufstellungen des Kunstbesitzes von Vleughels. Die Stichsammlung von Vleughels, die er in erster Linie zum Arbeiten benutzt hatte, wurde 1739 von dem Gesandten des Königs von Neapel, Comte Giovanni Porta, aus dem Nachlass erworben, vgl. Michel 1996, S. 119.

¹⁴⁸ Montaignon VIII 1898, S. 160 f. Nr. 3371, Brief vom 16. November 1730. Möglicherweise handelt es sich bei diesen beiden Tischen um jene, die Polignac für 65 Scudi entweder von Lecchini oder dem Spezialetto erhalten hat, vgl. Ms Briefe Le Blond, Brief vom 25. Oktober 1734.

¹⁴⁹ Montaignon VIII 1898, S. 330 Nr. 3532, Brief von Vleughels an den Herzog von Antin vom 15. Mai 1732.

¹⁵⁰ Montaignon VIII 1898, S. 310–312 Nr. 3513, Brief vom 20. März 1732. Somit wollte Vleughels nicht nur dem Kardinal einen Gefallen tun, sondern auch seinem Vorgesetzten vermitteln, dass es sein Bestreben sei, durch seine Position in Rom dem Ruhm Frankreichs zu dienen.

¹⁵¹ Ms Brief Le Blond, fol. 20, Brief vom 24. April 1732 von Abbé de Saint Germain an Abbé Conti: "Vous ferez très bien dès que vous trouverez une bonne occasion de faire partir la statue qui est chez M. Vleughels pour Civitavecchia. Adressez la à M. Vidan et recommandez la luy bien."

den Maler protegierte und seine Position Paris gegenüber stärkte. Seine Anteilnahme reichte bis ins Private, indem er die Patenschaft für ein Kind von Vleughels übernahm.

Auch für den Erwerb derartiger Zufallsfunde und interessanter Einzelstücke waren Polignacs enge Kontakte zu den römischen Antiquaren und Künstlern von größter Wichtigkeit. Möglicherweise genoss er dabei teilweise den Vorzug, von den Händlern und Antiquaren nicht übervorteilt und ausgenommen zu werden, wie es vielen anderen Rombesuchern ergangen ist, die hofften, während ihres zeitlich begrenzten Aufenthaltes qualitativ hochwertige Antiken erwerben zu können.

2.4 Ankäufe aus römischen Sammlungen

Die herkömmliche Art an Antiken zu gelangen, bestand in deren Ankauf aus älteren Sammlungen. Dabei wanderten die Antiken innerhalb Roms von Sammlung zu Sammlung. Manchmal wurden auch komplette Sammlungen veräußert und erworben. Im frühen 18. Jahrhundert betraf dies die Sammlung Odescalchi, die Sammlung Chigi sowie größere Teile der Sammlung Giustiniani und der ersten Sammlung Albani. Bisweilen hatten die Sammler aber auch nur bestimmte Einzelstücke im Auge für welche sie den Besitzern große Summen boten. In den 1720er Jahren standen nach dem Tod eines Sammlers wiederholt ganze Kabinette zum Verkauf, wenn die Familie keine Verwendung mehr für die Kunstobjekte hatte. Deshalb antwortete Polignac, nachdem der Comte de Morville ihn von Paris aus gebeten hatte, in Rom einen Verkaufskatalog zu verteilen:

"Je feray distribuer les exemplaires que vous avez eu la bonté de m'envoyer. Je dois vous dire là-dessus que les Romains sont plus disposés à vendre ces sortes de curiosités, qu'ils ont en abondance, qu'à les acheter."¹⁵²

Dieses Zitat veranschaulicht den florierenden Antikenmarkt im Rom der 1720er Jahre. So sollte 1727 das Kabinett des berühmten Antiquars Sabatini, der in Ghezzi's Karikatur (Abb. 8) im Dialog mit Stosch dargestellt ist, veräußert werden. Dabei dürfte es sich in erster Linie um antike Kleinkunst gehandelt haben. Stosch hatte seinen Förderer Fagel über den Verkauf informiert, der über die Qualität der Sammlung im Bilde war: "Vous me mandez la mort de Marc Antoine Sabbathini antiquaire qui a laissé plusieurs curiosités precieuses entre autre un cabinet des medailles ..." ¹⁵³ Über das weitere Schicksal des Kabinetts des Gelehrten ist jedoch nichts bekannt.

¹⁵² Montaignon VII 1897, S. 347 Nr. 3076, Brief vom 15. Mai 1727: Cardinal de Polignac an Comte de Morville. Das Original befindet sich in Paris, Archiv, Ministère des Affaires étrangères, Rome, Correspondance, T. 685, fol. 97.

¹⁵³ Korrespondenz Fagel, fol. 420, Brief vom 29. August 1727.

Polignac bedauerte, dass 1727 eine weitere große Sammlung – das Kabinett der Kartäuser – Rom nach Wien verließ: "Ce beau et rare Cabinet des Chartreux, dont l'Empereur a fait l'acquisition pour douze mille ecus, et que le Père de Rochefort avoit formé avec tant de soin pendant toute sa vie."¹⁵⁴ Doch war der Kaiser nicht der einzige, der von diesem Verkauf profitierte, denn 1728 war nur die berühmte Münzsammlung der Kartäuser nach Wien gelangt.¹⁵⁵ Offenbar konnte Albani die Büsten dieser Sammlung für sich erwerben, wie Valesio 1726 schreibt: "Ha il cardinale Alessandro Albani comperato il celebre museo de' padri certosini con gli busti per 20.000 scudi."¹⁵⁶ Selbst Polignac konnte von dem Verkauf profitieren. Er erwarb ein Säulenfragment, an welches Vleughels sich 1733 noch erinnerte, ohne sich des Kaufpreises entsinnen zu können.¹⁵⁷ Dieses Säulenfragment ist gemeinsam mit dem Relief vom Palatin eine der ersten Antikenerwerbungen Polignacs gewesen.¹⁵⁸ Möglicherweise stammt auch der ehemals mit einer Büste versehene Bronzekopf (Kat. 169) aus einer römischen Sammlung, darauf deutet die Ergänzung aus Bronze hin.

Erwerb der Sammlung Lercari

Kardinal de Polignac scheint den Weg des Ankaufs einer kompletten Sammlung nur einmal gegangen zu sein. So berichtet Valesio im Oktober 1728 in seinem Diario, dass Kardinal Lercari seine Skulpturensammlung für 7000 Scudi verkauft habe.¹⁵⁹ Einen Käufer nennt er zwar nicht, doch durch weitere zeitgenössische Quellen wis-

¹⁵⁴ Montaignon VII 1897, S. 347 Nr. 3076, Brief vom 15. Mai 1727: Cardinal de Polignac an Comte de Morville. Das Original befindet sich in Paris, Archiv des Ministère des Affaires étrangères, Rome, Correspondance, T. 685, fol. 97.

¹⁵⁵ Ernst von Sacken/F. Kenner, Die Sammlungen des K.K. Münz- und Antiken-Cabinetes, Wien 1866: die Sammlung hatte Karl VI. für seine Münzsammlung erworben. Die Qualität einzelner Stücke war aber scheinbar stark überschätzt worden, wie verschiedene Revisionen der Wiener Sammlung ergeben haben. Doch war noch von den Kartäusern eine Publikation der Sammlung vorbereitet worden; die 88 Tafeln und ein Titelblatt wurden dann nach dem Verkauf gedruckt: "Numismata aerea maxiumi moduli primique duodecim Augusti ex auro, dudem Romae in coenobio Carthusiae, nunc Viennae Austriae in Gaza Caesarea" ohne Ort und Jahr.

¹⁵⁶ Valesio 1977–79, 29. August 1726. – Maria Grazia Picozzi, Ha il cardinale Alessandro comprato ..., in: Bollettino della Commissione di Archeologia Comunale di Roma 93, 1989-90, S. 447–468: Picozzi bespricht den Kauf der 20 Büsten der Vitelleschi-Sammlung, geht aber nicht auf die Certosini-Büsten ein. S. 456: Der notarielle Vertrag zwischen einem Mittelsmann Albanis und der Familie Vitelleschi war am 28. August 1726 geschlossen worden. Dass Valesio das Ereignis schon einen Tag später notieren kann, zeigt, dass die Information sich sogleich in der Stadt ausbreitete. In welchem zeitlichen Zusammenhang der Kauf der Büsten der Kartäuser-Sammlung dazu steht, ist dem Diario Valesios nicht zu entnehmen. Der Anlass für die Notiz scheint der Vitelleschi-Verkauf gewesen zu sein.

¹⁵⁷ Montaignon VIII 1898, S. 410 f. Nr. 3636, Brief vom 12. Februar 1733: "morceau de colonne".

¹⁵⁸ Im Verkaufskatalog der Sammlung Polignac ist kein Säulenfragment verzeichnet. Möglicherweise wurde es zu einem Postament umfunktioniert, das im Inventar von 1738 als „[pedestal] en forme de colonne de marbre portor seulement, haut de 4 pieds 2 pouces“, Guiffrey 1899 [= Inventar 1738], S. 293 Nr. 550.

¹⁵⁹ Valesio 1977–79, S. 1010, Eintrag vom 26. Oktober 1728.

sen wir, dass es Kardinal de Polignac war, der diese Skulpturen erwarb.¹⁶⁰ Die Provenienz Lercari ist für etliche Skulpturen überliefert, die sich nach dem Tode des Kardinals noch bei seinem Restaurator Adam befanden. Über die Vorgänge in Rom sind wir durch die Korrespondenz der Sekretäre Polignacs zwischen 1732 und 1734 unterrichtet, woraus Zahlungsschwierigkeiten Polignacs und ein Disput mit Lercari hervorgehen. Nicolò Maria Lercari wurde von Benedikt XIII. Orsini zum Kardinal ernannt und bekleidete ab 1726 das Amt des Staatssekretärs. Offenbar hatte schon sein Vater eine Kunstsammlung besessen, über deren Umfang und Aussehen aber keine Einzelheiten bekannt sind.¹⁶¹ Lercari bewohnte einen Palazzo bei Monte Savello auf der Höhe der Tiberinsel.¹⁶² Schon 1727 hatte sich Baron Raymond Leplat, der im Auftrag August II. von Sachsen aus Dresden nach Rom gereist war, um den Ankauf der Chigi-Sammlung zum Abschluss zu bringen, für die Antiken Lercaris interessiert, nachdem zuvor Ghezzi die ersten Kontakte für Dresden in Rom geknüpft, Absprachen geführt und die Sammlung Lercaris besichtigt hatte. Leplat ließ diese 1727 durch den Antiquar Francesco Ficoroni schätzen und verhandelte mit dem Sekretär des Kardinals. August der Starke nahm jedoch schnell Abstand von seiner Kaufabsicht, da die Sammlung zwar umfangreich war, aber zum größten Teil aus Büsten und fragmentierten Statuen bestand. Die Liste, die sich im Archiv in Dresden befindet, führt annähernd 200 Stücke auf und verzeichnet einen Gesamtschätzwert von 6080 Scudi.¹⁶³ Demnach hatte Lercari offensichtlich eine große Zahl nicht restaurierter Statuen, Torsen, Köpfe und Fragmente in seinem Palazzo zusammengetragen. Woher die Skulpturen stammen, ist nicht bekannt. Leplat hatte zwar noch versucht, einen Teil der Sammlung für eigene Zwecke zu kaufen, und dabei auch ein Tauschgeschäft mit Albani im Auge gehabt, doch

¹⁶⁰ Dostert/de Polignac 2001, S. 148 f. – Eine Auflistung der identifizierten Stücke der Provenienz Lercari befindet sich in der Liste Katalog II, worin die Objekte der Sammlung Adam benannt sind.

¹⁶¹ Francesco de Ficoroni: *I tali ed altri strumenti lusorji degli antichi romani*, bei Antonio de Rossi, Rom 1734: im Vorwort erwähnt er die Sammlung des Vaters von Kardinal Lercari, dem das Buch gewidmet ist.

¹⁶² Der Palazzo ist nicht zu identifizieren. Valesio nennt "sua casa incontro Monte Savelli". Damit muss der Rione um das Marcellustheater gemeint sein. Ein größerer Palazzo ist der frühere Palazzo Savelli, der ab 1716 von der Familie Orsini bewohnt wurde, vgl. Guida d'Italia, hrsg. von Touring Club Italiano, Rom, 8. Aufl. 1993, S. 451. Einen weiteren Palast besaß Kardinal Lercari in den Albaner Bergen, in Albano Laziale, wo er auch den Papst empfangen hatte. Dieser Palazzo, heute Palazzo della Curia Vescovile, war offenbar mit Kunstgegenständen ausgestattet. So befanden sich dort antike Statuen (Hygieia, Hercules, Satyr, Meleager), ein stuckverziertes Atrium und ein Casino mit Fresken von Filippo Raguzini, vgl. *Kunstvaerker i Colli Albani, Udarbejdet at mag. art. von Hanne Kolind-Poulsen*, 1998. Im Rahmen dieses Projekts des Dänischen Institutes in Rom, das von 1998 bis 2002 durchgeführt wurde (vgl. www.dkinst-rom.dk), wurden die Villeggiatur und die Kunstwerke der Colli Albani aufgenommen. Möglicherweise stammen einige der fragmentierten, noch nicht ergänzten Skulpturen, die Lercari zum Kauf angeboten hatte, aus der Umgebung von Albano, wo sich Lercari regelmäßig zur Villeggiatur aufhielt.

¹⁶³ Dresden, Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Loc. 655, Registres des lettres. Baron de Puchet 1728: fol. 105 b, Baron de Puchet an Comte de Lagnasc le premier Janvier 1729: Berichtet über den Verlauf der Verhandlungen nach der Abreise Leplats aus Rom. Puchet hatte den Auftrag, das Vorgehen und Auftreten Leplats zu beobachten und nach Dresden zu berichten.

scheiterten seine Pläne. Sowohl Lercari als auch Albani blieben angesichts des unfreundlichen Auftreten Leplats verärgert zurück. Doch scheint sich dann im folgenden Jahr Polignac für die Sammlung des Staatssekretärs interessiert zu haben. Offenbar schreckte ihn die große Anzahl fragmentierter Skulpturen nicht ab. Er schloss einen Vertrag mit Lercari, dessen Kaufsumme leicht über dem von Ficoroni ermittelten Schätzwert lag. Die Skulpturen blieben jedoch noch mehrere Jahre im Palazzo Lercaris, da Polignac die letzte Rate der Kaufsumme erst 1735 bezahlt hatte, was den römischen Kardinal zu erbosten Protesten bei dem Korrespondenten Polignacs in Rom veranlasste, wie den Antworten von Polignacs Sekretären zu entnehmen ist. In einem Brief vom 6. Oktober 1732 ist zum ersten Mal von der Bezahlung Lercaris die Rede, wobei konstatiert wird, dass sich ja noch sämtliche Statuen und Büsten in seinen Händen befänden. Den ersten Wechsel über 600 Ecus erhielt der römische Kardinal dann im Dezember 1732. Die Überweisung des Geldes ist wiederholt Gegenstand der Korrespondenz mit Rom, bis Ende Februar 1735 endlich die letzte Rate angewiesen werden konnte.¹⁶⁴ Offenbar waren die angespannten finanziellen Verhältnisse Polignacs Grund für die sich über drei Jahre hinziehenden Teilzahlungen. Schließlich wurden die Antiken nach Anweisung der letzten Rate im Frühjahr 1735 doch in Kisten verpackt und gemeinsam mit den Stücken aus der Grabung der Brüder Lolli über Civitavecchia nach Paris verschifft, wo sie erst nach und nach und auch nur zum Teil in den Sammlungskontext eingereiht wurden.

Dabei dürfte es sich vor allem um eine Reihe römischer Prachtbüsten (Kat. Nr. 124, 139, 150, 175) und einige unterlebensgroße Statuen gehandelt haben, wie die beiden Kämpferstatuen (Kat. Nr. 47 und 48), die Panzerstatue (Kat. Nr. 93) und den sitzenden Eros (Kat. Nr. 19). Auch der weibliche Torso, der von Adam für die Lykomedesgruppe zur knienden Tochter ergänzt wurde, weist diese Provenienz auf (Kat. Nr. 78).

Der Ankauf der Sammlung Lercari ist der einzige zu belegende Fall für die Übernahme einer bestehenden kompletten Sammlung durch Kardinal de Polignac. Höchstwahrscheinlich stammen zusätzlich manche Einzelstücke aus früheren Sammlungszusammenhängen, doch ist auszuschließen, dass Polignac eine weitere, ähnlich umfangreiche Sammlung in seinen Besitz gebracht hat.

¹⁶⁴ Ms Briefe Le Blond, fol. 88–420. Der Casus Lercari ist regelmäßig in den Briefen erwähnt: Brief vom 6. Oktober 1732, 1. Dezember 1732, 16. März 1733, 6. April 1733, 7. September 1733, 11. Januar 1734, 19. Juli 1734, 13. September 1734, 21. und 28. Februar 1735, 13. März 1735.

3. Diskussion und Dokumentation der Antiken

Die antiquarische Forschung und die archäologischen Entdeckungen des 18. Jahrhunderts in Rom gingen einher mit dem ausgeprägten Streben nach wissenschaftlicher Dokumentation. Gerade die beiden stadtrömischen Grabungen, von denen auch Polignac profitieren konnte, die Palatingrabung und die Aufdeckung des Columbariums an der Via Appia, markieren einen Höhepunkt in der Entwicklung der Grabungsdokumentation. Besonders das Columbarium mit seiner beeindruckenden Architektur und seinen reichen Inschriftenfunden motivierte die Antiquare, Künstler und Verleger zu innovativen Leistungen auf dem Gebiet der antiquarischen Publikation.

Doch wurden nicht nur Grabungen, sondern auch Sammlungen und Einzelmonumente dokumentiert. Einen großen Anteil an diesen Bestrebungen hatten Ausländer, die damit zugleich ihrem Wunsch entsprachen, einen Abglanz römischer Altertümer mit nach Hause zu nehmen. Zwei Kenner ragen hier besonders hervor. Dies war zum einen der Engländer Richard Topham, der zwischen 1716 und 1730 eine systematische Sammlung von Zeichnungen antiker Skulpturen, Gemmen und Gemälden in den römischen Sammlungen, Palästen und Villen anfertigen ließ, wobei er ausschließlich unpublizierte Antiken, die noch nicht in Stichen vorlagen, berücksichtigte.¹⁶⁵ Sein Agent vor Ort war der Maler Francesco Fernandi Imperiali. Als Zeichner arbeiteten für dieses Projekt Pompeo Batoni, Bernardino Cifferi, Carlo Calderi, Giovanni Domenico Campiglia und Francesco Bartoli. Für die Durchführung des Projekts hatte Topham eine Liste von zu zeichnenden Skulpturen aufgestellt, die 34 Sammlungen umfasste. Die Liste sowie die Zeichnungen und Aquarelle (insgesamt 2.342) werden seit 1736 im Eton College in Oxford aufbewahrt und sind als Dokumentation verlorener Antiken von unschätzbarem Wert.

Der zweite ambitionierte Sammler von Ansichten, Plänen und Abbildungen von Einzelmonumenten war Philipp von Stosch, der für seinen geographischen Atlas – eine Sammlung von Karten, Stichen und Zeichnungen seit der Renaissance – Künstler in Rom entweder Kopien von alten Stichen und Zeichnungen oder aber neue Ansichten vor Ort anfertigen ließ.¹⁶⁶ Stosch verband mit diesem ehrgeizigen und breit angelegten Vorhaben einen dezidiert wissenschaftlichen Anspruch. So plante er den Aufbau einer Sammlung von Karten der gesamten bekannten Welt

¹⁶⁵ Louisa Connor: Richard Topham et les artistes du cercle d'Imperiali, in *AK Fascination de l'antique* 1998, S. 52–54. – Hugh Macandrew: A group of Batoni drawings at Eton College, and some eighteenth-century Italian copyists of classical sculpture, in: *Master Drawings*, 16,2 1978, S. 131–150. – Maria Giulia Barberini: Villa Peretti-Montalto-Negrone-Massimo delle Terme Diocleziane: la collezione di sculture, in: *Debenedetti* 1991, S. 15–90.

¹⁶⁶ Hermann Egger: Philipp von Stosch und die für seinen "Atlas" beschäftigten Künstler, in: *Festschrift der Nationalbibliothek in Wien, zur Feier des 200 jährigen Bestehens des Gebäudes*, Wien 1926, S. 221–234. – Zazoff 1983. – Kockel 2005, S. 124.

unter Einbeziehung älterer historischer Karten. Seine Zusammenstellung geographischer Blätter wurde von Ansichten und Plänen ergänzt. Zum Zeitpunkt seines Todes umfasste der Atlas 25.000 Zeichnungen in 234 Bänden, von denen Johann Joachim Winckelmann einen *Catalogue abrégé* anlegte, der im Anhang der *Pierres gravées* publiziert ist.¹⁶⁷ Während Stoschs Aufenthalt in Rom wuchs der Atlas immens an, da er hier sowohl alte als auch neue Zeichnungen in seinen Besitz bringen konnte. Es ist anzunehmen, dass Polignac, der sich zur gleichen Zeit in Rom aufhielt und mit Stosch gut bekannt war, auch das Vorankommen des Atlas verfolgte, zumal die beiden zum Teil dieselben Künstler beschäftigten.

Diese beiden hier angesprochenen Zeichnungscorpora illustrieren das allgemein verbreitete Bestreben der Zeit, historische Denkmäler zu dokumentieren und der weiteren Erforschung zugänglich zu machen. Diesem Anliegen sind wertvolle Quellen zur Geschichte der Sammlung Polignac zu verdanken.

3.1 Palatin

Bei der 1738 posthum publizierten Arbeit Francesco Bianchinis *Del palazzo de' Cesari* ging es in erster Linie um die architektonische Aufnahme und die Rekonstruktion der Kaiserpaläste.¹⁶⁸ Bianchini hatte unermüdlich daran gearbeitet, täglich war er auf dem Palatin, um die Grabungen zu beobachten, freigelegte Reste zu vermessen und Pläne zu zeichnen. Die Gelehrten und Kenner Europas warteten voller Ungeduld auf seine Ergebnisse. Bianchini starb jedoch 1729 bevor die Finanzierung der Publikation geregelt war. Kardinal de Polignac setzte sich dafür ein, dass der französische König den Druck des aufwendigen Buches finanzierte. Die dionysischen Reliefs aus der Palatingrabung (Kat. Nr. 165), die der Herzog von Parma Polignac geschenkt hatte, finden jedoch keine Erwähnung in Bianchinis Publikation, deren Hauptziel die architektonische Rekonstruktion war. Doch fertigten Künstler von der Architektur, der Malerei und den Funden Zeichnungen vor Ort an, die zum größten Teil für private Zwecke gedacht waren. So zeichnete Pietro Santo Bartoli Decken- und Wandfresken, ein englischer Architekt erstellte offenbar Pläne einiger Deckenkonstruktionen, die später in London gestochen und als Einzelblätter verkauft wurden. François Fagel erwähnte sie 1729:

¹⁶⁷ Johann Joachim Winckelmann: *Catalogue abrégé de l'Atlas du feu Baron de Stosch en 324 Tomes in Fol. Grand papier imperial avec Cartes, Planches et desseins*, in: *Description des pierres gravées du feu Baron Stosch*, Florenz 1760, S. 578–596.

¹⁶⁸ vgl. Meinrad von Engelberg: *Ricavare l'idea del tutto – Francesco Bianchinis 'Del Palazzo de' Cesari'*, in: Kockel/Sölch 2005, S. 135–163.

"Les estampes faites en Angleterre, representent certainement les chambres des bains découvertes au Mont Palatin en 1721, les bas reliefs et peintures n'y sont pas marquées, mais on y voit les vuides ou elles peuvent avoir esté."¹⁶⁹

Ghezzi zeichnete einzelne Funde, die er in seine private Sammlung von Zeichnungen nach Antiken einreihete. Dabei vermerkt er auf der Zeichnung eines Waffenreliefs auf dem Palatin, dass Reliefs vom gleichen Monument in den Besitz des französischen Kardinals gelangt seien.¹⁷⁰ Das dionysische Relief selbst, das damit gemeint sein dürfte, bildete er jedoch nicht ab. Ein weiterer römischer Künstler aber, Campiglia, zeichnete das Relief mit Dionysos und Ariadne schon bald nach der Schenkung an Polignac in dessen römischer Residenz (Abb. 597), und zwar im Auftrag des englischen Sammlers Topham, in dessen Zeichnungscorpus auch Neufunde aufgenommen wurden, die in der sog. Finding Aid nicht enthalten sind.¹⁷¹ Dieser Vorgang zeigt, welches Aufsehen einzelne Neufunde in Rom erregen konnten und wie zügig die Künstler Roms darauf reagierten. Hier scheint Polignac seine Zustimmung gegeben zu haben. Der grundsätzliche Wille, seinen eigenen Antikenbesitz insgesamt dokumentieren zu lassen, spricht zwar nicht daraus, doch das Beispiel der Palatingrabung verdeutlicht, dass es dem Selbstverständnis des Kardinals sehr wohl entsprach, wichtige und zentrale Befunde der stadtrömischen Antike zu dokumentieren, um sie auf diese Weise zu erhalten und für die wissenschaftliche Beschäftigung bereitzustellen.

3.2 Columbarium der Freigelassenen der Livia

Ähnlich verhielt es sich bei der Dokumentation des Columbariums der Freigelassenen der Livia an der Via Appia. Nach Abschluss der Freilegung der großen Kammer 1726 und nachdem Kardinal Alessandro Albani durch den Ankauf des größten Teils der Inschriftenfunde ihre Bearbeitung sichergestellt hatte, wurden 1727 zwei Publikationen des Columbariums vorgelegt, die es auch der Fachwelt außerhalb Roms ermöglichten, Kenntnis von dem spektakulären Grabbau zu nehmen

¹⁶⁹ Korrespondenz Fagel, fol. 508, Brief vom 13 Mai 1729 als Antwort auf den Brief Stoschs vom 23. April: "Les estampes faites en Angleterre, representent certainement les chambres des bains découvertes au Mont Palatin en 1721, les bas reliefs et peintures n'y sont pas marquées, mais on y voit les vuides ou elles peuvent avoir esté. C'est bien dommage que l'avarice des hommes a détruit un si beau morceau de l'antiquité, ceux qui en sont coupables meritoient qu'on les condamnast a le refaire tout comme il a esté. Je considere comme une perte pour les curieux, Monsieur Bianchin n'a pas pu achever son dessein d'un plan exact et mesuré des edifices du Mont Palatin, autant qu'on en peut juger par les ruines, j'espere que les memoires, qu'il en aura ramassé et laissé, tomberont en bonnes mains, de quelqu'un qui cura l'envie et la connoissance pour supléer a ce qui est encore defectueux et après cela executer le mesme dessein pour satisfaire aux Antiquaires, et pour le faire entrer dans vostre grand recueil de Rome."

¹⁷⁰ de Polignac 2000, S. 644–646. – Guerrini 1971, S. 93 Kat. Nr. 62.

¹⁷¹ Louisa Connor: Richard Topham et les artistes du cercle d'Imperiali, in: AK Fascination de l'antique 1998, S. 52–54. – Filippo Carinci: I disegni della raccolta Topham e il manoscritto Finding Aid, 3 della Biblioteca del Collegio di Eton, in: Palazzo Mattei di Giove. Le antichità, Rom 1982, S. 79–92.

und für die eigene Forschung zu nutzen.¹⁷² Als erste Publikation erschien die von Francesco Bianchini, der nur die notwendigsten Pläne und Ansichten beigelegt waren. Gleichwohl sind die Stiche von Girolamo Rossi nach Zeichnungen Antonio Buonamicis von beeindruckender Qualität und Genauigkeit (Abb. 10). Der Gelehrte konzentrierte sich in seinem ausführlichen Text vor allem auf die Besprechung der ebenfalls abgedruckten Inschriften. Als zweiter erschien der Band von Antonio Gori, der zusätzlich die Kleinfunde auf eigenen Tafeln abbildet.¹⁷³ Goris Publikation entstand im engen Austausch mit weiteren Antiquaren. Sein Anliegen war es, die Befunde und Funde auf der Basis des neuesten wissenschaftlichen Standes vorzulegen.

Doch beide Publikationen konnten die erst 1728 auf Veranlassung Polignacs aufgedeckte zweite Kammer des Columbariums nicht berücksichtigen. Dieser Befund und die Neufunde wurden dann von Ghezzi publiziert (Abb. 9). Obwohl die Vorbereitungen für seinen Tafelband 1729 schon weit gediehen waren, lag er erst 1731 gedruckt vor.¹⁷⁴ Dieses Mal war Polignac direkt involviert. Der Verleger Rossi widmete den Band dem französischen Kardinal, dessen finanzielle Unterstützung der Arbeit als sicher gelten kann. Außer einem Vorwort bietet der Tafelband keinen eigenen Textteil, doch tragen die Tafeln ausführliche Legenden zur Erläuterung der Abbildungen. Das Gewicht liegt bei Ghezzi's Buch demnach allein auf den zahlreichen Tafeln, die insgesamt fünf verschiedene Grabkammern und ihre Ausstattung dokumentieren. Roberta Battaglia konnte zeigen, dass es Ghezzi darum ging, durch eine neuartige Gestaltung der Tafeln mit Einzelfunden den Eindruck einer realen Aufstellung im Rahmen einer Sammlung oder gar eines öffentlichen Museums zu erwecken.¹⁷⁵ Ghezzi ordnete die Funde nämlich systematisch in mehreren Reihen an einer fiktiven Mauer an, auf der zusätzlich erklärende Inschriftentafeln anbrachte. Battaglia dachte dabei an eine Beeinflussung durch die Ideen und Konzeptionen Capponis, die dieser zwei Jahre später im Museum auf dem Capitol umsetzte. Doch ist es vielleicht gar nicht nötig, bei der Suche nach

¹⁷² Ausführlich beschäftigt sich Kockel 2005 mit den Publikationen zum Columbarium. Auch er betont, dass mit den Büchern von Bianchini und Gori neue Standards in der Architekturdarstellung auch in archäologischen Publikationen durchsetzen. „Architekt und Antiquar oder Archäologe arbeiten in neuer Weise zusammen“, Kockel 2005, S. 129.

¹⁷³ Antonio Francesco Gori: *Monumentum sive columbarium libertorum et servorum Liviae Augustae et Caesarum*, Florenz 1727. – Kockel 2005. – Eva Hofstetter-Dolega: Die Ausgrabungen – oder woher stammen die Antiken? in: *Römische Antikensammlungen* 1998, S. 67–96. hier: S. 83 f. – François de Polignac: *Fouilles et découvertes, collections et documentation: le tournant de la décennie 1720–1730*, in: *AK Fascination de l'antique* 1998, S. 26–39. – Battaglia 1996, S. 58–61. – de Polignac 1993a. – Die Publikation Bianchinis liegt in einem Nachdruck mit ausführlichem Kommentar vor: Kolendo 1991. – Das Columbarium ist von Kammerer-Grothaus 1979 ausführlich behandelt worden.

¹⁷⁴ Ghezzi 1731. – Fusconi/Moltedo 1997, S. 141–160. – Kockel 2005 bezieht wie Fusconi die verschiedenen Zeichnungen des Columbariums in seine Untersuchung ein.

¹⁷⁵ Battaglia 1996, S. 63–66.

Anregungen für Ghezzi in die Zukunft zu gehen. Möglicherweise waren auch die Büsten, Inschriften und Reliefs in den beiden großen Antikensälen im Palazzo Albanis in ähnlicher Art und Weise aufgereiht. Festzuhalten ist aber sicherlich, dass man in dieser Epoche auf der Suche nach neuen Präsentationsformen war, die sich an den wissenschaftlichen Erkenntnissen orientierten. Als ein frühes Beispiel kann das von Maffei eingerichtete Museum der Inschriften gelten.¹⁷⁶ Doch mag es auch in den privaten Sammlungen, die im Umkreis der Antiquare entstanden, Aufstellungen gegeben haben, die anderen als nur dekorativen Zielen verpflichtet waren. So wird sich auch Polignac, dem der Tafelband Ghezzi gewidmet ist, diesen neuen Überlegungen gegenüber aufgeschlossen gezeigt haben.

Weder war es bis dahin üblich, detaillierte Pläne mit Maßstabsangabe in diesem Umfang zu publizieren, noch wurden einzelne antike Objekte in so "realistischer" Weise wiedergegeben. In der Regel wurden die Abbildungen mehrerer Objekte auf einer Tafel nach Kriterien des verfügbaren Platzes verteilt und dabei keine Stand- oder Bodenleiste angegeben. Münzen, Medaillen und Gemmen wurden in Reihen oder lockerer Verteilung neben- und übereinander gesetzt. Erinnert sei hier beispielsweise an die Tafeln der *Antiquité expliquée* von 1719 bis 1724 von Bernard de Montfaucon, an das 1690 in Rom erschienene *Romanum Museum* von de La Chausse¹⁷⁷ oder die 1736 gedruckten *Collectanea Romanarum* von Borioni, deren Text von dem Antiquar Venuti stammt.¹⁷⁸ In einer Zeit also, der es noch in der Tradition des 17. Jahrhunderts meist nur um die bloße Abbildung in gut erkennbarer Umrisszeichnung ging, beschritt Ghezzi einen neuen Weg der künstlerischen Dokumentation auf dem Feld der antiquarischen Publikation. Unterstützt wurde er von Polignac, dem es auch hier weniger um eine prätentöse Darstellung seiner Antiken als um eine adäquate zeichnerische Dokumentation des Monumentes und seiner Ausstattung ging, die auf diese Weise, sollte sie der Zerstörung nicht entgehen können, wenigstens für die Forschung nicht verloren war. Entsprechend schrieb er in einem Brief nach Paris an den Freund Louis Orléans Abbé de Rothelin, der sich offenbar nach dem Drei-Graziensarkophag erkundigt hatte:

"Je veux corriger l'erreur de ce mauvais antiquaire que vous a toujours parlé du tombeau de Julie. Il devait dire le tombeau des domestiques de Livie fait en forme de colombier. Il était fort curieux, mais on l'a tout détruit pour en vendre les pièces, comme on fait toujours à l'exemple des Goths. Il m'en est échu pour ma part un devant d'urne qui contient les trois graces, l'amour et l'hymenée, pour marquer cinq corps qu'on a trouvés dedans, mais sans inscription, de deux garçons

¹⁷⁶ vgl. Lanfranco Franzoni: Origine e storia del Museo Lapidario Maffeiiano, in: Il Museo Maffeiiano riaperto al pubblico, Verona 1982, S. 29–72. – Irene Favaretto: Scipione Maffei e la cultura antiquaria veneta, in: hrsg. von Gian Paolo Romagnani, Scipione Maffei nell'Europa del Settecento, Verona 1998, S. 621–636.

¹⁷⁷ Michel Ange de La Chausse: *Romanum Museum sive Thesaurus eruditae antiquitatis*, Rom 1690.

¹⁷⁸ Gallo 1999.

et de trois filles. Au moins a-t-on conservé les dessins du total, qui seront donnés au public."¹⁷⁹

Polignac wusste also genau, wovon er sprach. Denn in Rom war man sich der Bedeutung der Grabanlage bewusst: Nicht die Familienmitglieder der Livia oder gar sie selbst, sondern ihre Freigelassenen, die ehemaligen Sklaven der Kaiserin, waren in dem Komplex bestattet worden. Offenbar war die Kunde von diesem wichtigen Monument verfälscht oder verkürzt weitergetragen worden.

Auch beim Columbarium, wie schon bei der Palatingrabung, waren die Kenner und Antiquare bestrebt, unabhängig von Publikationen, das Monument zeichnerisch zu bewahren. Offenbar hatte sich Stosch schon 1726 um eine Dokumentation bemüht und selbstbewusst von seinen Verdiensten berichtet.¹⁸⁰ Fagel antwortete ihm am 5. April 1726:

"Puis que les restes du monument de sepulture des affranchis de Livia sont tombés en ruine, je vous felicite de n'a avoir pas esté dans ce moment, la perte auroit esté infiniment plus grande pour vous et pour vos amis. [...] Il est bon que vous ayez tiré de ce monument assez qui puisse faire voir ce que e monument a esté."

Ausgangspunkt und Auslöser für die intensive Publikationstätigkeit waren wohl die Inschriftenfunde und die dadurch gegebene Möglichkeit, Rückschlüsse auf soziale Strukturen ziehen zu können. Dennoch gingen die Autoren der drei zeitgenössischen Publikationen zum Columbarium der Freigelassenen der Livia weit über die Vorlage der epigraphischen Quellen hinaus, indem sie den Gelehrten maßstabgetreues Abbildungsmaterial und ein komplettes Grabinventar zur Verfügung stellten.

3.3 Mittel der Dokumentation

Polignac selbst ging es nicht um die Dokumentation seiner Antiken; er ließ sie zwar besichtigen, zeichnen und kopieren, doch spielten bei dieser Art der künstlerischen Rezeption vor allem ästhetische Kriterien eine Rolle. Dokumentationen waren ihm vor allem im Rahmen wissenschaftlich motivierter Grabung wichtig. Bei den Villengrabungen, die teilweise einer Schatzsuche gleich gekommen sein dürften, spielte die Dokumentation des Fundortes, der Architektur und der Topographie offenbar keine große Rolle. Der Fundort war nur von Belang, wenn man der Villa eine berühmte Persönlichkeit der römischen Geschichte als Besitzer zuweisen konnte. Daraus re-

¹⁷⁹ Eugène Grisele: Lettres inédites du Cardinal de Polignac à l'abbé de Rothelin, in: Documents d'Histoire, Recueil trimestriel, 1911-1, Nr. 9, S. 89–320, hier: S. 98: Brief vom 27. Juni 1726 aus Rom, von der Hand des Sekretärs Le Blond.

¹⁸⁰ Korrespondenz Fagel, fol. 348, Brief vom 5. April. „Puis que les restes du monument de sepulture des affranchis de Livia sont tombés en ruine, je vous felicite de n'a avoir pas esté dans ce moment la perte auroit esté infiniment plus grande pour vous et pour vos amis. Cet accident doit vous rendre cauteleux, quand vous visitez les vieilles masures. Il est bon que vous ayez tiré de ce monument assez qui puisse faire voir ce que e monument a esté.“ – Korrespondenz Fagel, fol. 349, Brief vom 19. April: “Vous aurez sans doute beaucoup de merite auprés des savans, d'avoir empesché la destruction entiere du beau monument qui a servi de sepulture aux liberts d'Auguste et de Livia.“

sultieren nicht zuletzt auch die Probleme bei der Lokalisierung der Fundorte und der Zuweisung einzelner prominenter Statuen an bestimmte Grabungsstätten. Bis auf wenige Ausnahmen ist die Provenienz gänzlich unbekannt. So trägt die Zeichnung Ghezzi vom Reiterrelief (Kat. Nr. 160) Angaben zum Fundort mit genauen Entfernungsangaben und Hinweise auf weitere Funde.¹⁸¹ Auch die Darstellung von der Ausgrabung in der sog. Mariusvilla, die auf dem Frontispiz von Adams *Recueil* erscheint (Abb. 13), könnte man als eine Art Grabungsdokumentation ansehen, gleichwohl darf ihr im einzelnen kein Beweischarakter zugeschrieben werden.¹⁸² Doch immerhin illustriert sie den Ablauf einer Grabung Ende der 1720er Jahre.

Im Umgang mit dem archäologischen Betrieb lassen sich zwei von Polignac beschrittene Wege unterscheiden. Bei den Grabungen im Stadtbereich, die von den offiziellen Antiquaren Roms geleitet wurden, sah er durchaus die Notwendigkeit und den Gewinn der wissenschaftlichen Dokumentation, doch da, wo er die römische Campagna durchstreifte, um geeignete Objekte zur Bereicherung seiner Sammlung zu finden, förderte er eine gelehrte Auseinandersetzung über die antike Stätte nicht. Diesen Widerspruch im Umgang mit antiken Fundkontexten stellte François de Polignac heraus.¹⁸³ Dabei existierten durchaus schon in den 1720er Jahren Dokumentationen von Villengrabungen, für welche Künstler Fußböden oder Mauerreste zeichneten und Pläne anlegten. So begleiteten etwa verschiedene Antiquare und Künstler die Grabung Alessandro Albanis in Anzio. Auch die Entdeckungen in der Villa Hadriana hielt man zeichnerisch fest.¹⁸⁴ Die Regel war dies allerdings nicht. Doch suchte man in dieser Epoche nach neuen Wegen und Möglichkeiten der Beschäftigung mit der Antike und ihren Hinterlassenschaften, stellvertretend sei hier wieder auf die beiden Sammler Topham und Stosch verwiesen. Einen erheblichen Anteil an den neuen Entwicklungen hatten sicherlich auch die Künstler, die sich intensiv mit antiken Objekten auseinandersetzten, wie z.B. Ghezzi, sowie die Antiquare und Sammler, die versuchten, nicht nur für sich, sondern auch für die Kollegen und Gleichgesinnten Funde und Erkenntnisse zu bewahren.

Unabhängig von den laufenden Grabungen kommt es in den 1720er Jahren zu einer deutlichen Zunahme von Publikationen, deren Ziel es war, Denkmäler zu dokumentieren und einer breiteren Öffentlichkeit zu erschließen. Dabei standen weniger ausführliche antiquarische Abhandlungen im Vordergrund des Interesses, sondern viel-

¹⁸¹ Guerrini 1971, S. 86 Kat. Nr. 41.

¹⁸² Adam 1755. – Eva Hofstetter-Dolega: Die Ausgrabungen – oder woher stammen die Antiken? in: Römische Antikensammlungen 1998, S. 67–96. hier S. 86 f. – Dostert 1999. – François de Polignac, in: AK Fascination de l'antique 1998, S. 31 Nr. 5.

¹⁸³ de Polignac 1993a. – de Polignac 1992.

¹⁸⁴ Joselita Raspi Serra/Alessandra Themelly, Appendice II. Villa Adriana: disegni e commenti di P. L. Ghezzi e di M.-J. Peyre, in: Eutopia II, 2 1993, S. 233–247. – de Polignac 2000.

mehr die Reproduktionen antiker Objekte. Gleichzeitig wird auch deutlich, dass ein gesteigertes Augenmerk auf die Angabe von Herkunft oder Fundort der Antiken gelegt wurde.¹⁸⁵ Tafelwerke oder losere Folgen von Stichen erfreuten sich großer Beliebtheit. An einer solchen Publikation, deren Anliegen es war, ein berühmtes antikes Mosaik, in neuen Stichen zu dokumentieren, war 1721 auch Kardinal de Polignac beteiligt. Auf dieses Projekt wird später näher einzugehen sein.

3.4 Gelehrter Umgang und künstlerische Auseinandersetzung mit der Antike

Wie bereits erwähnt, besaß Polignac seit 1725 eigene antike Skulpturen und vergrößerte seine Sammlung beständig, insbesondere in den Jahren 1728 und 1729. Doch was geschah mit seinen Antiken? Wer hat sie gesehen und wie wurden sie rezipiert oder wissenschaftlich bearbeitet?

Der Kardinal ließ die Skulpturen gleich nach ihrer Auffindung in seine Residenz, den Palazzo Altemps transportieren. Wenn Valesio berichtet, dass der Kardinal seine Neufunde anlässlich der Öffnung seiner Residenz am Tag der Heiligen Anicetra zeigte und diese Funde erst in den Wochen zuvor gemacht wurden, dürften sie dort noch im fragmentierten Zustand der Auffindung gezeigt worden sein. Dennoch werden der Besitzerstolz und die Freude über seine glücklichen Grabungen ihn veranlassen haben, die Antiken öffentlich zu zeigen, zumal das Interesse der einschlägigen Kreise an neuen Entdeckungen ausgesprochen lebhaft war. Vielleicht lagen die Bildwerke unter den Arkaden des Hofes oder in den Erdgeschossräumen des Renaissancepalastes; denn die meisten Figuren der Sammlung waren an den Beinen oder Knöcheln und den Plinthen gebrochen, sodass ihre Aufstellung ohne vorherige Restaurierung unmöglich gewesen sein dürfte. Diese Fragmentierung behinderte jedoch nicht die gelehrte und künstlerische Auseinandersetzung mit den Neufunden. Für beide Berufsgruppen war es selbstverständlich, die fehlenden Teile kraft ihres Wissens und ihrer Phantasie zu vervollständigen.

Polignac scheint die Beschäftigung mit seinen Antiken nicht nur ermöglicht, sondern sogar gefördert zu haben. Denn immer wieder zeichneten Künstler in Rom Stücke seiner Sammlung oder verwendeten sie als Vorbilder für Figuren ihrer Gemälde.¹⁸⁶ Die Sammlung und Residenz des Kardinals stand den Künstlern und Gelehrten also offen.

¹⁸⁵ Schnapp 1993. – Mit der Dokumentation von Grabungen hatte man sich auch schon in anderen Ländern befasst. So wurden einzelne Befunde für Frankreich und Großbritannien dokumentiert. Systematisch verfolgte aber erst Caylus diese Richtung für sein *Recueil*, dem in der gallo-römischen Abteilung zahlreiche topographische Karten beigegeben sind.

¹⁸⁶ vgl. Astrid Dostert, in: *AK Fascination de l'antique* 1998, S. 74–76 Kat. Nr. 50.

Antiquare

Etliche Antiquare und Connoisseurs der Antike hatten die für Polignac relevanten Ausgrabungen schon vor Ort verfolgt und berichteten in ihrer Korrespondenz detailliert über Erfolge und Rückschläge des Kardinals bei seinen Grabungen. Aber befassten sie sich auch wissenschaftlich mit den Stücken seiner entstehenden Sammlung?

Francesco Ficoroni nahm den Fund der Knöchelspielerin (Kat. Nr. 77) zum Anlass, eine Abhandlung über das Knöchelspiel zu schreiben, in der er ausführlich auf weitere Neufunde und die Entdeckung der Figur des sitzenden Mädchens von 1732 eingeht. Erschienen ist seine Publikation "I tali ed altri strumenti" 1734.¹⁸⁷ Ficoroni reagierte somit in kürzester Zeit auf die Ereignisse und verstand es, als Antiquar seine Schlüsse aus diesem Neufund zu ziehen.

Der Antiquar Moreau de Mautour entwickelte in Paris eine ausgeklügelte Deutung der Knöchelspielerin als Schicksalsgöttin, "déesse de sort."¹⁸⁸ Ausgehend von dem Wurf der Knöchel durch das junge Mädchen und dessen "zufälligem" Ergebnis, stützte er seine These vor allem mit Münzbildern, die auf der einen Seite Knöchel zeigen, auf der Vorderseite einen Frauenkopf mit der Legende "Sors". Auch Ficoroni dienten die Knöchel als Basis seiner Interpretation, die sich jedoch auf den historischen Bereich beschränkte. Er wollte in dem hockenden Mädchen Julia, die Tochter des Augustus, sehen, dessen Vorliebe für das Würfelspiel bekannt war. Diese Namensgebung basierte auf der richtigen Erkenntnis, dass es sich bei dem sitzenden Mädchen um eine Porträtfigur handelt. Von Moreau de Mautour wird sie aber über Gebühr strapaziert durch den für die Zeit üblichen Wunsch nach Gleichsetzung mit einer historischen Persönlichkeit und das Bedürfnis, an die antike Überlieferung anzuknüpfen. In Paris und möglicherweise auch bei Polignac setzte sich die Interpretation Moreau de Mautours durch.¹⁸⁹ Vleughels, der glückliche Vermittler der Figur, schloss sich der Meinung Ficoronis an und schreibt von einer "petite statue merveilleuse, qui représente Julie toute jeune, qui joue au tales."¹⁹⁰ Auch verspricht er, bald eine Abhandlung über das Sujet der kleinen Figur an den Herzog von Antin zu senden, die höchst interessant sei. Bei dieser Abhandlung muss es sich um Ficoronis Text handeln, der jedoch erst ein Jahr später gedruckt wurde. Vleughels stellte die Statue typologisch an die Seite der damals längst berühmten *Nymphe à la coquille* der Sammlung Borghese, von welcher eine Mamorkopie in Versailles stand. Dieser Vorgang beweist, dass auch in den Kreisen der Noblesse und

¹⁸⁷ Francesco de Ficoroni: *I tali ed altri strumenti lusori degli antichi romani*, Rom 1734.

¹⁸⁸ Moreau de Mautour 1734, fol. 4r/v.; seine Sicht steht in ausdrücklichem Widerspruch zu Ficoroni, dessen Deutung er zitiert. – Dostert/de Polignac 2001, S. 108–111.

¹⁸⁹ Guiffrey 1899 [= Inventar Polignac 1738] „déesse du sort, jouant aux osselets.“

¹⁹⁰ Montaignon VIII 1898, S. 400, Nr. 3625, Brief vom 8. Januar 1733.

der hohen Funktionsträger eine lebhafte Diskussion über Deutungsfragen einzelner Antiken geführt wurde – das kennerschaftliche Wissen war vorhanden und der Wille, sich in diesem Bereich auszutauschen, ist nicht zu übersehen.

In Paris profitierte vor allem Bernard de Montfaucon von den Entdeckungen in Rom, auch von denen Polignacs. Es waren in erster Linie seine Korrespondenten Pater de Maloët und Pater Conrade, die ihn genauestens informierten und bemüht waren, für den Gelehrten an Zeichnungen und Pläne der Monumente und Fundstücke zu gelangen.¹⁹¹ Montfaucon wiederum teilte die Neuigkeiten auf den Sitzungen der *Académie des Inscriptions* mit, sodass sich Polignacs Fortschritte als Ausgräber und Sammler in den einschlägigen Kreisen auch außerhalb Roms schnell verbreiteten. Sicherlich ist damit auch eine Diskussion über die Grabungen und die Funde einhergegangen, besonders wenn man – wie im Falle des Columbariums der Via Appia – auch mit umfangreichem Abbildungsmaterial versorgt war.¹⁹² Montfaucon war nicht das einzige Akademiemitglied, das bestrebt war, die aktuellen Entwicklungen zur Diskussion zu stellen. So berichteten die korrespondierenden Mitglieder Alessandro Gregorio Capponi und Francesco Ficoroni brieflich über Entdeckungen und Einzelobjekte.

Auch Philipp von Stosch interessierte sich eingehend für die Grabungen und Antiken des Kardinals Polignac, den er auch bei privaten Anlässen traf. Die Sammlung im Palazzo Altemps dürfte ihm entsprechend bekannt gewesen sein, zudem suchte er die Ausgrabungsplätze auf. Denn für seinen Atlas war er ständig auf der Suche nach Bemerkenswertem und regelmäßig mit seinen Zeichnern in der römischen Campagna unterwegs, um sich von den Ausgrabungen seines diplomatischen Unterstützers Polignac nichts entgehen lassen. Oben ist bereits gezeigt worden, wie erstaunlich gut Fagel über die Aktivitäten des Kardinals informiert war, dem er jeden erdenklichen Lohn für seine Mühen wünschte:

„J'espere que l'envie prendra a vos Cardinaux antiquaires à faire creuser a Ponte molle, ou on a commencé a decouvrir quelques beaux morceaux, et que luers peines et dépenses seront abondement recompensées par le magasin d'antiquités qu'ils y trouveront“.¹⁹³

¹⁹¹ Juliette Jestaz: Bernard de Montfaucon Mauriste et Antiquaire: La tentative de l' Antiquité expliquée (1719-1724). Thèse pour le diplôme d'archiviste paléographe. École de Chartes 1995. Ich danke Juliette Jestaz, Paris, Bibliothèque Nationale, Département Littérature et Art, für die großzügige Einsicht in ihre unpublizierte Thèse im Jahr 2001. Jestaz gibt in ihrer Arbeit neben der Verfolgung der Entstehung von Montfaucons Publikation auch einen Überblick über die darin vertretenen Pariser Sammlerkabinette.

¹⁹² Freundlicher Hinweis von Joselita Raspi Serra auf die Beiträge Montfaucons, die in den Registres de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres aufgelistet sind.

¹⁹³ Korrespondenz Fagel, fol. 455, Brief vom 30. April 1728. – fol. 459, Brief vom 28. Mai 1728: „J'espere que les Cardinaux qui font de recherches sous terraines trouveront de quoy se recompenser de leurs peines et depenses.“

So erfahren wir durch Briefe Fagels an Stosch Details über Erfolge Polignacs bei seiner Suche nach Antiken, die an keiner anderen bekannten Stelle überliefert sind. Erinnert sei hier nur an Fagels Überlegung zur Venusstatue, die Polignac ohne Kopf gefunden hatte. Fagel, in antiker Mythologie bewandert, dienten die Mitteilungen Stoschs als Anregung, sich über die Funktion und die mythologische Bedeutung der Figuren, antike Moden und vergleichbare Themen Gedanken zu machen. Auch über Restaurierungsmodalitäten tauschte er sich mit Stosch aus. Fagels freie und unabhängige Art zu denken ist dabei beeindruckend.¹⁹⁴ Anhand von Literatur, den niederländischen Sammlungen und den Informationen Stoschs bildete er sich eine eigene Meinung über den Umgang mit den Antiken, der nur zu oft die Zerstörung der Monumente zur Folge hatte, was Fagel offen verurteilt. Wie erwähnt, bezeichnete er die beiden antikenbegeisterten Kardinäle Albani und Polignac, mit welchen Stosch engen Kontakt pflegte, wiederholt als "cardinaux antiquaires."¹⁹⁵ Mit dieser Bezeichnung weist er auf deren Kenntnisse, ja ihre Gelehrsamkeit auf dem Gebiet der Altertumskunde und nicht nur auf ihre Sammlungstätigkeit hin, womit noch einmal Polignacs etablierte Stellung im antiquarischen Milieu Roms unterstrichen wird.

Mit dem führenden und angesehensten Antiquar der Zeit, Francesco Bianchini, stand Polignac bis zu dessen Tod 1729 in Kontakt.¹⁹⁶ Das geht schon aus der Förderung der posthumen Publikation des Palatinwerkes hervor. Doch auch vor Ort bei den Ausgrabungen trafen sich die beiden. Bianchini suchte zudem regelmäßig die französische Akademie und ihren Direktor sowie weitere antikenbegeisterte Franzosen auf, um sie mit den neuesten Informationen über seine in Rom laufenden Grabungen zu versorgen. So besuchte er trotz seiner vielen Pflichten auch regelmäßig Pater Conrade, den Korrespondenten Montfaucons. Der Austausch mit dem französischen Kardinal wurde vielleicht auch durch seinen engen Kontakt mit Alessandro Albani gefördert, als dessen Lehrer und Ratgeber der Gelehrte zu dessen Studienzeiten fungiert hatte.

Künstler

Fragt man sich, wie sich der Ruhm von Polignacs Sammlung außerhalb der antiquarischen Kreise über Rom hinaus verbreitete und auf welchem Weg die Neuigkeiten nach Paris gelangten, so stößt man wiederholt auf die Briefe des Akademiedirektors Nicolas Vleughels nach Paris an den *Sûrintendant des Batiments du Roi*, den Herzog von Antin. Aus seinen Berichten geht hervor, wie eng der Botschafter Polignac mit der französischen Akademie in Rom verbunden war und

¹⁹⁴ Zu Fagel vgl. Heringa 1981, S. 55–110.

¹⁹⁵ Korrespondenz Fagel, fol. 456.

¹⁹⁶ de Polignac 2005.

wie sehr man sich gegenseitig bei den verschiedenen Unternehmungen unterstützte und informierte. So konnte Vleughels persönlich von Polignacs Fortschritten bei den Ausgrabungen hören. Daneben hatte er zahlreiche andere Möglichkeiten, sich zu informieren. Vleughels erfuhr von den Stipendiaten, den römischen Künstlern und den zahlreichen hochgestellten Besuchern, die die prunkvoll ausgestatteten Repräsentationsräume der Akademie besichtigten oder sich für die Arbeiten der jungen Künstler interessierten, was es an Neuigkeiten in Rom gab. Auch wenn in den Korrespondenzen und Berichten an erster Stelle die Gesundheit des Papstes diskutierte wurde, ging es neben Fragen der Ausstattung gerade in den Künstlerkreisen auch um antiquarische Neuigkeiten.

Sicher waren die Stipendiaten der französischen Akademie auch regelmäßig zur Stelle, um die Funde des Kardinals zu begutachten. Die 1732 in der Vigna Giustiniani entdeckte Knöchelspielerin wurde jedenfalls noch in Rom von einem Stipendiaten der Akademie abgeformt und in Gips gegossen.

Die Akademie in Rom und die ihr verbundenen Künstler spielten demnach eine wichtige Rolle bei der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Sammlung des französischen Kardinals und der Verbreitung ihres Ruhmes.

Johan Justin Preißler

Neben den Zeichnungen, die eine antike Skulptur und ihren Zustand getreu wiedergaben und damit eher Dokumentar- oder Studiencharakter hatten, entstanden auch Zeichnungen einzelner Skulpturen der Sammlung Polignac in Rom, die Fragmente zu vollständigen Figuren ergänzt zeigten.

Ein besonders aufschlussreiches Beispiel für dieses Vorgehen liefert der deutsche Maler Johan Justin Preißler (1698–1771). Er zeichnete einige weibliche Gewandfiguren, die in Polignacs Sammlung der Lykomedesgruppe zugeordnet waren (Abb. 14. 15), und publizierte sie 1736 in dem Recueil *Statuae insigniores a I. I. Preislero in italico itinere delineatae*, dessen Tafeln von seinem Bruder Johan Martin gestochen worden waren.¹⁹⁷ Dabei interpretierte er die Figuren allerdings ganz ihrer ursprünglich antiken Bedeutung entsprechend als Musenfiguren, und dies obwohl er die von Adam für Polignac durchgeführte Ergänzung dieser Skulpturen zu Töchtern des Lykomedes schon kannte. Sicherlich kam der Künstler aufgrund seiner eigenen Antikenstudien zu der Interpretation als Musenfigur, hatte er doch für Stosch zahlreiche Gemmen gezeichnet und für dessen Atlas gearbeitet. Zudem war Preißler mit Bouchardon befreundet, der als Bildhauer mit Erfahrungen in der Antikenergänzung ein geübtes Auge für die Deutung antiker Skulpturen besessen

¹⁹⁷ Franz Friedrich Leitschuh: Die Familie Preisler und Markus Tuscher. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunst im 17. und 18. Jahrhundert, Leipzig 1886.

haben dürfte. So könnten Preißlers Zeichnungen ein Ergebnis des Austausches unter verschiedenen Künstlern und vielleicht auch mit Stosch gewesen sein.¹⁹⁸

Während Preißler mit dieser Deutung der weiblichen Figuren der Lykomedesgruppe den Antikenfund nicht im Sinne des Sammlers Polignac interpretierte, griff er dessen Interpretation der zentralen männlichen Figur der Gruppe als Achill für ein eigenes Werk, ein anspruchsvolles Ölgemälde, auf (Abb. 16). Möglicherweise können wir mit diesem Gemälde sogar den Ursprung der Idee fassen, die von Polignac gefundenen, fragmentierten Statuen zu einer Lykomedesgruppe zusammenzustellen!

Durch die Vermittlung Stoschs hatte Preißler von François Fagel aus Den Haag den Auftrag erhalten, ein vielfiguriges Thema der griechischen Mythologie in einem Historienbild von vorgegebenen Maßen darzustellen, das Gelegenheit bieten sollte, antike Gewand- und Frisurtypen wiederzugeben. Es sollte als "pendant à l'oreille"¹⁹⁹ eines mehr als zehn Jahre früher in Rom in Auftrag gegebenes Ölgemälde von Pier Leone Ghezzi dienen, das ebenfalls über Vermittlung von Stosch entstanden war (Abb. 17).²⁰⁰ Das Thema von Ghezzi's Bild bildete eine Szene der griechischen Geschichte, nämlich Alexander bei Diogenes. Fagel, Stosch und Preißler einigten sich für das Pendant Anfang 1728 auf die Darstellung Achills am Hof des Lykomedes auf Skyros. Es sollte der Moment gezeigt werden, in dem Achill, als Frau verkleidet unter den Töchtern des Lykomedes weilend, von Odysseus entlarvt wird. Odysseus bedient sich dazu einer List. Als Kaufmann getarnt bietet er Schmuck, Kleider und Waffen an. Während die Mädchen zu den Schmuckstücken und häusliche Utensilien greifen, wendet sich Achill spontan den Waffen zu und verrät sich selbst.

Das Interessante an der Einigung auf dieses Sujet ist, dass sie etwa ein Jahr vor Entdeckung der Statuen der späteren Lykomedesgruppe in der Grabung bei Grottaferrata zustande kam. Der Auftraggeber in Den Haag äußerte allerdings schon damals die Hoffnung, dass die zahlreichen Neufunde des Kardinals zum Gelingen des Bildes beitragen könnten:

"Je me rejouis du bonheur que le Cardinal de Polignac a rencontré, de trouver tout un trésor des statues antiques, il faut bien que ces pièces soient d'un bon goût, puis qu'elles méritent votre approbation, il faut qu'on en fasse des desseins et des tailles

¹⁹⁸ François de Polignac, in: AK Fascination de l'antique 1998, S. 70 f. Abb. 12. Er weist auch auf die Kritik hin, die später Caylus und Winckelmann an der Lykomedesgruppe äußerten, die sicherlich auf die in dem römischen Kreis um Stosch kursierende Meinung zurückgeht.

¹⁹⁹ Korrespondenz Fagel, Passagen der Korrespondenz, die die beiden Gemälde betreffen, sind durch Heringa 1981 bekannt gemacht worden, doch waren ihm beide Gemälde unbekannt.

²⁰⁰ Alessandra di Croce, in: AK Il Settecento a Roma 2005, S. 217 f. Kat. Nr. 106. – Anna Lo Bianco: in: AK Pier Leone Ghezzi. 1999, S. 5–42. 143 f. Kat. Nr. 38. – Anna Lo Bianco: Pier Leone Ghezzi Pittore, Palermo 1985. – Anna Lo Bianco: L'antico come citazione filologica e movente etico in Ghezzi pittore, in: Piranesi e la cultura antiquaria: gli antecedenti e il contesto, hrsg. von Anna Lo Bianco, Rom 1983, S. 195–210. Kat. Nr. 73.

douces, pour les communiquer au public. Je ne comprends pas à quel usage on a mis une si grande quantité des statues ensemble, je serai bien ravi si cette nouvelle découverte, contribue quelque chose à faire avancer le tableau de Preisler, dont il y a si longtemps, que je n'en avois rien appris, que je croyois qu'on y songeoit plus."²⁰¹

Für die Figur Achills diente Preißler also Polignacs, im Frühjahr 1729, neuentdeckte männliche Gewandstatue als Vorbild: Eben jene Statue, die Adam möglicherweise gleichzeitig für den Kardinal ebenfalls zu einem Achill unter den Töchtern des Lykomedes ergänzte. Allerdings versah der Maler – anders als der Bildhauer Adam – seine Figur des Achill mit einem Kopf, der demjenigen des Apolls vom Belvedere folgt.²⁰² Damit blieb er seiner ursprünglichen Deutung des vielfigurigen Fundes des Kardinals auf listige Weise treu: In seinen Zeichnungen hatte er die weiblichen Figuren als Musen interpretiert, womit die Identität der männlichen Figur indirekt schon bestimmt war – es musste Apoll sein, auch wenn die Auftraggeber einen Achill wollten.

Preißler reagierte mit seiner Arbeit unmittelbar auf die für Aufsehen sorgenden Neufunde des Kardinals, und zwar unter genauester Anleitung Stoschs, der dann auch konsequenterweise für die etwas hölzerne Komposition des Gemäldes dem Auftraggeber Fagel gegenüber die Verantwortung übernahm. Schließlich hatte er Preißler bei der Auswahl und Anordnung der antiken Vorbilder beaufsichtigt.²⁰³ Das Gemälde wurde von Johan Justin Preißler 1730 in Rom fertiggestellt, doch berichtete Stosch seinem Förderer in Den Haag nicht, ob Kardinal de Polignac es vor seinem Abtransport aus Rom gesehen hat. Leider enthalten die Quellen auch nichts darüber, ob und auf welche Weise der Kardinal von den Plänen für das Gemälde etwas erfuhr. Jedenfalls ist es nicht unwahrscheinlich, dass sie seine Entscheidung, aus seinem sensationellen Fund eine Lykomedesgruppe entstehen zu lassen, entscheidend beeinflusst haben könnten.

Die antike Statue des Apollon im langen Kitharödengewand schien geradezu prädestiniert zur Umdeutung als ein mit Frauengewändern verkleideter Achill, dessen wahres Geschlecht dem aufmerksamen Betrachter dennoch nicht entgehen konnte. Diesen Reiz auch in einem szenischen Zusammenhang auszukosten, wie es sowohl durch die bildhauerische Ergänzung bei der Lykomedesgruppe als auch bei ihrer Verwendung als Vorbild für den Achill des Gemäldes geschah, dürfte dem Geschmack des frühen 18. Jahrhunderts für Anspielungen und Zweideutigkeiten sehr entsprochen haben.

²⁰¹ Korrespondenz Fagel, fol 507, Brief vom 6. Mai 1729.

²⁰² Lyon, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. H 1161. – Astrid Dostert, in: *AK Fascination de l'antique* 1998, S. 74–76, Nr. 50.

²⁰³ Zur Entstehungsgeschichte und zu dem Einfluss Stoschs vgl. Heringa 1981.

„Cardinal antiquaire“

Schriftliche Äußerungen des Kardinals zu einzelnen Antiken und Sujets seiner eigenen Sammlung sind äußerst spärlich. Selbst zur Lykomedesgruppe und der Knöchelspielerin haben sich keine unmittelbaren Äußerungen Polignacs erhalten. Eine Ausnahme hierzu bilden seine Anmerkungen zum Drei-Grazien-Sarkophag, wie gleich gezeigt werden soll. Um seine Argumentationsweise besser nachvollziehen zu können, wird deshalb anschließend seine Interpretation des Nilmosaiks von Palestrina erörtert, die in extenso überliefert ist.

Die einzige dezidierte Stellungnahme Polignacs zu einem Stück seiner Sammlung hat sich in einem Brief an seinen Freund Rothelin erhalten, in dem er Überlegungen zum Sarkophag mit den Drei Grazien anstellt. Sie sind umso bemerkenswerter, als er sich hierbei gegen die seiner Meinung nach falsche Interpretation eines „mauvais antiquaire“ ausspricht.²⁰⁴ Seine Interpretation des Drei-Grazien-Sarkophages als Darstellung einer Bestattung von drei Mädchen und zwei jungen Männern leitete er von den drei weiblichen Figuren in der Mitte und den beiden männlichen an den Seiten des Sarkophages ab und bewegte sich damit durchaus im Rahmen der üblichen antiquarischen Diskussion zu antiken Bestattungsriten und Jenseitsvorstellungen. Während er mit der Benennung der beiden Figuren in den Seitenfeldern als Amor und Hymen mit Bianchini als einem der professionellen Bearbeiter des Columbariums übereinstimmte,²⁰⁵ war seine Interpretation der sepulkralen Konnotation eine ganz andere als diejenige Antonio Francesco Goris, der sich in seiner Publikation des Grabbaus ausführlich dazu geäußert hatte.²⁰⁶ Gori schlug eine Deutung der Sarkophagfront vor, die ihn als gelehrten und begabten Antiquar auswies. So sah er in der Darstellung der Drei Grazien, die mit Binden und Gefäßen hantieren, eine Verheißung des Wohlergehens nach dem Tod.²⁰⁷ Als Beleg zieht er die Ilias heran, in der Grazien auf die Körper der toten Heroen Nektar ausgießen, um ihnen den ganzen Glanz ihrer Schönheit zu geben. So stellt er die Verbindung der Drei Grazien zum Totenkult her und glaubt an eine Fortsetzung dieser Tradition im römischen Grabkult. Die Figuren in den Seitenfeldern bezeichnet er als „Juvenes moerentes“, möchte aber über deren Benennung als Hyacinth, Adonis oder Narziß nicht entscheiden. Den Gestus der „Juvenes moerentes“ mit den auf dem Kopf ruhenden Händen bezieht er ebenso auf Trauer und Tod wie die umgedrehten Fackeln der neben ihnen stehenden Eroten.

²⁰⁴ vgl. Wiedergabe des Zitats oben in dem Abschnitt I 3.2 Columbarium der Freigelassenen der Livia.

²⁰⁵ Bianchini 1727, S. 9 stellt den Sarkophag aufgrund seiner bildhauerischen Qualität über die übrigen Skulpturenfunde.

²⁰⁶ Gori 1727, S. 10–14, Taf. VI. – Dostert/de Polignac 2001, S. 205 Anm. 38.

²⁰⁷ Gori 1727, S. 11–14.

Goris Interpretation der Sarkophagfront besitzt zum Teil noch heute Gültigkeit. Im Gegensatz zu seiner Lesart waren die Interpretationen sepulkraler Reliefs im frühen 18. Jahrhundert deutlich weniger von mythologischen Deutungen als vielmehr von antiquarischen Aspekten und der Frage nach den antiken Jenseitsvorstellungen geprägt. Auch der französische Antiquar Moreau de Mautour schlug in seiner *Description historique* von 1734 eine explizit an Jenseitsvorstellungen orientierte Deutung vor. Moreau de Mautour vermutet, dass in dem Sarkophag eine Prinzessin aus der Familie der Livia bestattet gewesen sei, die von den Drei Grazien das Grabgeleit erhielt, während er den Gestus der beiden Personifikationen des Narcissos als Ausdruck des Schmerzes und der Trauer zweier junger Männer anlässlich des Todes dieser Prinzessin ansieht.²⁰⁸ Diese "idée de douleur" sah er durch die beiden Erosen in den Ecken bestätigt, deren Attribute ihn an Lacrimatorien und Ähnliches denken lassen. Damit präsentiert sich auch Moreau de Mautour als erfahrener Fachgelehrter, geht er doch deutlich über die sehr wörtliche Lesart Polignacs hinaus. Gleichzeitig weicht er mit seiner Interpretation ausdrücklich von der durch die Publikation schon bekannten Sichtweise Goris ab.

Polignac vertraute bei seiner Interpretation ganz der eigenen Eingebung, die durchaus zeittypisch ist, doch den Überlegungen der zeitgenössischen Fachleute kaum folgt. Diese Briefstelle überliefert eine der wenigen direkten, inhaltlichen Äußerungen des Kardinals zu seinem Antikenbesitz.

Exkurs: Das Nilmosaik von Palestrina

Dass Polignac ein ausgewiesener Kenner der antiken Mythologie war, beweist eine anonym erschienene Interpretation des Nilmosaiks von Palestrina, die 1721 gemeinsam mit Stichen dieses berühmten Mosaiks publiziert wurde und hier im Anhang (1.1) beigelegt ist. Das Werk ist auf Initiative von Kardinal Francesco Barberini nach Zeichnungen von P. Sincero und mit Stichen von G. Frezza in Rom publiziert worden.²⁰⁹ Bei dem Mosaik handelt es sich zwar nicht um ein Stück aus der eigenen Sammlung, doch Polignacs Besprechung des seit dem frühen 17. Jahrhundert berühmten Monuments ist aufschlussreich für seine antiquarische und

²⁰⁸ Moreau de Mautour 1734, fol. 9 r/v.

²⁰⁹ Die Tafeln selbst konnte ich nicht einsehen, doch dienten sie als Vorlage der Tafeln bei Montfaucon, der den Text vollständig wiedergibt, wobei er die Identität des Autors nicht zu kennen schien, auch die Stecher und den Verleger der Tafeln nennt er nicht, Montfaucon IV 1722, S. 152–54. Der auf Polignac zurückgehende und bei Montfaucon zitierte Text ist hier in Anhang I wiedergegeben. Dass Montfaucon das Nilmosaik erst in seinen Supplementbänden behandelte, mag mit der neuen Stichpublikation zusammenhängen, die ihm eine wesentlich bessere Abbildungsqualität erlaubte.

tendenziell historische Argumentationsweise, zumal das Monument bis heute zu den verschiedensten Interpretationen Anlass gegeben hat.²¹⁰

Polignac muss seine Gedanken zu einem Zeitpunkt entwickelt haben, da er an eine eigene große Antikensammlung noch nicht einmal denken konnte. Wie er selbst 1708 an Colbert de Tracy schrieb, war ihm schon damals die Besichtigung der Altertümer neben seinen beruflichen Pflichten die angenehmste Beschäftigung: "Le seul divertissement que j'aie en ce pays est d'aller voir, dans les heures où je n'aie rien à faire, quelque morceau d'antiquité".²¹¹ Und so wird er auf das größte damals bekannte figürliche antike Mosaik gestoßen sein.

Das Nilmosaik befand sich Anfang des 18. Jahrhunderts wieder in Praeneste, nachdem es im 17. Jahrhundert von den Barberini für mehrere Jahre nach Rom gebracht und unter anderem restauriert worden war. Das Mosaik war in einer Nische des Palazzo Vescovile, in einem Gebäudeteil der sich aus den Ruinen des Fortunatempels zusammensetzte und damals als Seminario diente, in den Boden eingelassen worden. Polignac hatte sich 1706 bis 1708 während seiner Zeit als Hörer der päpstlichen Rota wiederholt zur Villeggiatur in Palestrina aufgehalten. Diese Information stammt von Leonardo Cecconi, dem Bischof zu Montalto, der 1756 eine *Storia di Palestrina* verfasste. In seinem Werk geht Cecconi auch auf die antiken Monumente der Stadt ein, darunter das Nilmosaik, dessen verschiedene Deutungen er referiert. Als Autor der Interpretation, die der Stichpublikation von 1721 beigegeben ist, nennt er Melchior de Polignac.²¹² Von der modernen Forschung zum Nilmosaik wird an der Gleichsetzung des Autors mit Kardinal de Polignac, damals noch Abbé de Polignac, nicht gezweifelt.²¹³ Auf Cecconis Hinweis gehen alle späteren Zuweisungen an Polignac zurück. Cecconi scheint ein zuverlässiger Zeuge zu sein, war er doch selbst bei verschiedenen Zusammenkünften anwesend, die Polignac zur Entfaltung seines antiquarischen Wissens nutzte. Cecconi beteuert, dass diese Ideen zuerst von Polignac geäußert wurden:

²¹⁰ Unlängst wurde das Nilmosaik mit dem Italienaufenthalt Kleopatras in Verbindung gebracht, u.a. damit begründet, dass der Entwurf des Mosaiks zweifellos auf einen alexandrinischen Künstler zurückgehen müsse. Der Autor geht dabei von dem Fundort Fortunatempel und dem "carattere sacro" des Mosaiks aus: Guy Weill Goudchaux in: Cleopatra, Regina d'Egitto, hrsg. von Susan Walker/Peter Higgs, Katalog der Ausstellung im British Museum und Rom, Fondazione Memmo 2000, London 200, S. 232 f. Kat. IV, 1.

²¹¹ zitiert nach Ferdinand Boyer : Antiquaires et architectes français à Rome au XVIIIe Siècle, in: Revue des études italiennes, 1954, S. 173–185, hier: 173.

²¹² vgl. de Polignac 2005, S. 173 mit Anm. 28. – Leonardo Cecconi: Storia di Palestrina città del prisco Lazio, Ascoli/Rom 1756, S. 45–48.

²¹³ Paul G. P. Meyboom: The Nile mosaic of Palestrina – Early evidence of egyptian Religion in Italy, Leiden 1995, S. 293 Anm. 57. – K.M. Phillips Jr.: The Barberini Mosaic: sunt hominum animaliumque complures imagines, Diss. Princeton 1962, Ann Arbor 1963. – Phillips rollt die Sammlungsgeschichte detailliert auf, worauf sich Meyboom zum größten Teil beruft. Die Aussage Cecconis zur Autorschaft Polignacs wird von beiden Autoren nicht angezweifelt.

"giacché per certa scienza mi costa che tale interpretazione fu ideata dal surriferito Cardinal Melchiorre Polignac, allorchè era per anche Uditore della Sacra Romana Rota, il quale trattendosi per lo spazio di qualche tempo a villeggiare in Palestrina comunicolla al colonnello Stefano Fantoni mio Zio Materno; da cui venne partecipata al Cardinal Francesco Barberini Juniore: tantochè prima che si pubblicasse, avendo io avuta la forte di spesso trattare coll'accennato Cardinal Polignac, me ne discorreva egli come di puo parto del suo vasto ingegno; avendo perciò sempre ricusato per la sua particolare modestia di farvi apporre il suo Nome, benchè reiterate volte richiesto. Vero è per altro che il Sanromano distese l'idea con quel metodo cosi proprio alla sua Letteratura, e che poscia fu anche riconosciuta da piu altri, ed in ispecie da Monsignor Bianchini."²¹⁴

Polignacs Interpretation des Nilmosaiks setzt sowohl die Kenntnis der antiken Autoren als auch eine Vertrautheit mit den zeitgenössischen Erklärungsversuchen des berühmten Mosaiks voraus. Zum besseren Verständnis seien hier die vor 1721 geäußerten Deutungen kurz wiedergegeben.

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts datierte Soares das Mosaik sullanisch und brachte es mit einer Weihung des Fortunatempels in Verbindung. Dass sich die Darstellung auf Ägypten bezieht, war offensichtlich und so wurde das untere Drittel des Mosaiks schon früh als Wiedergabe des Nildeltas angesprochen. Dies griff etwa Poussin für einige seiner Gemälde auf. 1671 legte Athanasius Kircher eine umfassende Interpretation des gesamten Mosaiks vor. Er unterteilte das Mosaik nach inhaltlichen Kriterien in drei Zonen und versuchte, einzelne Tempel zu identifizieren, wobei er die Darstellung aber nicht geographisch auffasste. Die erstmalige Auffassung des Nilmosaiks als geographischer Karte – über seine gesamte Darstellungsbreite – gebührt allem Anschein nach Jean-Baptiste Dubos, der seine Gedanken zum Nilmosaik zuerst 1719 in den *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* darlegte.²¹⁵ Damit war der Schlüssel zur Deutung der Darstellung gefunden: Der Lauf des Nils durch die beiden Länder Ägypten und Äthiopien war gemeint. Dubos verzichtete jedoch auf konkrete Identifizierungen einzelner Szenen oder Gebäude. Die einzelnen Szenen setzte er mit dem Stilmittel der Vignette gleich, wie die Geographen sie verwenden, um leere Flächen zu füllen: "Ces vignettes représentent des hommes, des animaux, des bâtiments, des chasses, des cérémonies et plusieurs points de l'histoire morale et naturelle de l'Égypte ancienne." Dubos scheint das Mosaik selbst gesehen zu haben, denn er beschreibt seine Lage in einer Nische unter der Haupttreppe im Barberini-Palast in Palestrina sehr genau. In seinem Text verweist er auf die Abbildung bei Kircher und informierte den Leser der ersten

²¹⁴ Leonardo Cecconi: *Storia de Palestrina, Città dell prisco Lazio, illustrata con antiche iscrizioni e notizie finora inedite*, Ascoli/Rom 1756, Nachdruck bei Arnaldo Forni Editore 1978, mit Widmung für Kardinal Giuseppe Spinelli, Vescovo di Palestrina; Lib. I, S. 48.

²¹⁵ Jean Baptiste Abbé Dubos: *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, section 38: *Que les peintres du temps de Raphaël n'avaient point d'avantage sur ceux d'aujourd'hui. Des peintres de l'antiquité*, Neuausgabe Paris 1993, S. 119–131. S. 120.

Auflage von 1719, dass Kardinal Barberini Druckvorlagen anfertigen ließe, während er in einer späteren Auflage, die der Neuauflage von 1993 zugrunde liegt, die Tafeln schon selbst kennt und ihre Zahl mit vier beziffert.

Auch Polignacs 1721 anonym publizierter Text basiert auf der Annahme, dass es sich bei der Darstellung um eine topographisch zu lesende Karte des Nillaufes durch Ägypten und Äthiopien handeln müsse. Gleichzeitig nimmt der Autor Kirchers Versuch der Identifizierung einzelner Szenen insofern auf, als er das ganze Mosaik mit einem historischen Darstellungsinhalt zu verbinden sucht. So vertrat Polignac die Ansicht, dass hier die Reise Alexanders des Großen zum Orakel des Jupiter Ammon dargestellt sei. Seine These unterlegte er mit der Alexandergeschichte von Curtius Rufus, der im letzten Drittel des 1. Jahrhunderts n. Chr. eine packende Schilderung des Alexanderzuges verfasste, die mit psychologisierenden Deutungen und Darstellungen von Personen und Ereignissen brillierte.²¹⁶ Der Text des Curtius Rufus war gut bekannt, seine Rezeption erfuhr ab dem 15. Jahrhundert einen Aufschwung, doch größere Popularität erlangte seine Alexandergeschichte nie. Die Verbindung des Nilmosaiks mit der Alexandergeschichte von Curtius Rufus setzte demnach eine profunde Kenntnis der antiken Autoren voraus. Die Interpretation Polignacs konnte sich einige Zeit in der Fachwelt halten, auch wenn Montfaucon sie mit guten Argumenten schon 1724 widerlegte.²¹⁷

Eine Abhängigkeit Polignacs von Dubos, wie sie von der Sekundärliteratur zum Nilmosaik postuliert wird, scheint nicht zwingend zu bestehen. Wenn Polignac schon 1706/08 seine Interpretation des Mosaiks vor interessiertem Publikum vorstellte, konnte er die gedruckte Version Dubos' keinesfalls gekannt haben. Deshalb sind vielmehr eine direkte inhaltliche Auseinandersetzung und ein Austausch der beiden untereinander anzunehmen. Denn es wäre sehr gut möglich, dass die beiden um 1706/08 gemeinsam in Rom waren und das Mosaik dabei Gesprächsgegenstand war. Ebenso bot sich ihnen auch in Paris die Gelegenheit zur Diskussion. So hat Dubos in einem Brief nach Rom Melchior de Polignac zu seiner Ernennung zum Erzbischof gratuliert. Auch die Antwort Polignacs vom 3. Januar 1726 ist erhalten, worin er das Mosaik kurz erwähnt:

"Je vous rends mille graces du dernier recueil que vous m'avez envoyé et des dix jettons qui y estoient jointes. Que ne suis-je à portée d'en gagner d'autres! J'en ferois plus de cas que de ces Otthons de bronze dont vous me parlez, quelques rares qu'ils soient. Je vous feray tenir incessamment l'estampe du pavé de Mosaïque antique, que M. Le Cardinal Barberini a fait graver. Soyez persuadés je vous supplie

²¹⁶ Joachim Fugmann in: Metzler Lexikon antiker Autoren, Stuttgart und Weimar 1997, S. 192–94.

²¹⁷ vgl. den Abriss der Rezeptionsgeschichte bei K.M. Phillips Jr.: *The Barberini Mosaic: sunt hominum animaliumque complures imagines*, Diss. Princeton 1962, Ann Arbor 1963, S. 3–19. – Montfaucon VI 1722, S. 152–154.

que personne au monde ne vous honore Monsieur plus parfaitement que Le Card. de Polignac."²¹⁸

Dieser Brief verdeutlicht im Übrigen, dass die beiden eine regelmäßige Korrespondenz führten, in welcher sie sich über ihre antiquarischen Interessen und ihre Sammelleidenschaft austauschten und mit den neuesten Informationen versorgen konnten. Dazu hatten sie schon in Paris Gelegenheit. Beide waren Mitglieder der *Académie française* und beide frequentierten den Salon der Madame de Lambert im Hôtel Nevers, ein idealer Ort zum intellektuellen Austausch.²¹⁹

Polignacs Interpretation des Nilmosaiks zeigt seine eigenständige Herangehensweise und seine Souveränität im Umgang mit antiken Monumenten. Mag der Schritt hin zu einer historischen Interpretation des Mosaiks im frühen 18. Jahrhundert auch nahegelegen haben, besonders dessen Verbindung mit einer so vielbewunderten und gut überlieferten Figur wie Alexander dem Großen, doch beweist ihre Verknüpfung mit einem passenden historischen Ereignis und dessen literarischer Verarbeitung intellektuelles Format.

4. Restaurierung der Neufunde

Fast alles, was Polignac an antiker Skulptur an sich ziehen konnte, war fragmentiert. Selten waren Statuen samt ihren Köpfen und Gliedern intakt erhalten. In der Regel

²¹⁸ Brief Polignacs an Abbé Dubos: Bibliothèque Nationale, Manuscrits, Fond français, Autographes Rothschild, XVIIIe siècle, Bd. 8, Nr. 459, aus Rom am 3. Januar 1726: "C'est avec toute la reconnaissance imaginable Monsieur que j'ay reçu la lettre que vous avez eu la bonté de m'écrire à l'occasion du beau present que Le Roy m'a fait de L'archveché d'Auch. Il me seroit difficile de ne point sentir tout le prix de L'approbation que M.^{rs} nos confrères ont donné au choix de Sa Majesté, et il ne me reste à desirer que de meriter la continuation de ces sentiments, et celle de votre amitié. Je vous rends mille graces du dernier recueil que vous m'avez envoyé et des dix jettons qui y estoient jointes. Que ne suis-je à portée d'en gagner d'autres! J'en ferois plus de cas que de ces Otthons de bronze dont vous me parlez, quelques rares qu'ils soient. Je vous feray tenir incessamment l'estampe du pavé de Mosaïque antique, que M. Le Card.^l Barberini a fait graver. Soyez persuadés je vous supplie que personne au monde ne vous honore Monsieur plus parfaitement que Le Card. de Polignac."

Dubos interessierte sich sicherlich in erster Linie wegen der zu erwartenden besseren Abbildungsqualität für die neue Stichpublikation. In die späteren Auflagen seiner *Réflexions* ist dies insoweit eingeflossen, als er nun die Anzahl der Tafeln mit vier benennen kann. Neue Einzelheiten der Darstellung scheinen sich nicht für ihn ergeben zu haben.

Montaignon VI 1896, S. 159–161 Nr. 2432, Brief vom 7. Juli 1722 Poerson an d'Antin: Berichtet dass Kardinal Barbarini den Mosaikboden von Palestrina hat stechen lassen, der von den Antiquaren sehr geschätzt wird: "Les antiquaires qui, je crois, ne trouveront pas tout ce qu'ils s'en estoient promis, y ayant eu plusieurs pièces transposées lorsqu'il fut changé d'un lieu à un autre. Dailleurs, ces planches sont assez mal gravées. Cependant, je feray en sorte d'envoyer les estampes à Votre Grandeur, pour ne luy laisser rien ignorer des nouveautez de Rome; mais comme il y a six grandes feuilles de papier, j'attends une occasion favorable. En attendant, j'ay l'honneur de lui adresser la première feuille, qui explique de quoi il est question." Dem Brief beigefügt ist S. 164-166 eine "Interprétation du pavé mosaïque de Palestrine..." Der Brief Poersons nach Paris beweist, dass die Tafeln schon bald nach ihrem Druck in Rom kursierten und dass man in den einschlägigen Kreisen lange darauf gewartet hatte. Um so erstaunlicher ist es, dass Dubos erst 1726 durch Kardinal de Polignac die Zusendung der Stiche zugesagt wurde.

²¹⁹ vgl. Roger Marchal: Madame de Lambert et son milieu, Oxford 1991, S. 250–271.

fehlten alle frei gearbeiteten Attribute. Dies gilt nicht nur für die eigenen Neufunde, sondern auch für Skulpturen, die der Kardinal aus älteren Sammlungen erwarb. So waren fast alle der zahlreichen von Kardinal Lercari übernommenen Skulpturen unvollständig oder bedurften doch zumindest einer Reparatur.

Ein Überblick über die Skulpturensammlung des Kardinals zeigt, dass alle Objekte ergänzt und ausgebessert wurden, wie es zu dieser Zeit nicht nur üblich, sondern offenbar unumgänglich war, um die Skulpturen aufstellen zu können. So erhielten die Köpfe Sockel und aufwendige Büsten, fehlende Teile wurden ergänzt oder Einzelfragmente mühevoll zusammengesetzt. Dabei war die Restaurierung von Statuen und Statuetten besonders arbeitsintensiv, fehlten doch in der Regel die Plinthen und Sockel sowie Teile der Extremitäten. Die Ergänzungsarbeiten waren zeitaufwendig und erforderten eine gut ausgestattete Werkstatt, in der Gipsmodelle angefertigt und die Marmorergänzungen vorbereitet werden konnten. Große Mengen unterschiedlicher Marmorsorten waren für die gekonnte Restaurierung notwendig, da man bestrebt war, die neuen Teile dem Marmor des antiken Torso oder des Fragmentes anzugleichen. Teilweise verwendete man unbrauchbare Reste antiken Marmors, auch um kleinere Partien im Haar oder Gewand und dergleichen zu erneuern. Diese Methoden der Restaurierung blieben vom 17. bis zum 18. Jahrhundert gleich, lediglich Modifizierungen beim verwendeten Material lassen sich erkennen. Die Gestaltung der ergänzten Teile folgte dagegen dem jeweiligen Zeitstil.²²⁰

4.1 Die Rolle der *Académie de France*

Als Botschafter des französischen Königs wandte Polignac sich mit seinen Aufträgen an die französische Akademie in Rom, die ihm die nötigen Ressourcen bieten konnte und über geeignete Künstler und die notwendige Ausstattung verfügte. Nur in Ausnahmefällen, wenn für bestimmte Arbeiten beispielsweise Spezialisten gefragt waren, beauftragte Polignac auch römische Künstler oder Handwerker. So engagierte er offenbar mehrmals einen römischen Bildhauer, nämlich Domenico Amici, den

²²⁰ Maria Christina Fortunati: Il trattato „Osservazioni della Scoltura Antica“ di Orfeo Boselli (1657-1661): per una rilettura, in: Storia dell'Arte 100, 2000, S. 69–101. – Francesco Paolo Arata: Carlo Antonio Napolioni (1675–1742) „celebre restauratore delle cose antiche“. Uno scultore romano al servizio del Museo Capitolino, in: Bullettino Comunale 99, 1998, S. 153–232. – Ulrike Müller-Kaspar: Das sogenannte Falsche am Echten. Antikenergänzungen im späteren 18. Jahrhundert in Rom, Diss. Bonn 1988. – zum Zeitgeschmack und der jeweiligen Ergänzungspraxis vgl. Michelangelo Cagiano de Azevedo: Il gusto del restauro nelle opere d'arte antiche, Rom 1948. – Carolin Bohlmann: Der Weg zum Fragment: Winckelmann und Herder. Reflexionen zur Antikenergänzung, in: Fremde Zeiten. Festschrift für Jürgen Borchhardt, hrsg. von Fritz Blakolmer, Wien 1996, S. 347–355. – Philippe Sénéchal: Originale e copia. Lo studio comparato delle statue antiche nel pensiero degli antiquari fino al 1770, in: Memoria dell'antico nell'arte italiana, hrsg. von Salvatore Settis, Bd. 3, Turin 1986, S. 153–180. – zur Restaurierungspraxis vgl. auch Huberta Heres: Von Bartolomeo Cavaceppi zu Christian Daniel Rauch. Die Restaurierung der Statuen im 18. und 19. Jahrhundert, in: Heilmeyer/Heres/Maßmann 2004, S. 19–32.

Ghezzi als "statuario dell'em. sig. cardinal di Polignac e del sig. cardinal Alessandro Albani" bezeichnete.²²¹ Amici war ein Spezialist auf dem Gebiet der Antikenrestaurierung, so restaurierte er zum Beispiel die beiden Kentauren aus der Villa Hadriana, die Mitte der 1730er Jahre entdeckt worden waren.²²² Um 1730 arbeitete er auch für Kardinal Falconieri, der in dieser Zeit mit der Ausstattung seiner Villa Rufina beschäftigt war, wo Ghezzi zur gleichen Zeit mit der Herstellung eines Wandfreskos beauftragt war. Ghezzi war es auch, der sich um die Bezahlung Amicis für die Restaurierung eines "Dio degli orti" kümmerte, den Falconieri über einem Brunnen in seiner Villa aufstellen wollte. Amici erhielt für diese Arbeit 36 scudi.²²³

Schon Polignacs frühester belegbarer Antikenbesitz in Rom, das dionysische Relief vom Palatin (Kat. Nr. 165), war stark restaurierungsbedürftig; die meisten Köpfe sowie die untere Reliefzone mussten ergänzt werden. Zügig wurden hier die notwendigen Arbeiten veranlasst. Dies geschah über einen Weg, der auch in den darauffolgenden Jahren beschritten wurde: Ein Künstler der französischen Akademie übernahm die Aufgabe, das Relief zu vervollständigen. Polignac entschied sich für den Bildhauer Pierre Lestache (1688–1774), der von dem noch amtierenden Akademiedirektor Charles Poerson als ein Protégé des Herzogs von Antin besonders gefördert wurde. Lestache, der kein regulärer Stipendiat war und in Rom von Auftragsarbeiten lebte, war auf dem Feld der Antikenkopie kein Unerfahrener, so hatte er wenige Jahre zuvor Antikenkopien für August den Starken von Sachsen ausgeführt.²²⁴ Lestaches Arbeit für den Kardinal wurde von Poerson mit Wohlwollen betrachtet:

²²¹ Mancini 1968, S. 480–487: S. 483, Eintrag vom 26. März 1731. Ghezzi bezeichnet ihn an anderer Stelle als Statuario alli Greci, womit die Lage seiner Werkstatt in der Via Greca bei S. Cosmedin am Tiber unterhalb des Aventin gemeint ist. Stosch lobte Amici als sehr fähigen Restaurator. Amici war ab 1717 in Rom tätig. – vgl. Guerrini 1971, S. 76 Anm. 2.

²²² Diese Zuschreibung wurde von Francesco Paolo Arata: Carlo Antonio Napolioni (1675–1742) "celebre restauratore delle cose antiche". Uno scultore romano al servizio del Museo Capitolino, in: *Bullettino Comunale* 99, 1998, S. 153–232, angezweifelt, der in einem grundlegenden Aufsatz zu Carlo Napolioni und dessen Restaurierungsarbeiten für das Museo Capitolino auf die engen verwandtschaftlichen und beruflichen Verbindungen zwischen Domenico Amici und Napolioni eingegangen ist. Arata hält das Jahr 1724, in welchem Amici sein Testament verfasste, auch für dessen Todesjahr. Das hieße, dass alle späteren Nennungen Amicis als statuario alli Greci und als Restaurator Albanis und Polignacs auf einer Verwechslung beruhen müssten und sich auf Napolioni, der das Atelier weitergeführt hat, beziehen.

²²³ Mancini 1968, S. 481, fol. 1v, Eintrag vom 26. Januar 1731.

²²⁴ Pierre Lestache kopierte 1722/23 eine Venus und einen Merkur für den sächsischen Kurfürsten und König von Polen; die Arbeiten konnte er in dem ihm nach wie vor zur Verfügung stehenden Atelier in der französischen Akademie ausführen; 1725 war er wiederum mit Kopien für Dresden befasst, einen Faun und eine Commodusstatue, vgl. Gerald Heres: Herakles mit dem Telephosknaben; eine von August dem Starken erworbene Antikenkopie, in: *Dresdener Kunstblätter* 30, 1986, S. 130. – Heres 1991, S. 78. – Die Korrespondenz zwischen Dresden und Rom diesen Auftrag betreffend ist erhalten im Staatsarchiv Dresden, Loc. 3422: Correspondance du C. de Wackerbarth avec Mrs. Thioly à Rome sur l'achat de statues, 1721: Thioly sollte über die frz. Akademie einen geeigneten Bildhauer suchen; Poerson machte eine Aufstellung und gab Preise für die Kopie an, auch den Bedarf an Marmor. Zuvor wurden die wichtigsten Antiken ausgewählt. Der König konnte sich durch die Stichwerke, die er von

"S. E. Mgr. le Cardinal de Polignac a jugé à propos de la restaurer et l'a fait apporter à l'Academie pour que le Sr. de l'Estache la restaure, à quoi il va travailler incessamment, étant très capable de le faire."²²⁵

Der Bildhauer Lestache passte sich in seinen Ergänzungen dem dionysischen Motiv an, wobei er in Einzelfällen die Bewegung der Satyrn und Mänaden verstärkte.

Welcher Bildhauer mit der Restaurierung oder Herrichtung der Erwerbungen von 1726 aus dem Columbarium der Freigelassenen der Livia, besonders des Drei-Grazien-Sarkophages, beauftragt wurde, ist nicht bekannt. Da es sich bei den Erwerbungen aus der großen Kammer des Grabbaues aber eher noch um Einzelerwerbungen von zudem verhältnismäßig gut erhaltenen Antiken handelte, könnte die Aufgabe auch einem der römischen Restauratoren anvertraut worden sein. Erst die eigenen Grabungsinitiativen des Kardinals erforderten eine neue Struktur und Organisation für den Ablauf Erwerb–Ergänzung–Aufstellung.

4.2 Ergänzungen im Auftrag des Kardinals de Polignac

*"Il les fait établir du mieux qu'il se peut."*²²⁶

Da der Bedarf Polignacs für die Durchführung von Ergänzungsarbeiten ab 1728 deutlich anstieg, legte er die Aufsicht über den organisatorischen Ablauf und die Durchführung der Arbeiten in die Hände der zuständigen Bildhauer. Dies waren in erster Linie Lambert-Sigisbert Adam und sein ebenfalls in Rom eingetroffener jüngerer Bruder Nicolas-Sébastien. Edme Bouchardon führte nur einzelne Ergänzungsarbeiten für den Kardinal durch. Als Ausnahme können die Restaurierungen römischer Bildhauer für Polignac gelten, möglicherweise durch Carlo Napolioni, der als Hauptrestaurator für Kardinal Albani fungierte.²²⁷

den berühmten Antiken Roms besaß, informieren. – Anne-Lise Desmas: Pierre de L'Estache (1688 ca. – 1774): un sculpteur français à Rome entre institutions nationales et grands chantiers pontificaux, in: Studiolo, 1, 2002, S. 105–148 Kat. Nr. 10 [erweiterte Internetpublikation: www.lestache.com]. – Robert Enggass: Early eighteenth-century sculpture in Rome, London 1976, S. 24–27. 211–219. – Pierre Lestache kam 1715 als Stipendiat nach Rom, blieb auch nach Ablauf der Stipendiatenzeit dort und lebte von Einzelaufträgen. Er wohnte bis zu seiner Heirat 1733 in einem Appartement der Akademie. Nach dem Tod Vleughels' 1737 war er als möglicher Nachfolger als Akademiendirektor im Gespräch. – Enggass 1976, S. 213 vermutet, dass Polignac den Auftrag für die Restaurierung als eine Art Entschädigung für einen nicht erteilten Auftrag für eine große Originalskulptur, die für St. Sulpice in Paris geplant war, vergab.

²²⁵ Montaignon VII 1897, S. 194, Nr. 2930 v. 9. Aug. 1725, Poerson an d'Antin.

²²⁶ Das Zitat stammt aus der Korrespondenz Montfaucon, fol. 56v. Darin wird eingangs von dem Fund der Hygieiastatue (Kat. Nr. 67) berichtet, woran sich der Hinweis auf weitere Funde anschließt: "Le même Cardinal a trouvé aussi au même endroit plusieurs autres Statues, mais qui sont fort maltraitées. Il les fait établir du mieux qu'il se peut."

²²⁷ Carlo Napolioni restaurierte offenbar den größten Teil der ersten Antikensammlung Alessandro Albanis. Denn in dem anlässlich des Verkaufs an den Papst aufgestellten Inventar der Antiken ist eine große Zahl von Statuen aufgeführt, die sich noch im Atelier des Bildhauers befanden. Napolioni war ab 1733 der Hauptrestaurator Kardinal Neri Corsinis, der ebenfalls noch in diesen Jahrzehnten eine Antikensammlung aufbaute, vgl. Ulrike Müller-Kaspar: Pyrrhos - Zwei Ergänzungen und ein Nachspiel. Zur Ergänzung der Statue des Mars Ultor im Kapitolin. Museum, in: Bullettino Comunale

Ohne die Institution und die Infrastruktur der französischen Akademie wäre die zügige Durchführung dieser umfangreichen Aufgaben wesentlich schwieriger gewesen. In den Ateliers der Akademie bestand die Möglichkeit der Zwischenlagerung nicht aufstellbarer Stücke. Hier waren das notwendige Material und die technische Ausstattung vorhanden. Zudem fühlte man sich seitens der Akademie dem Botschafter aufgrund seines unermüdlichen Einsatzes für die Belange der Akademie verpflichtet. Polignac honorierte den Eifer der jungen Künstler auch durch weiteres mäzenatisches Engagement, indem er Originalarbeiten erwarb oder ihnen Aufträge verschaffte. Es war für die jungen französischen Bildhauer selbstverständlich, sich in Rom mit der Ergänzungspraxis vertraut zu machen, schließlich führten die meisten der in Rom ansässigen Bildhauer Restaurierungen durch, und Aufträge gab es zur Genüge. Auch der ein gutes Jahrzehnt vor Eintreffen Bouchardons und Adams in Rom verstorbene französische Bildhauer Pierre Legros hatte einzelne Restaurierungen übernommen.²²⁸ Die Techniken und das Wissen wurden in den Ateliers an die Jüngeren weitergegeben. In der Akademie selbst war es Camillo Rusconi, der zu dieser Zeit führende römische Bildhauer, der die Stipendiaten anleitete.²²⁹

Ab 1728 konzentrierte sich die Auftragsvergabe Polignacs für Restaurierungen fast ausschließlich auf Lambert-Sigisbert Adam. Dieser war Polignac schon früh bei einem seiner Akademierundgänge aufgefallen. Der Kardinal erwarb 1727 ein Büstenpaar (Kat. Nr. 196. 197) von dem jungen Bildhauer, das dieser auf eigene Kosten in Marmor ausgeführt hatte. Vleughels berichtete von diesem Ereignis nach Paris:

"M. le Cardinal de Polignac vint, lundi dernier, nous voir; il voulut tout voir, fit l'honneur aux pensionnaires de monter et d'entrer dans toutes les chambres et de regarder avec plaisir la plupart des études qu'ils ont faites, dont il fut très content. Un des sculpteurs, nommé Adam, qui est Lorrain, lui fit voir deux bustes qu'il a travaillés, représentant une Amphitrite et un Neptune, qu'il a fait par étude. Ces deux morceaux lui plurent si fort qu'il les a pris pour orner son appartement; aussi j'ose assurer V.G. qu'on ne peut guère mieux faire, ni mieux travailler et avec plus de soin."²³⁰

87, 1980-81, S. 135–144: zu Ergänzungen des Mars Ultor durch Napolioni für Albani und den Papst nach Ankauf der Slg., möglicherweise mit Cavaceppi als Werkstattgehilfen. – vgl. Arata 1998.

²²⁸ Gerhard Bissell: Pierre Le Gros 1666–1719, Reading 1997.

²²⁹ Montaignon VII 1897, S. 297 Nr. 3038, Brief vom 31. Oktober 1726, Vleughels an d'Antin: Vleughels hält Camillo Rusconi für den fähigsten Bildhauer in Italien, der auch in die Akademie kommt und den Schülern Ratschläge gibt. Auch dessen Schüler Pietro Bracci und Filippo della Valle waren ab Mitte der 1720er Jahre in Rom sehr aktiv.

²³⁰ Montaignon VII 1897, S. 347 Nr. 3077 Brief Polignacs an Cardinal de Fleury vom 22. Mai 1727: Besuch des Kardinals in der Akademie, wo er die beiden Büsten von Adam bewundert. Peter Fusco: Lambert-Sigisbert Adam's "Bust of Neptune", in: Los Angeles County Museum Bulletin 21, 1975, S. 13–25. – Ian Wardropper: Adam to Clodion: Four french Terracotta Sculptures, in: The Art Institute of Chicago Museum Studies 11, 1984, S. 23–37. – zur Datierung der Büsten: Fusco 1975, S. 24 Anm. 15–17. – Wardropper 1984, S. 23–37.

Hiermit wurde der Grundstein für eine bis zum Tode des Kardinals währende Zusammenarbeit gelegt. Lambert-Sigisbert Adam wurde zum Restaurator der Antiken Polignacs, auch wenn er gleichzeitig ehrgeizigere Ziele als Bildhauer weiterverfolgte und dabei durchaus Erfolg hatte. Die Ergänzungen für Polignac sicherten ihm aber einen steten Verdienst, an welchem zudem sein jüngerer Bruder, der auf eigene Kosten nach Rom gereist war, teilhaben konnte. Lambert-Sigisbert Adam gelang es, 1733 in die *Accademia di San Luca* mit der Arbeit eines sehr ausdrucksstarken Kopfes aufgenommen zu werden. Diese Arbeit belegt, wie der Großteil seiner übrigen eigenständigen Arbeiten auch, dass er sich Gian Lorenzo Bernini und der barocken Expressivität seines großen Vorbilds verpflichtet fühlte.²³¹

Noch vor den umfangreichen Ergänzungsarbeiten, die 1729 durch die beiden Villengrabungen an der Via Latina nötig wurden, erregte Adam in der Akademie Aufsehen mit der Restaurierung eines Torsos für den Kardinal:

"Adam a depuis peu restauré un petit faune pour Mgr card.Pol., où il a fait les bras, la tete et les mains. Quelques connoisseurs ont dit qu'il est heureux que la tete ait été perdue, ayant peine à croire que l'antique eut été aussi belle. La figure cependant est de bonne maniere grecque. S.E. est très satisfaite."²³²

Auf welche der Statuen des Dionysos oder eines Satyrn der Sammlung Polignac dieses Zitat zu beziehen ist, lässt sich nicht zweifelsfrei klären. Am ehesten dürfte damit die Statue des flötespielenden Satyrn mit dem Schweinsfell (Kat. Nr. 27) gemeint sein. Von dieser verschollenen Figur existiert nur eine historische Aufnahme, auf welcher zu erkennen ist, dass der ergänzte Kopf antiken Darstellungen jugendlicher Satyrn auf eine freie, spielerische Art nachempfunden zu sein scheint und das kindliche und zugleich verwegene Wesen des Satyrn zu verkörpern versucht. Die Arbeit Adams erfuhr die Bewunderung der Connoisseure, die den neuzeitlichen Kopf als überaus gelungen lobten. So verstand wohl auch der junge Bildhauer Adam seine Arbeit als einen Paragone mit den vorbildhaften Werken der Antike.

Adams Mitstipendiat Edme Bouchardon führte mindestens eine belegbare Ergänzung für den Kardinal während seines Aufenthaltes in Rom durch. Den Torso eines sitzenden Kindes ergänzte er 1731 zu einer „Déesse des Richesses“, die rittlings auf einem großen, überquellenden Füllhorn sitzt und dem Betrachter ihre

²³¹ 1733 war er mit seiner Marmorbüste *Dolore* in die Academia di San Luca aufgenommen worden: Rom, Accademia di San Luca Inv. 60. – Peter Fusco: L. S. Adam's Adieu to Rome, in: *Antologia di Belle Arti* 7/8, 1978, S. 225–232. – Michael Levey: *Painting and sculpture in France 1700-1789*, 1993, S. 101–107. – Dostert 1999. – Beteiligung am Wettbewerb für die Fontana de Trevi, wo er den ersten Preis gewann, der jedoch nicht zur Ausführung gelangte, vgl. Don Calmet, *Bibliothèque Lorraine*, Nancy 1751, S. 8 ff. – François Souchal in: *Allgemeines Künstlerlexikon I*, 1992, S. 302–304 s. v. Adam, Lambert Sigisbert. – Die ausführlichste, wenn auch veraltete Monographie zu der Künstlerfamilie: Henri Thirion, *Les Adam et Clodion*, Paris 1885.

²³² Montaignon VIII 1898, S. 9 Nr. 3220, Brief vom 10. Februar 1729, Vleughels an den Duc d'Antin.

blumenhaltenden Hände entgegenreckt (Kat. Nr. 83). Auf die gekonnte, schöne Ergänzung durch Bouchardon weist in Potsdam Matthias Oesterreich ausdrücklich hin.²³³ Bouchardons Arbeit stellt eine spätbarocke Neuschöpfung dar, die unter Einbeziehung eines antiken Torso entstanden ist. Er interpretierte auf gelungene Art und Weise den fülligen, wenig durchgeformten Kindertorso, der sich nach vorne beugt, völlig neu. Dabei fand er ein Motiv für die vom Körper weggereckten Arme, das mit dem erhaltenen Rest in Einklang stand, entsprach damit jedoch keineswegs der antiken Deutung der Figur. Die Wünsche und Intentionen seines Auftraggebers, dem an einer weiteren repräsentativen und aussagekräftigen Figur für seine Sammlung gelegen war, dürfte er aber erfüllt haben.

Bouchardon hatte möglicherweise schon zuvor Erfahrung in der Restaurierungsarbeit gewonnen. Denn kein Geringerer als Kardinal Alessandro Albani selbst hatte ihn mit einer offenbar wichtigen Aufgabe betraut, nachdem er dessen Porträtbüste des Baron von Stosch gesehen hatte: "Le Cardinal Albano me pria de permettre au sculpteur dont il avait vu l'ouvrage de lui restaurer une des plus belles figures antiques qui soit dans Rome et qu'on a trouvé il y a quelque temps."²³⁴ Auf diesen Brief erhielt Vleughels die folgende Antwort: "Offrez-lui Bouchardon et tout ce qui dépend de moi."²³⁵ Vielleicht stammte diese nicht näher bezeichnete Statue aus einer der jüngsten Grabungen, die Albani in Rom und der Umgebung seine verschiedenen Villen hatte durchführen lassen. Es könnte sich um die Replik des lysippischen Eros in der Villa Albani handeln, dessen fragmentierten Zustand nach der Auffindung Bouchardon in einer Zeichnung festhielt.²³⁶ Für das Zustandekommen des Auftrags war demnach das bildhauerische Können Bouchardons wie auch seine meisterhafte Umsetzung der Vorbilder antiker Porträts in eine moderne Bildnisbüste ausschlaggebend.²³⁷ Das eine Wende in der Tradition der Bildnisbüsten markierende

²³³ Oesterreich 1775a, S. 19 Nr. 103: "Bloß der Leib ist antik – Anm. Bouchardon hat den Kopf, die Arme, und die Beine dieser Statue, wie auch das mit Blumen und Schätzen angefüllte Cornu Copia, worauf ein kleines Mädchen sitzt, überaus schön wieder ergänzt. Es ist alles von Cararischem Marmor, und vom Bouchardon zu Paris, im Jahr 1731, gefertigt." Bei der Ortsangabe irrt Oesterreich, denn die Ergänzungsarbeit wurde sicherlich während der römischen Zeit Bouchardons ausgeführt, der in Paris nicht mehr für den Kardinal gearbeitet hat.

²³⁴ Montaiglon VII 1897, S. 380 f. Nr. 3109, Brief vom 26. November 1727, Vleughels an d'Antin.

²³⁵ Montaiglon VII 1897, S. 384 Nr. 3112, Brief vom 12. Dez. 1727. Antwort d'Antins, der sich zunächst erfreut zeigt über Albanis Wertschätzung der Ausstattung des Palazzos, da er die Exzellenz seines Geschmacks kenne. Die Figur, die Albani von Bouchardon restaurieren lassen wollte, ist nicht sicher zu identifizieren, da nähere Angaben fehlen.

²³⁶ Mit der Figur des bogenspannenden Eros von Lysipp setzte Bouchardon sich für seine Konzeption seiner Figur eines bogenschnitzenden Eros ausführlich auseinander. Diese Vermutung äußerte im Zusammenhang mit einer Zeichnung des Torso im Besitz Albanis Joselita Raspi Serra, in: AK Fascination de l'antique 1998, S. 79 Kat. Nr. 53.

²³⁷ zur Büste Philipp von Stoschs und den Arbeiten Bouchardons für Albani vgl. Philippe Sénéchal: «Attaché entièrement à l'Antiquité et à mon caprice». Die Büste des Barons Philipp von Stosch von Edme Bouchardon, in: Jenseits der Grenzen: französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart, hrsg. von Uwe Fleckner/Martin Schieder u.a., Bd. I. Inszenierung der Dynastien, Köln 2000, S. 137–148; Sénéchal stellt heraus, dass Bouchardon auch mehrere Antiken der Albani

Porträt des Barons Stosch scheint mit seinem Klassizismus weit entfernt von der ihm zugeschriebenen Ergänzungsarbeit für Polignac, der sitzenden „Déesse des richesses“. Doch erwies sich Bouchardon auch hier als souveräner Bildhauer, der sein Vorgehen und seinen Stil dem jeweiligen Sujet und Genre anzupassen verstand. Zweifellos war es diese Fähigkeit, die Albani auch für eine seiner "plus belles figures" genutzt wissen wollte.

Auch wenn Polignac bei seinen Restaurierungsaufträgen Adam offenbar für den geeigneteren, vielleicht auch leichter verfügbaren der beiden Bildhauern hielt, so schätzte er zweifellos Bouchardons künstlerische Arbeit sehr, ließ er sich doch 1731 von ihm porträtieren (Abb. 7).²³⁸

4.3 Intention und Kritik: der Fall der Lykomedesgruppe

Die anhand der oben angeführten Beispiele sich abzeichnenden Kriterien für die Restaurierung von antiken Skulpturen lassen sich an der Zusammenstellung der zehn bzw. elf antiken Gewandfiguren zur sog. Lykomedesgruppe besonders deutlich machen. Die Figuren der Lykomedesgruppe avancierten – neben der Knöchelspielerin – schnell zu den bekanntesten Antiken der Sammlung Polignac. Zugleich jedoch riefen ihre Ergänzungen teilweise grundsätzliche Kritik bei den Zeitgenossen hervor. Auch der Comte de Caylus verwies auf ihren Stellenwert:

„Adam l'aîne Sculpteur de l'Académie [...] fut chargé de la restauration de plusieurs des figures trouvées dans les fouilles que le Pape avoit permis au Cardinal de faire dans quelques endroits de l'enceinte de Rome. Les principales & les plus recommandables de ces figures étoient celles d'Achille & de la famille de Lycomède, que le Roi de Prusse a achetées dans la suite.“²³⁹

Schon bald nach der Auffindung der zahlreichen Gewandfiguren im Frühjahr 1729 scheint die Idee einer Zusammenstellung eines Teils der Funde zu einer mehrfigurigen mythologischen Gruppe entstanden zu sein. Eine mögliche Quelle dieser Idee ist oben vorgestellt worden. So wurden zunächst zehn der Figuren zu einem Ensemble zusammengestellt und derart mit Attributen ausgestattet, dass die

Sammlung gezeichnet habe, S. 140 mit Anm. 21. – Hans-Ulrich Kessler, in: AK II Settecento a Roma 2005, S. 145 f. Kat. Nr. 27. – Bei seiner überstürzten Abreise aus Rom gab Stosch an Ghezzi das "l'originale del suo ritratto fattogli da mon. Busciardon di terra cotta con la forma die gesso del medesimo ritratto suo, e mi donò l'uno e l'altra", Mancini 1968, S. 482, fol. 3v., Eintrag vom 14. Februar 1731.

²³⁸ Marmorbüste in Meaux, Musée Bossuet, Inv. 21. III. – Anne-Lise Desmas, in: AK II Settecento a Roma 2005, S. 146 Kat. Nr. 28. – AK Fascination de l'antique 1998, S. 25 Kat. Nr. 3. – AK Rue de Varenne 1981, S. 51 Kat. Nr. 185. – Die Büste trägt auf der Rückseite die Inschrift: *melchior card. de polignac aet. lxx. bouchardon, romae mdccxxxi*. Bouchardon verzichtete hier auf eine klassizistische Prägung der Büste, sondern zeigte den Prälaten ganz in der Tradition der Kardinals- und Papstporträts, indem er ihn in vollem Ornat darstellte.

²³⁹ Comte de Caylus: *Recueil d'antiquités Egyptiennes, Etrusques, Grecques, Romaines et Gauloises*, Bd. VII, Paris 1767, S. 186 f.

Entdeckung Achills unter den Töchtern des Königs Lykomedes durch Odysseus auf Skyros zum Thema der Gruppe wurde.

Ausführlicher geschildert ist die Entdeckung des Achill unter den Töchtern des Lykomedes auf Skyros in Ovids Metamorphosen und bei Publius Papinius Statius in der unvollendeten Achilleis. Der Dichter Statius lebte in der 2. Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr., neben seinem Hauptwerk, der Thebais, blieb die Achilleis bis auf die ersten beiden, die Jugend des Achill umfassenden Kapitel, Fragment. Auch die griechischen Dichter kannten die Sage und haben sie für ihre Tragödien aufgegriffen, so Sophokles und Euripides für ihre nicht überlieferten Tragödien zu den Skyriern. Doch in dieser Ausführlichkeit und mit dem Akzent auf der Verkleidung des Achill, ist die Sage erst in der Kaiserzeit in die Achillzyklen aufgenommen worden. Dabei wurde die Geschichte des Verbergens und Verkleidens am Hof des Lykomedes vor dem Aufbruch nach Troja dem Streit mit Agammemnon und somit dem Rückzug aus dem Trojanischen Krieg gegenübergestellt wurde.²⁴⁰ Statius schildert hier das Versteck und die Entdeckung Achills sowie dessen heimliche Verbindung mit der Königstochter Deidameia. Achills Mutter Thetis wollte ihren Sohn durch das Verstecken vor dem prophezeiten Tod im Kampf vor Troja bewahren. Geschildert wird im Epos die Entdeckung Achills unter den Töchtern des Lykomedes auf Skyros durch Odysseus. Um Achill für den Kampf um Troja gewinnen zu können, kamen Odysseus und Diomedes nach Skyros. Dort bot Odysseus als vermeintlicher Kaufmann Schmuck, Kleider und Waffen an. Achill, der sich als Mädchen verkleidet unter den Töchtern des Lykomedes versteckt hielt, griff spontan zu den ausgebreiteten Waffen, womit er sich als Mann verriet und für den Kampf entschied – anders als die Mädchen, die sich nur für den Schmuck und andere Kostbarkeiten interessierten.

Die Zusammenstellung und Ergänzung der Einzelfiguren führte Lambert-Sigisbert Adam noch in Rom aus. Die Figur des Achill, geschaffen mittels einer antiken, klassizistischen Darstellung eines Apollon Kitharodos (Kat. Nr. 3), dürfte die Schlüsselfigur für die Interpretation und Zusammenstellung der Gruppe gewesen sein. Angesichts des reizvollen Wechselspiels zwischen eng am Körper liegenden Gewandpartien, unter denen sich die Körperformen klar abzeichnen, und einem stark bewegten Faltenwurf sowie der Hintergrundfolie des Mantels und der leicht anmutenden Bewegung und Biegung des fast tänzelnden Körpers, geht von der Figur ein feminin wirkender Reiz aus, der ambivalent ist, da sich unter dem Chiton das

²⁴⁰ vgl. Maria Moog-Grünewald (Hrsg.): *Mythenrezeption*, Der Neue Pauly, Supplement Bd. 5, Stuttgart 2008, S. 1–11, s.v. Achilleus (Susanne Gödde), hier: S. 4. – Nachwort von David Kostan, in: *Broken columns: Two Roman epic fragments: The Achilleid of Publius Papinius Statius and the Rape of Proserpine of Claudius Claudianus*, hrsg. von David R. Slavitt, University Press Pennsylvania 1997, S. 79–99. bes. S. 81–84.

Glied des jungen Mannes deutlich abzeichnet.²⁴¹ "Denn der junge Held in Weibskleidern mußte den modernen Künstler erraten lassen, was der alte vorgestellt hatte", so fasste es 1794 Christian Gottlob Heyne, als er sich mit dem Thema Achill auf Skyros beschäftigte und dabei auch der Berliner Lykomedesgruppe zugewandt hatte.²⁴²

Achill auf Skyros war ein beliebtes Thema der barocken Historienmalerei. Nicolas Vleughels beispielsweise schuf 1716 ein Gemälde dieses Themas.²⁴³ Zudem waren damals bereits einige antike Sarkophagreliefs bekannt, denen das Thema zugrunde liegt. Die Beliebtheit des Themas mag einerseits in dem mit der Darstellung verknüpften erzieherischen Ideal der Virtus begründet sein, zum andern dürfte gerade im Zeitalter des Barock das Spiel zwischen den Geschlechtern einen großen Reiz auf Künstler und Rezipienten ausgeübt haben.²⁴⁴ Auch Johan Justin Preißler folgte dieser Tradition in seinem bereits erwähnten Gemälde (Abb. 16). Wie stark die das Gemälde begleitende Diskussion unter Stosch, Flegel und Preißler auf die Entscheidung Polignacs gewirkt hat, ist nicht überliefert. Unwahrscheinlich ist ein Einfluss nicht, denn die Zusammenstellung von attributlosen Gewandfiguren zu einer Lykomedesgruppe erscheint auch für das 18. Jahrhundert nicht gerade naheliegend.

Viel konventioneller wäre die Interpretation des Fundes als Apoll unter den Musen gewesen. Ebenso hätte sich Polignac für die Behandlung der Stücke als Einzelstatuen entscheiden können. Doch offenbar wollte sich der Sammler die Chance zur Schaffung einer vielfigurigen Gruppe nicht entgehen lassen und zog dabei eine mythologische Handlungsgruppe einer 'simpeln', wenig narratives Potential bietenden Musenversammlung vor.

Zwar ist die Zahl der vom gleichen Fundort stammenden Figuren nicht zweifelsfrei zu ermitteln, doch waren es den verschiedenen Quellen zufolge mindestens zehn. Vier Figuren der Gruppe (Kat. Nr. 3, 70, 71 und 73) schließen sich – heutigen Maßstäben folgend – nach Format und Stil tatsächlich zu einer Gruppe des Apoll mit Musen zusammen, sodass davon auszugehen ist, dass sie auch in römischer Zeit eine Gruppe bildeten. Die nach Sujet und Format entsprechende Muse Euterpe (Kat. Nr. 72) ist erst in hadrianischer Zeit entstanden, anders als die bereits genannten vier

²⁴¹ Auch dem Galerieinspektor Matthias Oesterreich lag in seiner Beschreibung der Lykomedesgruppe daran, dieses Sichtbarmachen zu betonen, S. 74 Nr. 468: "Man siehet den ganzen äußerlichen Umriß der Blöße des Leibes ganz deutlich, und kann das Geschlecht des Achilles unterscheiden."

²⁴² Christian Gottlob Heyne: Das vermeinte Grabmal des Homers nach einer Skizze des Herrn Lechevalier, Leipzig 1794, S. 29. – Auf dieses Zitat verweisen auch Huberta und Gerald Heres: Heres/Heres 1980, S. 115.

²⁴³ vgl. Bernard Hercenber: Nicolas Vleughels. Peintre et Directeur de l'Académie de France à Rome. 1668–1737, Paris 1975, S. 71 f. Kat. Nr. 47, Abb. 41. Das Gemälde befindet sich in London, Sammlung Herne Wengraf und wurde 1718 von Louis Surugue gestochen.

²⁴⁴ Vgl. Susanne Gödde in: Maria Moog-Grünwald (Hrsg.): Mythenrezeption, Der Neue Pauly, Supplement Bd. 5, Stuttgart 2008, S. 1–11, s.v. Achilleus.

Statuen, die augusteisch zu datieren sind. Die übrigen annähernd gleichgroßen Statuen (Kat. Nr. 2. 65. 68. 79. 81) wurden diesen fünf Figuren hinzugesellt, wobei sich nicht für alle belegen lässt, dass sie vom selben Fundort stammen. Es ist durchaus möglich, dass Polignac und sein Ergänzter Adam noch fragmentierte Figuren aus früheren Grabungen vorrätig hatten.²⁴⁵ Auf eine gewisse Willkürlichkeit bei der Zusammenstellung der Gruppe lassen auch die in Paris vorgenommenen Erweiterungen schließen, so fügte Polignac 1735 die Figur der knienden Lykomedestochter (Kat. Nr. 78) noch hinzu, die erst mit den Antiken von Lercari nach Paris gelangt war, und Adam publizierte in seinem Recueil 1755 eine weitere „Fille de Licomède“.²⁴⁶

Die zehn bzw. elf Gewandfiguren der sogenannten Lykomedesgruppe waren in römischer Zeit nicht für eine gemeinsame Aufstellung geschaffen worden. Dagegen spricht allein schon ihre antike Entstehung über einen Zeitraum von rund 200 Jahren. So stammt aller Wahrscheinlichkeit nach die augusteisch zu datierende Gruppe eines Apollon Kitharodos (Kat.Nr. 3) mit drei Musen (Kat. Nr. 70. 71. 73) aus einer Grabung des Kardinals de Polignac in der von ihm so bezeichneten Villa des Marius, die mit der Villa der Iulii Aspri bei Frascati identisch ist. Ein weiterer Apollon Kitharodos (Kat. Nr. 2), der zumindest von der Zeitstellung mit der Figur der Euterpe (Kat. Nr. 72) verbunden werden kann, ist eine Kopie aus der 1. Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. im Rückgriff auf das Kultbild von Megara. In der Villa bei Torre di Mezzavia könnte die Statue der Athena mit dem Erichthoniosknaben (Kat. Nr. 65) gefunden worden sein, die in der Mitte des 2. Jahrhunderts geschaffen wurde. Drei weitere Einzelfiguren, wie eine antoninische Mädchenfigur mit erhobenem Arm (Kat. Nr. 79) – vielleicht eine Muse -, außerdem eine weibliche Figur im tief gegürteten Chiton und Mantel (Kat. Nr. 81) und die Statue der Hygieia im Typus Fortuna Braccio Nuovo (Kat. Nr. 68) dürften im ausgehenden 2. Jahrhundert n. Chr. entstanden sein. Diesen zehn Figuren wurde in Paris noch eine elfte hinzugefügt, die Kardinal de Polignac bereits in Rom von Kardinal Lercari erworben hatte. Diese Gewandstatue (Kat. Nr. 78), wohl claudischer Zeit, ergänzte der Bildhauer Adam zu einer knienden Tochter des Lykomedes. Die Aufzählung verdeutlicht, dass der neuzeitlichen Gruppenkomposition weder ein gemeinsamer Fundort noch eine gemeinsame Entstehungszeit zugrunde liegen. Gemeinsam ist dem Großteil der Statuen, dass sie aus einem römischen Villenkontext stammen und dort als

²⁴⁵ Denn schon 1728 waren die Grabungen des Kardinals erfolgreich verlaufen, vgl. Korrespondenz Fagel, fol. 465, Brief Fagels an Stosch vom 16. Juli 1728, wo er auf Funde des Kardinals eingeht: „Je me rejouis que les peines et les depenses du Cardinal de Polignac sont en quelque maniere recompensées par les decouvertes de quelques bon morceaux de l'antiquité.“

²⁴⁶ Adam 1755, Taf. 36.

mythologische Figuren Teil der Skulpturenausstattung der Repräsentationsräume, der Thermen oder der Gärten gewesen sein dürften.

In der aufwendigen Ergänzung der zehn Figuren, die es zu vereinheitlichen galt, offenbart sich der Anspruch und Ehrgeiz des Sammlers. Der Besitz einer vielfigurigen mythologischen Gruppe antiker Skulpturen war selbst in Rom eine Seltenheit. Die bekannteste Gruppe, deren einzelne Figuren einem gemeinsamen Handlungszusammenhang untergeordnet waren, befand sich im frühen 18. Jahrhundert in der Villa Medici: die berühmten Niobiden. Mit ihnen sollten die Neufunde des französischen Kardinals ausdrücklich konkurrieren.²⁴⁷ Mit der Restaurierung und Gruppenbildung ging eine deutliche Aufwertung der Figuren einher. Somit handelte es sich nach dem Ergänzungsprozess nicht mehr nur um Einzelfiguren oder bestenfalls um eine fünffigurige Gruppe Apollons mit den Musen, sondern um eine vielfigurige Gruppe mit hohem dekorativen Wert. Durch die Schaffung eines Erzählzusammenhangs, der durch die Konzeption der Ergänzungen und ihre Abstimmung aufeinander erreicht wurde, erhielt die Gruppe ihre Aussagekraft. Die Konzeption der Gruppe dürfte in engem Austausch zwischen Auftraggeber, Bildhauer, weiteren Künstlern und Sammlern sowie Antiquaren entstanden sein. Eine vermutliche Beteiligung Stoschs an diesem Prozess ist oben bereits nahegelegt worden.

Doch schon 1729/30 gab es in Rom Zweifel an der Richtigkeit der Ergänzung. Derselbe Johan Justin Preißler, der die Figur des Achill zur Hauptfigur seines Gemäldes für Fagel machte, zeichnete und benannte eine der Mädchenfiguren (Kat. Nr. 73), die von Adam zu Lykomedestöchtern ergänzt worden waren, als Muse, womit er der antiken Deutung der Figur entsprach (Abb. 14). Gleichzeitig stattete er die Figur des Achill auf seinem Gemälde mit einem Kopf aus, den er nach dem des Apoll vom Belvedere gestaltete. Seine Zeichnung und die mit ihr einhergehende Interpretation waren sicherlich weiteren Kreisen Roms bekannt, zumal der für Stosch tätige Preißler eng mit dem Stipendiaten der Akademie, Edme Bouchardon, befreundet war. Zumindest in diesem Künstlerkreis dürfte sein 'Gegenentwurf' besprochen worden sein.

Ein Reflex der Diskussionen um die Schlüssigkeit der Ergänzungen der Lykomedesgruppe findet sich auch in den wenigen Bemerkungen Johann Joachim Winckelmanns zu den Skulpturen der Sammlung Polignac, die er selbst nur über den Verkaufskatalog von 1742 kannte, den er exzerpiert hatte. Ferner auch von

²⁴⁷ Auf diese einzige vergleichbare Gruppe verweist auch Oesterreich 1775a, S. 72: "Es ist diese Suite [die Figuren der Lykomedesgruppe] fast die einzige in ihrer Art, und mit nichts, als der berühmten Familie der Niobe, zu vergleichen." Damit gibt Oesterreich eine gleich lautende Passage aus dem Verkaufskatalog der Sammlung (Etat et Description des Statues 1742, S. 35 f.) wieder, worin sich der Anspruch des früheren Besitzers in aller Deutlichkeit manifestiert.

Beschreibungen derjenigen, "welche sie gesehen haben", und diese versicherten ihm, dass die elf Figuren der Lykomedesgruppe "eine mit der anderen nichts angehet."²⁴⁸ Auch hielt er dabei fest, dass die umfangreichen Ergänzungen von Studenten der französischen Akademie durchgeführt worden seien und die Statue des Lykomedes mit einem Porträtkopf des Barons Stosch versehen worden sein soll. Hier verwechselte Winckelmann vermutlich die Skulpturen der Lykomedesgruppe mit dem Gemälde Preißlers. Bei dem Gemälde ist tatsächlich ein Bildnis des Barons eingeflossen, allerdings für die Figur des Odysseus, nicht für die des Lykomedes.

Mit seinen negativen Äußerungen zur Lykomedesgruppe forderte Winckelmann besonders in Preußen Widerspruch heraus. Doch nicht nur in Berlin, etwa von Matthias Oesterreich oder dem Königlichen Leibarzt Johann Carl Wilhelm Moehsen,²⁴⁹ wurde die Lykomedesgruppe verteidigt. Auch Christian Gottlob Heyne versuchte das vernichtende Urteil Winckelmans abzumildern.²⁵⁰ Friedrich Anton Büsching, der die Skulpturen im Antikentempel besichtigt hatte, zeigte sich ebenfalls bestrebt, ihnen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen.²⁵¹ Dabei gingen Heyne und Moehsen geradezu selbstverständlich davon aus, dass die Benennung der Hauptfigur als Achill dem antiken Bestand entsprechen müsse.²⁵²

Winckelmans Sicht und Kritik der Ergänzungen sowie der Gruppierung stellte – aus heutiger Sicht – dennoch den eigentlich innovativen Ansatz zur Beurteilung der Gruppe dar, der dann 1804 in der monographischen Studie Konrad Levezows weitergeführt werden sollte.²⁵³ Dieses Problembewusstsein fehlte einem Antiquar wie Moreau de Mautour, der die Gruppe 1734 nach ihrer Aufstellung im Hôtel de Sully beschrieb, noch gänzlich.²⁵⁴ So bewunderte er die Ausdruckskraft und Erhabenheit der Köpfe und beschreibt ganz unkritisch die Attribute und Gesten, die einzig der zeitgenössischen Restaurierung zu verdanken waren, als seien sie Teil des

²⁴⁸ Johann Joachim Winckelmann, Briefe, ed. Rehm Bd. 2, S. 112 f. Nr. 381; weitere Bemerkungen in: Johann Joachim Winckelmann, Kleine Schriften, hrsg. von Rehm / Sichtermann 1968, S. 223 f. mit Kommentar S. 462: Kopf des Lykomedes soll Stosch-Porträt sein. Winckelmann spricht von 11 Figuren, "welche der ehemalige Besitzer eine Familie des Lykomedes getauft hat". – Die Zahl der Figuren variiert in den Notizen Winckelmans, in der Geschichte der Kunst des Altertums, 2003, S. 383 f.; spricht er anfangs von 11 Statuen, in der Geschichte des Altertums nur noch von 10.

²⁴⁹ Johann Carl Wilhelm Moehsen: *Commentatio prima de medicis equestri dignitate ornatis*, Berlin 1768, S. 145 ff.: verteidigt die Gruppe. – vgl. Heres/Heres 1980, S. 115.

²⁵⁰ Christian Gottlob Heyne: *Das vermeintliche Grabmal des Homers nach einer Skizze des Herrn Lechevalier gezeichnet von Joh. Dominik Fiorillo*, Leipzig 1794, S. 29: „Sammlung von Statuen, die sich zu Sanssouci befindet: Lycomed oder Achill bey der Deidamia; eine Reihe von zehn Figuren, von sechs, fünf und vier Fuss; von denen ehemals Winckelmann nicht günstig urteilte, aber in seiner Kritik gewiss zu weit ging.“

²⁵¹ Anton F. Büsching: *Beschreibung seiner Reise von Berlin über Potsdam nach Re Kahn*, Leipzig 1775, S. 118 f.

²⁵² vgl. Heres/Heres 1980, S. 115.

²⁵³ Levezow 1804. – vgl. Adolf H. Borbein: *Klassische Archäologie in Berlin vom 18. zum 20. Jahrhundert*, in: *AK Berlin und die Antike 1979*, Aufsatzband, S. 113 f.

²⁵⁴ Moreau de Mautour 1734, fol. 1r–3r.

Originalbefundes. Moreau de Mautour lässt vor den Augen des Lesers das Beziehungsgeflecht und die Interkommunikation der Figuren regelrecht aufleben.²⁵⁵

Mit dieser Schilderung entsprach er zweifellos dem Wunsch des Besitzers, zum einen die Gruppenzugehörigkeit nicht in Frage zu stellen, zum anderen deren künstlerische Ausdruckskraft zu betonen. Darin folgten ihm die meisten der Besucher der Sammlung in Paris, doch gab es gleichzeitig durchaus auch gegenteilige Reaktionen. So erwähnt der Comte de Caylus die Gruppe in seinem Beitrag "De la sculpture et des sculpteurs anciens." Wie er es im Vorwort zum ersten Band seines *Recueil* zur Maxime erhoben hatte, nur Stücke zu beschreiben und in seine Bände aufzunehmen, die er auch selbst habe in Augenschein nehmen können, bemerkt er zu Polignacs Sammlung und ihrem Hauptexponat: "nous avons eu le temps de l'examiner à Paris [...] mauvais ouvrage."²⁵⁶

Auch unter den Reisenden, die die Sammlung in Paris besuchten, finden sich zu den Restaurierungen der Lykomedesgruppe vereinzelt kritische Stimmen. So fragte sich der Romerfahrene Joseph Spence bei einem Besuch der Sammlung: "Whether all the trinkets, the insignia and the heads are not modern, and if so whether the story itself may not be doubtful? The figures where they are ancient are of a good taste and age, and are well refitted."²⁵⁷ Spence erwähnt ein weiteres, in unserem Zusammenhang interessantes Detail: "The servant who showed it to us in 1739 said Achilles' head was refitted in Italy; that an artist who was to clean them began with all the heads and cleaned them with aqua fortis, the Cardinal was very angry and would not let him go on." Hieraus geht hervor, dass Polignac den Anschein erwecken wollte, dass die Köpfe nur ausgebessert werden mussten. Vielleicht sollte so der Eindruck einer größeren Authentizität beim Betrachter hervorgerufen werden. Bei der Führung durch die Sammlung wurde demnach keineswegs darauf hingewiesen, dass es sich bei den Köpfen und Attributen der einzelnen Figuren um zeitgenössische Ergänzungen handelte. Die Besucher sollten die Zusammengehörigkeit der Gruppe nicht in Zweifel ziehen. Der Engländer Spence erweist sich mit seinen Überlegungen, als wacher Geist, der selbständig und kritisch an die antiken Objekte heranging und dabei bestrebt war, den antiken Bestand von den neuzeitlichen Ergänzungen zu trennen.

²⁵⁵ Moreau de Mautour 1734, fol. 1v.

²⁵⁶ Comte de Caylus: De la Sculpture et des Sculpteurs anciens, selon Plin, in: Mémoires de Littérature 1752–1754, Histoire de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres 25, 1759, S. 302–334, hier: 321 - vorgetragen am 1. Juni 1753.

²⁵⁷ Spence 1966, S. 186. Der *Polymetis* von Joseph Spence wird regelmäßig als Quelle für die Antikensicht und das Antikebild des frühen 18. Jahrhunderts herangezogen, vgl. Dietrich Boschung: Eine Typologie der Skulpturensammlungen des 18. Jhs.: Kategorien, Eigenarten, Intentionen, in: Antikensammlungen 2000, S. 11–19.

Hätte der Niederländer François Fagel die Gruppe in Rom oder Paris selbst sehen können, dann wäre es vermutlich auch ihm ein ernsthaftes Anliegen gewesen, alt und neu zu unterscheiden. Zu solchen Überlegungen wurde er in seinen Briefen durch die Ausführungen Stoschs angeregt, der ihm von Neufunden berichtete und seine Beobachtungen zu berühmten Antiken mitteilte. Fagels Herangehensweise ist – wie die von Spence – einem kritischen, aufgeklärten Milieu zugehörig, wie deutlich einer Briefpassage an Stosch zu entnehmen ist:

"Observer par là que plusieurs statues on été designées par les membres ajoutez par des sculpteurs modernes, pour suppléer a ce qui manquoit, et leur donnant des actions aux quelles les premiers auteurs n'ont point pensé. Je crois qu'il ne seroit pas impossible en examinant une statue de prez, de decouvrier, quels sont les membres, qu'on y a ajoutez, particulièrement les têtes, sont d'une meme piece avec le tronc ce que vous marquez de la tête de l'Hercule de Farnese, a paru a mes amis comme un paradoxe, ils ne conviennent point que par rapport de sa grandeur, la tête ne seroit pas bien proportionnée au reste du corps, et ils me disent qu'il y a de bons auteurs, qui allegnent cette statue aux quelles on a changé les têtes, il n y a presque point de doute, et votre conjecture et fort probable, qu'on trouve a vendre a Rome, des figures de marbre et de bronze sans tête, aux quelles on a ajoutez après celle qu'on vouloit représenter. Je suis aussi fort porté à croire, qu'on a quelque fois changé les têtes, pour représenter un autre personnage, j'ai connu ici un comte qui ayant epousé une veuve a fait scier la tête du premier mary de sa femme sur un tombeau de marbre et a fait mettre la femme a sa place."²⁵⁸

Fagels Äußerungen, die durch den langjährigen Austausch mit Stosch geprägt sind, können für das zweite Viertel des 18. Jahrhunderts als ausgesprochen problembewusst und mit Blick auf die weitere Entwicklung der Archäologie als zukunftsweisend gelten.

Von Beginn an war es oft und in erster Linie die Lykomedesgruppe, mit welcher man die Antikensammlung des Kardinals Polignac gleichsetzte und die ihren Ruhm begründete. Dies gilt auch noch für die Zeit, als die Antiken sich schon in Preußen befanden.²⁵⁹ Der Marquis de Paulmy, d'Argenson, der sie in den 1740er Jahren im Schloss Charlottenburg besichtigte, schrieb:

"Au reste les plus beaux morceaux de cette collection et qui ne sont point gravés cy ont été vendu il y a déjà bien longtems au Roy de Prusse, entr'autres la famille de Licomede. Je les ay vus en 1746 au Chateau de Charlottenburg appartenant à Sa Majesté Prussienne."²⁶⁰

²⁵⁸ Korrespondenz Fagel, Brief vom 15. Juni 1742 an Stosch als Antwort auf einen Brief vom 29. Mai. ²⁵⁹ vgl. Margarethe Kühn: Zum Antikenverständnis am Berliner Hof, in: AK Berlin und die Antike 1979, S. 37–40. – Winfried Baer: Berliner Porzellanmanufakturen, in: AK Berlin und die Antike 1979, S. 255 f. Kat. Nr. 483–485.

²⁶⁰ Transkription des handschriftlichen Eintrags auf dem ersten Blatt gegenüber dem Titelblatt des Recueil von Adam 1755, Paris, Exemplar der Bibliothèque de l'Arsenal Est. 507. Der Band stammt aus dem Besitz des Marquis de Paulmy, d'Argenson (1722–1787). Zur Zeit der Präsentation der Sammlung in Paris dürfte der Marquis de Paulmy noch zu jung gewesen sein, um die Skulpturen zu besichtigen. – vgl. Dostert, 1999, S. 48 f.

So erwies sich das Konzept des Besitzers und seines Restaurators über viele Jahrzehnte hinweg als durchaus erfolgreich: Die vielfigurige mythologische Gruppe von zehn annähernd lebensgroßen Figuren erfuhr in der Öffentlichkeit große Aufmerksamkeit. Wenn die ergänzenden Bildhauer die Torsen in vollständige und aussagekräftige Figuren der antiken Mythologie verwandelten, so entsprachen sie damit nicht nur den Ansprüchen ihres Sammlers, sondern auch den allgemein verbreiteten Erwartungen ihrer Zeit. Weitere berühmte Fälle gezielter Umdeutungen fragmentiert erhaltener Antiken ließen sich nennen.²⁶¹ Nur erwähnt sei, dass die angeregte Diskussion um den Zusammenschluss der elf unterschiedlichen Figuren zu einer Gruppe die Wahrnehmung der bildhauerischen Qualität der Stücke weitgehend verhinderte.

5. Finanzierung der Sammlung

*"qui si conviene che le statue diventano rare,
ma piu diventano rari quelli, che pensino a fare simili sborsi"*²⁶²

Die Kosten für die Restaurierung der Skulpturen konnten in Einzelfällen diejenigen für ihren Ankauf übertreffen. Bei den in eigener Regie durchgeführten Grabungen entstanden für Polignac nur Kosten für die Bezahlung der jeweiligen Grundstückseigentümer und der Mitarbeiter. In Einzelfällen kam vielleicht die Pacht oder der Kauf des Landes hinzu. Auch für Neufunde, die er aus fremden Grabungen an sich ziehen konnte, dürfte der Preis bei fragmentierten Stücken eher niedrig gewesen sein. Ganz anders sah es dagegen bei den Folgekosten aus, selbst wenn die Stipendiaten der Akademie die Arbeiten möglicherweise günstiger ausführten, als die etablierten römischen Bildhauer.

Der Preis für aufwändige Ergänzungsarbeiten, die viel Arbeitszeit und Material erforderten, kam zuweilen nahezu dem für die Anfertigung einer zeitgenössischen Skulptur gleich. So sollte die Restaurierung von elf fragmentierten Skulpturen, die Kardinal Albani August II. von Sachsen zum Kauf angeboten hatte, eine Summe von 4.500 Scudi erfordern.²⁶³ Die Skulpturen sind nicht näher bezeichnet, doch macht der hohe Betrag deutlich, dass der Aufwand für die Instandsetzung ganz erheblich war.

²⁶¹ vgl. etwa den sog. Diomedes der Slg. Lansdowne, in welchen der Bildhauer Joseph Nollekens noch in den 1770er Jahren eine Replik des myronischen Diskobol umgearbeitet hat. – vgl. Miranda Marvin: *The language of the Muses. The dialogue between Roman and Greek sculpture*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2008, S. 68–101.

²⁶² Dresden, Hauptstaatsarchiv, Loc. 3306. Correspondance du Comte de Lagnasc 1727–28: Brief an Ghezzi vom 20. Oktober 1727. Er bezieht sich darin auf den Ankauf der Sammlung Odescalchi durch Philipp V. von Spanien im Jahr 1724, der zwischen 24.000 und 27.000 Scudi dafür bezahlt haben soll.

²⁶³ Dresden, Hauptstaatsarchiv, Loc. 380.

5.1 Der Antikenmarkt in Rom

Die Bewegung auf dem Antikenmarkt war gerade in den 1720er Jahren sehr groß. In Rom selbst schien alles möglich. Einige der großen traditionsreichen Sammlungen wurden ganz oder in Partien veräußert, während andere Adlige ihre Antiken- und Kunstsammlungen erst begründeten. Interessenten und Käufer waren zum einen die römischen Sammler selbst, weiterhin in Rom ansässige Ausländer, sei es Diplomaten, Gelehrte oder Künstler, und zum anderen Reisende, die im Laufe des 18. Jahrhunderts immer zahlreicher nach Rom kamen. Besonders begehrt waren Erwerbungen von Neufunden aus einer der Grabungen Roms oder der weiteren Umgebung. Zwar existierten unmissverständliche Gesetze, die unkontrollierte Aktionen unterbinden und der päpstlichen Verwaltung einen Überblick und letztlich die Entscheidungshoheit über die Verteilung der Funde garantieren sollten, doch fanden sich genügend Mittel und Wege, diese grundsätzlich schwachen Kontrollinstanzen zu umgehen. Zuständig für Grabungs- und Exportlizenzen war das Camerlengat, das in den 1720er Jahren Kardinal Annibale Albani inne hatte und in archäologischen Fragen von einem einzigen offiziell eingesetzten, päpstlichen Antiquar unterstützt wurde.²⁶⁴ Daneben hatte zwar Francesco Bianchini vom Papst den Ehrentitel *Presidente delle Antichità* erhalten, doch waren damit keine rechtlichen Befugnisse verbunden.²⁶⁵ Er konnte zwar kraft seiner Autorität, die ihm seine große Gelehrsamkeit international verschafft hatte, zu einem weniger gewinnorientierten Umgang mit den antiken Denkmälern und Funden anregen, doch blieb ihm die Umsetzung effektiver Maßnahmen versagt.

Einzelwerbungen und deren Export dürften zu keiner Zeit ein ernsthaftes Problem dargestellt haben. Ein Besitzerwechsel bei kompletten Sammlungen oder zumindest ernstzunehmenden Teilverkäufen erregte dagegen in ganz Rom und nicht nur beim Camerlengat Aufmerksamkeit. So wurden diese Ereignisse auch in den Diarien der Stadt, offiziell wie privat, festgehalten. Wenn solche Erwerbungen anschließend exportiert werden sollten, konnte das Einholen einer Exportlizenz nicht umgangen werden. Diese auch mit Zollaufgaben versehenen Verwaltungsakte waren zudem mit spürbaren Kosten verbunden.

Der Kauf einer größeren Zahl von antiken Gegenständen, seien es Münzen, Gemmen, Kleinbronzen, Statuen, Büsten oder Reliefs, nahm Zeit in Anspruch. Sammler informierten sich über entsprechende Gelegenheiten und Angebote oder beauftragten Agenten mit der Sondierung des Marktes. Hatte man geeignete Kaufobjekte gefunden, konnten die Verhandlungen beginnen. Dass dabei dem Verkäufer gerne eine Überbewertung seiner eigenen Stücke und überhöhte

²⁶⁴ Ridley 1992.

²⁶⁵ Ridley 1992, S. 117–154. – Bertolotti 1877.

Preisforderungen unterstellt wurden, war üblich. Umgekehrt gehörte es zum Geschäft, interessierte Käufer durch Hinweis auf "den oder die Engländer" zur Entscheidung zu drängen, denn deren Kaufwilligkeit war in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sprichwörtlich geworden.²⁶⁶

5.2 Verkauf der ersten Sammlung Albani

Alessandro Albani, der seine Sammlung Ende der 1720er Jahre dringend zu verkaufen suchte, griff wiederholt zu diesem Mittel. Als Verkaufsagent seiner eigenen Sammlung war er nicht sehr erfolgreich, auch wenn er kein Königshaus ausließ. Es glückte ihm nicht, seine Sammlung geschlossen nach Paris, Wien oder Dresden zu veräußern. In die missliche Lage, schnell verkaufen zu müssen, hatte ihn seine Spielsucht gebracht, die ernsthafte finanzielle Konsequenzen nach sich zog. Stoschs Korrespondent Fagel kommentierte dies aus seiner protestantischen Warte mit einem gewissen Unverständnis, nachdem der erste Teil der Sammlung schon nach Dresden exportiert worden war:

"Si le Cardinal Alexandre Albani est tant soit [...] peu amateur des pierres antiques, il doit avoir bien du regret et de la honte, d'avoir mis sur une carte des pierres si rares et pretieuses, que celles qu'il a esté obligé de vendre, le gros jeu est une des plus grandes folies que je connoit. Souvent ceux qui perdent sont les dupes du plus fin qu'eux."²⁶⁷

Der Antikenmarkt wurde von Angebot und Nachfrage bestimmt, wobei die gesellschaftliche und politische Stellung der am Geschehen Beteiligten von Bedeutung war. Albanis Bemühungen, seine Antiken nicht an einen der englischen Grandtouristen, sondern an einen der europäischen Fürstenhöfe zu verkaufen, zielten neben der größeren Kaufkraft auch auf die größere Resonanz in der Öffentlichkeit. Sein Ruhm als Sammler sollte mit dem Verkauf der Antiken nicht enden.

Ohne Frage handelte es sich beim Verkauf der ersten Sammlung Albani um einen der spektakulärsten Antikenverkäufe der 1720er Jahre. Die erhaltene Korrespondenz erlaubt aufschlussreiche Einblicke in das Marktgeschehen.

August II., König von Polen und Kurfürst von Sachsen, plante umfangreiche Erweiterungen und Veränderungen der Dresdner Kunstsammlungen.²⁶⁸ In unserem Zusammenhang ist interessant, dass seine Ankäufe zeitgleich mit den Kaufbemühungen Polignacs stattfanden und sich auf diese Weise Parallelen zu dem französischen Kardinal ziehen lassen, für den entsprechendes Quellenmaterial rar ist.

²⁶⁶ Vgl. z.B. Vleughels Hinweis, dass er Engländern bei der Knöchelspielerin zugekommen sei: Montaignon VIII 1898, S. 5 Nr. 3217, Brief vom 27. Jan. 1729.

²⁶⁷ Korrespondenz Fagel, fol. 555, Antwort auf einen Brief von Stosch vom 13. März 1729.

²⁶⁸ Heres 1991, S. 77–101.

Dies gilt trotz des Umstandes, dass August von Sachsen weitaus mehr Mittel zur Verfügung standen als dem Botschafter Ludwigs XV.

August II. ließ über seine Minister und seinen Botschafter in Rom nach geeigneten Kaufobjekten suchen. In Rom beauftragte man zwei Fachleute, die sich um die Vorauswahl und erste Verhandlungen kümmerten. Dies waren Pier Leone Ghezzi und Francesco Ficoroni – zwei hier bereits vorgestellte Protagonisten der antiquarischen Zirkel Roms. Beiden waren die römischen Sammlungen und die aktuellen Grabungen bestens vertraut. Ficoroni hatte offenbar für Dresden eine erste Schätzung der in Frage kommenden Skulpturen der Sammlung Chigi vorgenommen und im Anschluss Baron Leplat während seiner Verhandlungen in Rom unterstützt. Für seine Bemühungen ließ der sächsische Kurfürst ihm die Summe von 300 Ecus Romains auszahlen.²⁶⁹ Für Dresden war auch Ghezzi tätig, der mit den sächsischen Ministern korrespondierte, um die Fortschritte seiner Verhandlungen und Absprachen mitzuteilen. Doch die endgültigen Verhandlungen sollten von einem eigens dazu entsandten Beauftragten geführt werden. Durch die regelmäßigen Informationen Ghezzi, der auch Zeichnungen der in Frage kommenden Stücke nach Dresden sandte, anhand derer sich der König persönlich ein Bild von den angebotenen Statuen machen sollte, war man in Dresden gut auf die Transaktionen vorbereitet. So schrieb der Comte de Lagnasc nach Rom:

"J'ay par consequent entre les mains le Rouleau avec les desseins et la lettre du Chev. Ghezzi, sur quoy il me faudra sonder les intentions du Roy, qui ne m'en a pas donné le loisir; S. M. ayant été tout le mois passé a la Campagne."²⁷⁰

Dem König war es ein Anliegen, Doppelungen beim Ausbau seiner Statuengalerie zu vermeiden, und auch der für die angebotenen Skulpturen geforderte Preis spielte bei der Entscheidungsfindung eine große Rolle, denn über die Kaufsumme wurde lange verhandelt. Baron Leplat gelang es schließlich, eine große Zahl qualitätvoller antiker Skulpturen der Sammlung Chigi und Albani zu einem durchaus rasonnablen Preis von 34.000 bzw. 20.000 Ecus Romains zu erwerben. Der Prozess des Ankaufs der Chigi- und Albani-Antiken hatte sich über den Zeitraum von mehr als einem Jahr hingezogen. Noch in Rom hatte Leplat Zeichnungen der Stücke anfertigen lassen, die in Dresden gestochen werden sollten, um zu einem Recueil der antiken Skulpturen

²⁶⁹ Dresden, Hauptstaatsarchiv, Loc. 380 Auch Ankäufe direkt bei oder über Ficoroni als Händler sind belegt: An Comte de Lagnasc am 1. Januar 1729: fol. 105 b: Weiterhin hat er einige kleine Sachen bei anderen gekauft, Marmortische, Urnen und Vasen, die von Ficoroni waren, aber ein Arbeiter agierte als der Maitre und Ficoroni „a pu stoit le prix.“

²⁷⁰ Dresden, Hauptstaatsarchiv, Loc. 3306. Correspondance du Comte de Lagnasc 1727–28: Brief vom 3. November 1727 an Baron Puchet nach Rom.

im Besitz des Kurfürsten zusammengestellt zu werden. Die noch im Entstehen begriffene Sammlung sollte offensichtlich sogleich publik gemacht werden.²⁷¹

Nach Abschluss dieser Erwerbung wurden weitere Verhandlungen über den Ankauf der Sammlung Lercari und weitere Stücke der Sammlung Albani geführt. Wieder schickte man Zeichnungen, die dem König vorgelegt wurden, teilweise auch von nicht ergänzten Stücken. Doch diesmal blieben die Unternehmungen Leplats ohne Erfolg, zurück blieben mit Lercari und Albani zwei über dessen rüdes Benehmen verärgerte Kardinäle. Im Verlauf der Verhandlungen hatte Baron Leplat den Antiquar Ficoroni eigens ein Inventar der Sammlung Lercari mit Benennung der Sujets und Angabe der Maße aufstellen lassen, um einen Schätzwert der Sammlung zu ermitteln. Doch dem sächsischen Kurfürsten waren die Stücke entweder zu fragmentiert oder zu kleinteilig.²⁷² Jedenfalls entschied er sich gegen den Erwerb, obwohl Leplat von Rom aus sehr darauf drängte und sogar Nebenabsprachen mit Alessandro Albani getroffen hatte, um den Austausch einiger Stücke vornehmen zu können.

Schließlich erwarb Kardinal de Polignac die Skulpturen des päpstlichen Staatssekretärs, von denen Leplat abschließend erklärt hatte, das sie nichts für den polnischen König seien: "cet amas de fragments n'ètoit pas convenable pour le Roy."²⁷³ Polignac erschien der Preis nicht zu hoch, vielleicht sah er in den

²⁷¹ B. Leplat: Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la Galerie du Roy de Pologne a Dresden. avec Privilège du Roy. l'année 1733. Dresde, à l'imprimerie de la cour chez la Veuve Stöffel. Die Zeichnungen wurden wiederum von Künstlern aus dem römischen Kreis um die Stosch ausgeführt. An erster Stelle ist Johann Justin Preißler zu nennen, aber auch Marcus Tuschler führte einige der Blätter aus, die anschließend von Künstlern in Dresden gestochen wurden.

²⁷² Dresden, Hauptstaatsarchiv, Loc. 3427, fol. 150, Correspondenz des Grafen Wackerbart aus Rom mit dem Marquis de Fleury, 1730.30: Dem Brief beigelegt sind 6 Tuschezeichnungen von Statuen im restaurierten und fragmentierten Zustand, die sich in der Sammlung Albani befanden. Auf den Zeichnungen ist die Höhe in palmi vermerkt, zusätzlich eine Aufschrift mit der Benennung des Stückes und ob sie im Kontrakt mit Lercari ausgewählt waren sowie ob sie ergänzt sind oder nicht. Offenbar hat es hier Absprachen mit Albani und Lercari gleichzeitig gegeben. Immerhin war unter besagten, in Dresden mittels Zeichnungen angebotenen Figuren der Antinoos vom Capitol, der in den 1720er Jahren in der Villa Hadriana gefunden worden war.

²⁷³ Dresden, Hauptstaatsarchiv, Loc. 655, fol. 105 b, Brief an Comte de Lagnasc vom 1. Januar 1729: Hierin wird von den Aktivitäten Leplats in Rom berichtet, nachdem dieser wieder abgereist war: "Il a extrêmement rebuté le Card. Lercary par sa maniere d'agir, si dès le commencement qu'il allait visiter et examiner les pieces de marbres proposés par ce Cardinal. Il eut dit que cet amas de fragment n'ètoit pas convenable pour le Roy. Le Cardinal Lercary se servit mis en repos, et on ne'en auroit plus parlé, mais le Baron le Plat qui voulait acheter sur son conte les sudits fragmens des quels il voyoit bien qu'on pouvoit faire quelque chose de bon. Il commençat à entrer en traite visitant plusieurs fois les pieces, et se servant pour Mediateur du Secretaire de ce Cardinal, ce Secretaire penetra la pensé du Baron, et en prevint Son Maître, en outre Le Baron le Plat envoya Ficaroni pour taxer les sudites pieces, Ficaroni les taxa à Six mille quatre vingt Scudi, ensuite le Baron voulut en faire un change, avec le Cardinal Alexandre qui en échange lui donne le choix de prendre de ses statues un nombre equivalent, mais le Baron le Plat pretendant plus que ne vouloit luy donner le Card. Alexandre, Ce marché se rompit."

durchzuführenden Restaurierungsarbeiten aber auch ein geringeres Problem. Schließlich stand ihm mit Lambert-Sigisbert Adam ein erprobter Bildhauer zur Seite.

Festzuhalten ist, dass der Hof in Dresden bei den geführten Verhandlungen über das Skulpturenangebot in Rom sowie die Möglichkeiten des Exportes genauestens informiert war. Auch die Ankäufe anderer Sammler und die dabei gezahlten Preise waren in Dresden bekannt. Um wie viel besser muss also Kardinal de Polignac informiert gewesen sein. Er war lebte nicht nur selbst in Rom, sondern bewegte sich nahezu täglich in den Kreisen der Sammler, Künstler und Antiquare Roms.

5.3 Ausgaben Polignacs für seine Sammlung

Für die Skulpturen von Lercari bezahlte Polignac 7000 Scudi und damit fast 1000 Scudi mehr als Ficoroni geschätzt hatte.²⁷⁴ Doch war der Anteil, den die Skulpturen der Provenienz Lercari in der Präsentation der Sammlung in Paris einnahmen, eher klein, da sie bis zu Polignacs Tod nur zum Teil restauriert worden waren. Wie erwähnt, stammte der größte Teil der Sammlung aus laufenden Grabungen, und war daher deutlich günstiger an Polignac gelangt.

Für Tischplatten dagegen scheint Polignac, wie Vleughels festgehalten hat, hohe Summen ausgegeben zu haben. Für einen oder zwei Tische aus dem damals ungemein begehrten grünen Porphyry zahlte der Kardinal einen Preis von 65 Ecus Romains.²⁷⁵ Insgesamt besaß Polignac etwa 20 Tischplatten.

Hinzu kamen Gefäße aus Alabaster oder Porphyry, die für ähnlich hohe Preise gehandelt wurden. Hier sei nur an die Vase aus grünem Porphyry erinnert, die Borioni für die stolze Summe von 630 Scudi an Polignac verkaufte.²⁷⁶ In diesem Fall war sicherlich preissteigernd, dass es sich um ein relativ hohes Gefäß handelte, das aus einem Stück grünen Porphyry gearbeitet war (Kat. Nr. 189). Nicht umsonst trug gerade diese Porphyrvase zu Ruhm und Ansehen der Sammlung in Paris bei.²⁷⁷ Ähnlich dürfte es sich mit den zahlreichen Postamenten und Piedestalen verhalten haben, die teilweise sehr aufwendig aus bunten Hartgesteinen gearbeitet waren und zum Teil kunstfertige Inkrustationen und Reliefverzierungen aufwiesen (vgl. Kat. Nr. 207–210 und Kataloganhang). In der Sammlung Polignac befanden sich etwa 30 Exemplare. Bedenkt man, dass für "escabeaux de bois peint en dorure", die man ebenfalls zum Aufstellen von Skulpturen benutzte, schon ein Stückpreis zwischen 18

²⁷⁴ Der Kauf wurde am 28. Oktober 1728 vertraglich vereinbart, Valesio 1977, Bd. IV, S. 1010.

²⁷⁵ Ms Briefe Le Blond, Brief vom 25. Oktober 1734.

²⁷⁶ Rom, Bibliotheca Casanatense, Mss Cod. 3765 fol 1: Ghezzi, Tagebuch, 17. Jan. 1731: "Ich habe ein Billet an Polignac weitergegeben, daß der Sign. Antonio Borioni mir geschrieben hatte, dass der Preis für die Vase aus grünem Porphyry ganz aus einem Stück 630 Scudi betrage, nach welcher mich der Kardinal gefragt hatte." [Übers.Verf.].

²⁷⁷ vgl. de Brosse 1986, der schreibt, in Italien keine schönere Porphyrvase gesehen zu haben, als jene Polignacs in Paris.

und 25 Scudi erzielt wurde, ist für die Postamente aus Stein eine noch höhere Anschaffungssumme anzunehmen.²⁷⁸

Der Kostenrahmen für den Erwerb der Skulpturen durch Polignac ist nicht zu ermitteln, da uns nur spärliche Quellen zur Verfügung stehen. Ebenso schwierig sind Umrechnungen in heutige Währungen.²⁷⁹ Doch lässt sich festhalten, dass die Summe von 300 Scudi mehr als das Doppelte des Jahresgehaltes eines Sekretärs in einem römischen Kardinalshaushalt darstellte.

Es wird deutlich, dass es für den französischen Kardinal schwierig war, eine hohe Summe als Einmalzahlung aufzubringen, sodass für ihn die vielfältigen Angebote auf dem römischen Kunstmarkt nur bedingt in Frage kamen. Selbst die 7.000 Scudi, die er für die Skulpturen von Kardinal Lercari entrichten musste, konnte er nur in Ratenzahlungen begleichen, die sich zudem lange über den vereinbarten Zeitrahmen hinauszogen. So veranlasste er erst 1735, drei Jahre nach seinem Weggang aus Rom, die letzte Zahlung an Lercari, der auch erst zu diesem Zeitpunkt die Skulpturen herausgab.²⁸⁰ Möglicherweise war also der von Kardinal de Polignac an Kardinal Lercari gezahlte Kaufpreis etwas niedriger als die von Valesio überlieferte Summe.

Die Ausgaben des Kardinals als Sammler beschränkten sich keineswegs auf den Erwerb von antiken und barocken Skulpturen, er baute gleichzeitig seine Sammlung

²⁷⁸ Diesen Preis konnte Baron Leplat für hölzerne Sockel aushandeln, die er mit den Skulpturen von Prinz Chigi erworben hatte, aber über einen Diener an einen fremden Käufer gewinnbringend veräußern konnte; vgl. Dresden, Hauptstaatsarchiv, Loc. 655, fol. 105 b, an Comte de Lagnasc 1. Januar 1729: "tous les Escabeaux de bois peint en dorure sur les quels etoient placés toutes les Statues, ces Escabeaux Mr. le Baron Leplat les a vendus pour dix huit à son Valet et celuy à un Monsieur pour vingt cinq Scudi."

²⁷⁹ Der Geldwert und die Kaufkraft eines Scudo im frühen 18. Jahrhundert lassen sich nur ungefähr ermitteln. Doch scheinen etwa 15 Scudi das Lebensminimum für eine vierköpfige Familie in Rom um die Jahrhundertmitte gewesen zu sein. – Gross 1990, S. 112–116. – Völkel 1993, S. 388 gibt in einer Tabelle verschiedene Gehälter von Angehörigen der Kardinalshaushalte zwischen 1749 und 1785 an. Demnach verdiente der Maestro di camera des Prälaten Flavio Chigi 1749 monatlich 12 Scudi, ein Sekretär 10 Scudi und ein Garzone 6 Scudi. – Ein Scudo = Ecu = Taler war eine große Silbermünze oder eine Goldmünze. In Frankreich entsprach 1 (Gold)-Ecu (= Louis d'Or) 6 Livres, 1 Silber-Ecu (= Louis Blanc) entsprach 3 Livres oder 60 Sols. 1 römischer Scudo kann daher 3 oder 6 Livres entsprechen.

²⁸⁰ Ms Briefe Le Blond, fol. 88, Brief vom 6. Oktober 1732 aus Fontainebleau nach Rom: "...il ne risque rien par attendre, puis qu'il a entre ses mains toutes les statues et bustes qu'il a vendus à M. le Card. ...nous n'ayons pas à la main l'argent necessaire pour aquiter des engagements de la nature de ceux dont il est question...". Mit dem Brief vom 1. Dezember 1732 erhält Lercari einen Wechsel über 600 Ecus, wobei es sich um die erste Rate handelt. Von der 2. Rate ist die Rede im Brief vom 16. März 1733 – es sollen wieder 600 Ecus gezahlt werden. Dritte Rate wird am 1. September 1733 erwähnt. Man könne das Geld einfach nicht schneller bereitstellen, außerdem verfalle die Obligation erst im Oktober 1734. Weitere Zahlung im September 1734 von 500 Ecus, und Erwähnung, dass noch einmal 500 fehlen, bis alle Schulden beglichen seien. Doch erst im Februar 1735 wird der letzte Wechsel für Lercari ausgestellt – über 500 Ecus. Aus diesen Angaben ergibt sich eine Summe von 2.200 oder 2.600 Scudi, wobei bei der Korrespondenz nicht von Vollständigkeit ausgegangen werden kann. Trotz allem wäre denkbar, daß Polignac einen niedrigeren Kaufpreis gezahlt hatte, als von Valesio überliefert, und nach außen eine andere Summe genannt wurde.

antiker und neuzeitlicher Münzen aus und stellte eine beachtliche Sammlung von Gemälden des 17. und frühen 18. Jahrhunderts zusammen.

Für den Export nach Paris kamen noch erhebliche Kosten für Verpackung, Transport, Lagerung und Verschiffung sowie Zollgebühren hinzu. Diesen Ausgaben standen zwar hohe Einkünfte gegenüber, doch pflegte der Kardinal als Botschafter Ludwigs XV. auch einen sehr aufwendigen Lebensstil, der von großen öffentlichen Festen gekrönt wurde. Seine angespannte finanzielle Situation wurde spätestens bei den verzögerten Zahlungen an Lercari deutlich, der jedoch nicht als einziger auf sein Geld warten musste. Auch der Maler Giovanni Paolo Pannini erhielt mit der Anweisung eines Wechsels über 300 Ecus Romains erst 1735 die letzte Zahlung für seine Innenansicht von St. Peter (Abb. 28), die Polignac fünf Jahre zuvor in Auftrag gegeben hatte.²⁸¹ Zuweilen kam Polignac seinen finanziellen Verpflichtungen auch gar nicht nach. Der junge Maler Markus Tuscher, der für ihn eine Ansicht des Feuerwerks auf der Piazza Navona in Gouache ausgeführt hatte, scheiterte mit seiner Forderung auf Bezahlung für das abgelieferte Bild.²⁸² Angeblich konnte Polignac Rom sogar erst verlassen, nachdem der französische König für seine dringendsten Schulden in Rom aufgekommen war.²⁸³

Dass Polignac trotz einer eher angespannten finanziellen Situation beim Aufbau seiner beachtlichen Kunstsammlung in Rom ein Vermögen ausgab, unterstreicht seine Leidenschaft und seinen Enthusiasmus für die Antike und die Kunst.

6. Rückkehr nach Paris

Die Gründe für Kardinal de Polignacs Rückkehr nach Paris scheinen vielfältig gewesen zu sein. Um seine Gesundheit stand es nicht zum Besten. Auch galt es offenbar, sich um Familienangelegenheiten zu kümmern. Seiner gesellschaftlichen und diplomatischen Stellung in Rom entsprechend, konnte Polignac auf eine ähnlich bedeutende Rolle und entsprechenden Einfluss am französischen Hof hoffen, zumal er die französischen Belange in Rom zur Zufriedenheit des Königs vertreten hatte.

Zunächst verzögerte sich die für 1731 geplante Abreise aus Rom aus verschiedenen Gründen. Zum einen musste die Ankunft des nachfolgenden Botschafters in Rom abgewartet werden, zum andern waren die finanziellen Verhältnisse in Rom zu regeln, bevor er zurückkehren konnte. Das Einverständnis zum Export seiner Kunstsammlung hatte der Kardinal schon vor der Abreise erwirkt. Der

²⁸¹ Ms Briefe LeBlond, Brief vom 23. Oktober 1733: die ausstehende Zahlung wird bestätigt, doch erst Februar 1735 erhielt er 300 Ecus romains, gleichzeitig mit dem letzten Wechsel für Lercari.

²⁸² Fabia Borroni Salvadori: Marcus Tuscher, artista norico fra la Toscana e Roma, in: *Miscellanea di studi in memoria di Anna Saitta Revignas*, Florenz 1978, S. 85–117, hier: S. 94. – Zazoff 1983, S. 57.

²⁸³ vgl. Paul 1922.

Kardinalkämmerer hatte ihm die Ausfuhrgenehmigung für die Antiken und die Gemälde erteilt. Hier profitierte Polignac von einer besonderen Konstellation in der päpstlichen Verwaltung. Alessandro Albani hatte während der Abwesenheit seines Bruders Annibale Albani, des Kardinalkämmerers, dessen Aufgaben übernommen. Folglich war er auch für Grabungs- und Exportlizenzen zuständig, wobei seine Haltung in dieser Angelegenheit deutlich von persönlichem Gewinnstreben und Gefälligkeitsdenken geprägt war.

Doch diese Genehmigung galt nur für eine bestimmte Anzahl von Kisten bis zu einem bestimmten Datum, sodass nach der ersten Verschiffung von Antiken und weiteren Kunstgegenständen noch Etliches in Rom zurückgeblieben war, und die Sammlung erst nach und nach in Paris eintraf. Allerdings fand Polignac auch für die von 1732 bis 1735 noch folgenden Exporte und Verschiffungen eine politische und damit extrem kostengünstige Lösung. So schrieb sein Sekretär 1734 an den Kontaktmann Polignacs in Rom:

"Il ne me falloit pas moins de l'assurance que vous avez donné au Camerlingue que nous ne bougerions point d'ici en cas de Conclave, pour le porter à permettre la sortie de ces caisses."²⁸⁴

Im selben Brief dankte er ihm auch dafür, dass er dem Kardinal bei den bisherigen Transporten die Zollgebühren erspart habe. Mit Blick auf den französischen Teil des Transports hatte der französische König seinen Truppen und Zollstationen Order gegeben, das Eigentum des Kardinals ungehindert und unbeschädigt passieren zu lassen.²⁸⁵

Bereits im Mai 1731 – und damit ein gutes Jahr vor seinem endgültigen Weggang aus Rom – wurden im Hafen von Civitavecchia die ersten Kunst- und Wertgegenstände, die über den Tiber transportiert worden waren, auf ein großes Schiff verladen. Valesio spricht von einer Zahl von mehr als hundert Kisten, gefüllt mit antiken Statuen und Reliefs.²⁸⁶ Doch auch ein Großteil der Gemäldesammlung scheint diesem ersten Transport angehört zu haben, schließlich hatte der französische

²⁸⁴ Ms Briefe LeBlond, Brief vom 1. Nov. 1734: Verschiffung der caisses de marbres, Exportmodalitäten. Die Versicherung Polignacs, nicht zum Konklave nach Rom zu reisen, bedeutete einen rechnerischen Zugewinn an Macht und Einfluss für die Partei, der Annibale Albani im Kardinalskollegium angehörte. Diese Versicherung wird leichter verständlich, wenn man die langwierigen und äußerst umstrittenen Verhandlungen während der beiden vergangenen Konklave von 1730 und 1724 bedenkt. Es zeigt auch, dass der Einfluss Polignacs, der einer anderen Partei angehörte als Albani, im Konklave nicht zu unterschätzen war.

²⁸⁵ Paris, Ministère des Affaires Étrangères, CP Rome vol. 727, fol. 56: 13. Juni 1731: "Au conseil - de par le Roy": "Sa Majesté voulant que trente cinq balots contenant les tapisseries, meubles, hardes [?] et bagages que M. Le Card. de Polignac fe [?] chargé des affaires de Sa Majesté à Rome fait revenir d'Italie à Paris par Marseille passent en toute sureté et liberté, elle mande et ordonne a tous ses officiers et Justiciers gli apporriendra de n'y apporter aucun empechement."

²⁸⁶ Valesio 1977–79, S. 359, Eintrag vom 7. Mai 1731: "Il cardinale di Polignach ha mandate a Civita Vecchia per imbarcare e trasportare in Francia molte statue antiche e quadri, spogliandosi la città di cosi fatti ornamenti."

Konsul Vidan eigens bei den Sekretären des Kardinals angefragt, damit ein Maler in den Hafen geschickt werde, der sich um das fachgerechte Falten der Gemälde kümmern sollte, die zu groß waren, um auf Rahmen gespannt transportiert werden zu können.²⁸⁷ Insgesamt waren vier Verschiffungen nötig. Nachdem 1731 der größte Teil exportiert worden war, folgte im Mai 1733 die Verschiffung einiger Kisten mit Marmorwerken und einer weiteren mit Medaillen, die Gegenstand der Korrespondenz zwischen dem Sekretär Polignacs, Abbé LeBlond, und Abbé Conti in Rom wurde.²⁸⁸ 1735 folgten die Kisten mit den Antiken von Kardinal Lercari. Ein vierter Transport mit Gegenständen, die sich noch in den Räumen der Akademie befunden hatten, fand 1736/37 statt. Der Transport erfolgte jeweils aus dem Hafen von Civitavecchia nach Marseille, von wo die Kisten auf der Rhône weiter geschifft wurden.

Nur der größere Teil der Besitztümer Polignacs befand sich zum Zeitpunkt seiner Abreise in seiner Residenz. So lagerten bei den Ausgräbern Lolli in Tivoli noch Fundstücke aus den Grabungen in der Villa Hadriana. Außerdem befanden sich – wie erwähnt – auch in den Ateliers der französischen Akademie zum einen noch Funde aus den diversen Grabungen, wie fragmentierte Antiken, die von den Brüdern Adam restauriert werden sollten, zum andern noch nicht fertiggestellte Arbeiten von Stipendiaten, die der Kardinal in Auftrag gegeben hatte. Doch der größte Teil der Antiken, die bei Polignacs Abreise zunächst zurückbleiben mussten, stellte die Sammlung des Kardinals Lercari dar, die Polignac 1728 erworben hatte. Zu diesem Zeitpunkt war allerdings nur ein Kaufvertrag zustande gekommen. Zahlungen waren noch keine an den Staatssekretär des Papstes ergangen. Das alles führte zur Verzögerung der Transporte. Der Transport selbst scheint jedoch weitgehend ohne Probleme abgelaufen zu sein, auch wenn Anfang 1733 einige Kisten in Paris eintrafen, deren Inhalt beschädigt worden sein soll: Alle Köpfe hätten sich von den Büsten gelöst und seien in den Kisten hin und hergerollt.²⁸⁹

Angeblich kostete der Export seiner Sammlung den Kardinal mehr als 40.000 Livres. Dies berichtet einer der Besucher des Hôtel de Mézières, Prinz Friedrich von

²⁸⁷ Paris, Ministère des Affaires Étrangères, CP Rome vol. 727, fol. 16r–v: Brief Vidans aus Civitavecchia vom 7. Mai 1731: "Monsieur, grâce à dieux sont arrivé en ce port les deux tartames chargés de ces effets de Son Eminence. [...] Je me donne l'honneur de vous écrire la présente pour vous dire que les grands tableaux devant être pliez et n'ayant icy personne expert pour ce faire, il seroit aproport que vous parliez a Son Eminence pour que le peintre se rende icy au plutôt."

²⁸⁸ Ms Briefe Le Blond, Brief vom 9. Feb. 1733.

²⁸⁹ Ms Briefe Le Blond, fol. 132, Brief vom 12. Januar 1733: „, Nous avons reçu ces jours-cy 7 caisses de marbres. Mais ils n'avoient point été bien accomodés, puisque la plupart sont endommagés, toutes les têtes s'étant detachés des bustes, et ayant roulé dans les caisses."

Mecklenburg-Schwerin, der diese Information offenbar bei der Besichtigung der Sammlung im zweiten Halbjahr 1737 erhalten hatte.²⁹⁰

Polignac hatte die Ankündigung seiner Abreise erst im September 1731 in Rom öffentlich aushängen lassen, womit er offiziell anzeigte, dass seine Gläubiger bezahlt werden würden.²⁹¹ Die tatsächliche Abreise des Kardinals erfolgte dann im Mai 1732. Er reiste in Begleitung zweier seiner Sekretäre auf dem Landweg nach Paris, wobei er die Reise zu einigen Aufhalten und Besuchen auf der Strecke nutzte, wie der Korrespondenz seiner Sekretäre zu entnehmen ist. Weitere Reisesationen waren Florenz, Bologna, Venedig, Ferrara, Modena und Mailand. Die Station Venedig gab ihm die Gelegenheit, sich von Rosalba Carriera porträtieren zu lassen (Abb. 29), deren Pastelle er seit langem bewunderte.²⁹² Einige allegorische Darstellungen von ihrer Hand gehörten bereits seit 1727 zu seiner Sammlung. Am 4. Juli 1732 war Kardinal de Polignac in Lyon, am 11. Juli traf er in Paris ein.

7. Zusammenfassung

Als Kardinal de Polignac in Rom eintraf, war er mit der antiken Tradition in literarischer und historischer Hinsicht bestens vertraut und seine Denkmälerkenntnis war durchaus beachtlich. Das Interesse des Kardinals für die Antike und seine Kennerschaft übertrafen ohne Zweifel jedes gewöhnliche Maß. Diese Voraussetzungen trafen im Rom der 1720er Jahre auf besonders fruchtbaren Boden. Die Antike hatte Nachrichtenwert und sorgte für ansteckende Begeisterung. Die Faszination täglich neuer Funde und Deutungsspekulationen kann man sich gar nicht groß genug vorstellen. Erst recht, wenn man Gelegenheit bekam, dem Moment der Entdeckung während einer laufenden Grabung selbst beizuwohnen. Das hat der

²⁹⁰ Landeshauptarchiv Schwerin, Altes Archiv, Reisen fürstlicher Personen Nr. 294. „Journales von des Printzen Friedrichs Reise nach Hollan, Paris und Angers, vom 10. Augusti 1737 bis zum 3. December 1737. „Am 9 ten besahen der durchl. Prinz des Vormittages das Hotel des Invaliden und der Kirche, von da führen sie nach des Cardinal de Polignac seinem Hause, darin eine vortreffliche Collection von Antiquen Statuen, Busten, Köpfen, die von dem schönsten weißen Marmor zu sehen ist, der Cardinal als er vor einiger Zeit, als Ambassadeur zu Rom gewesen ist, hat daselbst ein Stück Landes gekauft, und da er muß vvermuthet haben, dass daselbst etwas zu finden wäre, So hat er viele Arbeits Leute angenommen, die Erde umwühlen lassen, und die schönsten Statuen die man sehen mag gefunden und ohnbeschädigt heran gebracht; der transport dieser antiken hat den Cardinal über 40000 Livres gekostet, die arbeit wird auf demselben ort noch beständig fortgezset und immer mehr gefunden, die Gemälde die der Cardinal von Rom mit gebracht hat, sind auch ungemein schön.“ Für den Hinweis auf diese Quelle danke ich Ulrike Boskamp und für die Einsichtnahme Joachim Rees.

²⁹¹ Valesio 1977–79, S. 405, Eintrag vom 10. September 1731: „Il cardinale di Polignac fece affiggere bolettini che indicavano la prossima sua partenza e di già ha mandate fuori sopra cento casse di statue antiche e bassirilievi, con dispiacimento di tutti: per tanto significava che gli suoi creditori andando al palazzo sarebbono pagati.“

²⁹² Sani 1988, S. 314. – Auch Polignacs Sekretär Abbé Le Blond ließ sich bei dieser Gelegenheit von der Künstlerin porträtieren.

Sammlung Polignac einen ganz eigenen Charakter verliehen, der die antiquarischen Höhepunkte dieser Jahre anschaulich widerspiegelt.

Mit seinen gesellschaftlichen und finanziellen Möglichkeiten avancierte der Kardinal zu einem sehr erfolgreichen Sammler, übrigens nicht nur auf dem Gebiet antiker Skulptur und antikisierender Ausstattungsgegenstände: Seine Gemäldesammlung war ebenfalls sehr umfangreich. Die Erwerbstätigkeit Polignacs veranschaulicht die vielfältigen Möglichkeiten und Beziehungsgeflechte, die beim Aufbau einer Sammlung notwendig und nützlich waren. Im Übrigen ist es keinem anderen Ausländer gelungen, in so kurzer Zeit eine derart beeindruckende Sammlung zusammenzustellen und als Komplex außer Landes zu bringen. Dabei zeigte sich Polignac durchaus dem Zeitgeschmack verhaftet. Teure Marmorplatten und Vasen waren beim aufwändigen Lebensstil eines französischen Botschafters unverzichtbarer Ausweis guten Geschmacks und Bestandteil des römischen Ausstattungsluxus, wie Vleughels nach Paris schrieb: „C'est la coutume ici de mettre sur les tables quelques belles têtes ou quelques beaux vases antiques, ce qui orne agréablement.“²⁹³

Doch reichte sein Ehrgeiz weiter. Er wollte Teil der antiquarischen Gemeinschaft sein. Seine vielfältigen Kontakte in diese Welt zeigen, dass ihm dies auch gelungen ist. Allerdings blieben seine eigenen antiquarischen Beiträge, die so zahlreich letztendlich nicht waren, die Arbeit eines gebildeten Kenners.

Insbesondere finden sich bei ihm keine Ansätze zu einer kritischen Haltung gegenüber der traditionellen Praxis im Umgang mit fragmentierten Antikensfunden, die manche Zeitgenossen durchaus äußerten. Die fragmentierten Skulpturen frei interpretierend ergänzen zu lassen und in neue Kontexte zu stellen, war für ihn noch selbstverständlich. An Anregungen zu einem anderen Umgang hätte es ihm in dieser Hinsicht nicht fehlen müssen. Selbst seine eigene Sammlungstätigkeit führte zu der einen oder anderen kritischen Reaktion und seine Anteilnahme sowie Beteiligung an unterschiedlichen dokumentarischen Publikationen zeigen ihn durchaus von einer anderen Seite.

Doch Polignacs Ziele waren insgesamt offenbar andere. Die Beschäftigung mit der Antike und das Sammeln antiker Kunst schien ihm kein Selbstzweck, sondern eine Voraussetzung für einen angeregten intellektuellen Austausch von Meinungen und Bildungsinhalten. Die Ergänzungspraxis war selbstverständlicher Teil der Ausstattungsgepflogenheiten und trug auf diese Weise zur Selbstdarstellung bei. Bezeichnend für diese Haltung ist die Doppelrolle, welche den ergänzenden Künstlern dabei zukam: Einerseits sollten sie dem gefundenen Original gerecht

²⁹³ Montaignon VIII 1898, S. 5 Nr. 3217, Brief vom 27. Januar 1729.

werden, andererseits mussten sie sich an dem überzeugenden Endergebnis messen lassen. Entsprechend prägte die französische Akademie mit ihren Künstlern und Schülern den Sammler Polignac und seine Sammlung ebenso wie zahlreiche seiner Einzelfunde und ergänzten Bildwerke.

Was Polignac während seines Romaufenthaltes erreichte, kann daher nur vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Erkenntnisstandes in der Altertumswissenschaft und der Kenntnis der Beweggründe des Kardinals für sein Handeln als Sammler angemessen beurteilt werden.

II. DIE SAMMLUNG IN PARIS

1. Zur Quellenlage

Ankunft des Kardinals de Polignac in Paris

Dem Kardinal stand auch nach seiner Rückkehr aus Rom ein Appartement in Versailles zur Verfügung damit er in Lage war, seinen Verpflichtungen dem König gegenüber entsprechen zu können.²⁹⁴ So ist er wenige Tage nach seiner Ankunft in Paris im Juli 1732 vom König empfangen worden, der sich ihm gegenüber sehr freundlich gezeigt haben soll.²⁹⁵ Die Einrichtung seines eigentlichen Wohnsitzes in Paris nahm Zeit und Kraft in Anspruch, da es sich um einen großen Haushalt handelte.²⁹⁶ Hinzu kam, dass sich die finanzielle Situation des Kardinals nach seiner Rückkehr verschlechtert hatte, da ihm nun jährlich 12.000 Livres weniger zur Verfügung standen als noch in Rom.²⁹⁷ Die jahrelange Abwesenheit Polignacs von Frankreich, wohl auch seine hohen Aufwendungen in Rom, hatten zu einer Verschlechterung der Einnahmen geführt, wie Le Blond mehrfach beklagte.²⁹⁸ Der Kardinal bemühte sich während seiner letzten Lebensjahre in Paris intensiv darum, die finanzielle Situation auch für seine Familie zu verbessern. So erlangte er beispielsweise 1738 die Erlaubnis des Königs, Holz zu schlagen, um so einen Verlust beheben zu können, den ihm seine Mühlen eingebracht hatten. Das verschaffte ihm immerhin 40.000 Livres.²⁹⁹ Eine spürbare Verbesserung der finanziellen Verhältnisse brachte schließlich 1738 die Heirat seines Neffen mit Diane Zefirine Mancini, der Tochter des Herzogs von Nevers, Erbe der Besitzungen von Kardinal Mazarin in Rom, die nun teilweise verkauft werden konnten.³⁰⁰ Einige weitere Details über Polignac und sein Ansehen in höfischen und klerikalen Kreisen zu dieser Zeit erfahren wir zum Beispiel aus den Memoiren des Kardinals de Bernis.³⁰¹

²⁹⁴ Das Appartement befand sich in den „Attiques du gros pavillon et de l’aile sur la rue des réservoirs“ und hat die Raumbezeichnung AN 60 in der Publikation: William R. Newton: *L’espace du roi. La cour de France au château de Versailles 1682–1789*, Paris 2000, S. 399. Das Appartement umfasste 4 Räume, davon waren zwei mit Kamin ausgestattet.

²⁹⁵ Ms Briefe Le Blond: Brief des Abbé Saint-Germain an Conti nach Rom vom 21. Juli 1732.

²⁹⁶ Ms Briefe Le Blond: Brief Le Blonds aus Fontainebleau nach Rom vom 6. Oktober 1732: „Il faut considérer qu’après un voyage, comme celui que nous venons de faire, et l’établissement d’une maison aussi grande que la notre, il n’est pas étonnant que nous n’ayons pas à la main l’argent nécessaire ...“

²⁹⁷ Ms Briefe Le Blond: Brief aus Fontainebleau vom 28. Oktober 1732.

²⁹⁸ Ms Briefe Le Blond: Brief vom 25. Oktober 1734: „nous avons trouvés icy nos affaires furieusement dérangés, et si nous étions restés à Rom encore quelques années, nous les aurions trouvés totalement ruinés.“

²⁹⁹ Ms Briefe Le Blond, Brief Abbé Cuzzonis vom 16. Juni 1738.

³⁰⁰ Ms Briefe Le Blond, Brief Polignacs an Abbé Conti nach Rom vom 12. Januar 1739.

³⁰¹ *Mémoires du Cardinal de Bernis*, mit einem Vorwort von Jean-Marie Rouart, *Mercure de France*, Paris 1936, S. 62–65.

Hauptquellen zur Sammlung Polignac in Paris

Die Quellenlage ist mit Blick auf die damalige Situation der Antikensammlung des Kardinals ergiebig: Neben den Inventaren, dem Verkaufskatalog und der Beschreibung des Antiquars Moreau de Mautour existierten Reiseliteratur in Form von Guiden, Briefen und Berichten, ferner die Register der Akademien sowie die Elogen auf den verstorbenen Kardinal³⁰² und mit Voltaires *Temple du Goût* auch anspruchsvolle Literatur. Im Detail präsentiert sich die Quellenlage wie im Folgenden dargestellt.³⁰³

Der „Etat des Statues Lercari 1728“ vermittelt einen Überblick zu den Antiken, die Kardinal Lercari 1728 in Dresden zum Verkauf anbot. Die in französischer Sprache verfasste Liste führt 174 Stücke auf. Angehängt an dieses Verzeichnis sind eine Version in italienischer Sprache sowie eine kürzere Auflistung der besten Stücke der Sammlung. Die Aufstellung gelangte über Baron Leplat an den Hof Augusts von Sachsen, in dessen Auftrag er sich in Rom aufhielt, um den Ankauf der Chigi-Antiken zu verhandeln sowie nach weiteren geeigneten Bildwerken Ausschau zu halten. Die Sammlung des Kardinals Lercari wurde am Ende jedoch nicht vom sächsischen Hof erworben, sondern von Kardinal de Polignac. Die in dem in Dresden aufbewahrten „Etat des Statues Lercari 1728“ aufgeführten Antiken sind zum größten Teil mit jenen identisch, die Polignac von Lercari erworben hat. Dies lässt sich über einen Abgleich der Lercari-Liste mit den noch zu erwähnenden Pariser Inventaren Polignacs, dem „Inventar Adam 1742“ und Adams *Recueil de Sculptures antiques* von 1755 belegen.

Die im *Archivio di Stato* in Rom aufbewahrte Korrespondenz der Sekretäre des Kardinals mit Korrespondenten in Rom ab 1732 dient als Quelle für eine Rekonstruktion der Umstände des Exports der Sammlung aus Rom und ihre Installation in Paris. So erfährt man aus dieser Quelle – hier zitiert als „Ms Briefe Le Blond“ –, dass ein Großteil der Stücke schon 1732/33 ins Hôtel de Sully gelangte. Als Nachzügler werden vor allem die Lercari-Antiken genannt, da sie noch nicht bezahlt waren, sowie einige Skulpturen aus der Villa Hadriana bei den Brüdern Lolli.

Die ausführliche Beschreibung des Antiquars Moreau de Mautour (*Description historique*) von 1734 mit 180 Objekten – hier zitiert als „Moreau de Mautour 1734“ – gibt Auskunft über die Antiken im Hôtel de Sully, das Polignac für die ersten beiden Jahre in Paris angemietet hatte. Die Anfertigung der *Description historique* wurde von Jean Bénigne Lucotte du Tilliot finanziert.

³⁰² Abbé de Charlevoix: Eloge historique de M. le Cardinal de Polignac, in: Journal de Trévoux, Juni 1742, S. 1053–1091. – Claude Gros de Boze: Eloge de M. le Cardinal de Polignac, Paris 1742.

³⁰³ Inventare, Quellen, gedruckte Versionen sind im Quellen- und Literaturverzeichnis aufgeführt.

1735 erschien im *Mercure de France* unter der Überschrift „Notice particulière“ ein anonymes Bericht, der vermutlich von dem Antiquar Moreau de Mautour als eine Art Nachtrag zu seiner *Description* von 1734 verfasst wurde. Er vermittelt ein differenzierteres Bild über die Aufstellung der Sammlung nach deren Umzug in das Hôtel de Mézières und erlaubt Rückschlüsse auf die Verteilung der Stücke auf einzelne Räume des *Hôtel*. Diese publizierte Quelle ist zitiert als „Hôtel de Mézières 1735“.

Im Dezember 1738 entstand ein Inventar der Sammlung anlässlich der Hochzeit des Neffen und Erben Marquis Louis Héraclé de Polignac mit Mademoiselle de Mancini. Diese Quelle ist bereits seit dem Ende des 19. Jahrhunderts publiziert und wird hier als „Guiffrey 1899 [= Inventar Polignac 1738]“ zitiert.³⁰⁴ Sie bietet eine systematische Auflistung der Objekte nach Art, Größe sowie Material, antik und modern, enthält jedoch keine Hinweise über deren räumliche Verteilung.

Daneben hat sich eine Liste derjenigen Antiken des Kardinals erhalten, die sich im Dezember 1741 noch im Atelier des Bildhauers Lambert-Sigisbert Adam befanden und dort auf ihre Ergänzung durch den Künstler warteten: „Inventar Adam 1742“.³⁰⁵ Es handelt sich dabei zum größten Teil um Stücke, die Kardinal de Polignac von Kardinal Lercari erworben hatte und die erst 1735 nach Paris gelangten. Die Erben des Kardinals de Polignac überließen diese Antiken später dem Bildhauer und verrechneten auf diese Weise den Wert der Skulpturen mit ausstehenden Zahlungen.³⁰⁶ Die Liste verzeichnet auf vier doppelseitig beschriebenen Blättern 48 Posten, welche eine gesamte Anzahl von 65 Stücken ergeben, wie auf der fünften Seite des Dokuments vermerkt ist. Aufgelistet sind Büsten, Reliefs und andere Fragmente sowie rund 20 Statuen und Statuetten und mindestens dieselbe Anzahl nicht näher bezeichneter Torsen, die – nach Ausweis der Beschreibungen des Inventars – insgesamt einen hohen Restaurierungsbedarf aufwiesen.

Das Nachlassinventar des Besitzes von Kardinal de Polignac, das am 4. Dezember 1741 begonnen und erst Anfang 1742 fertig gestellt werden konnte, orientiert sich am Inventar von 1738. Zitiert ist es hier als „Nachlassinventar Polignac 1742“. Es weist die gleiche Reihenfolge und Systematik wie das Inventar von 1738 auf, ergänzt die Angaben jedoch um den Schätzwert der Objekte. Bei den Skulpturen sind insgesamt 21 Objekte mehr verzeichnet als drei Jahre zuvor, die entweder vom

³⁰⁴ Guiffrey 1899 [= Inventar Polignac 1738], S. 253–297; die Skulpturen umfassen Nr. 310 bis Nr. 600.

³⁰⁵ Inventar Adam 1742: Paris, Archives Nationales, MC, XCII, 514, 17 Mai 1742: Créanciers du Cardinal de Polignac: 7.000 livres, prix de divers travaux de sculpture. – Notar: Jean-François Roger, rue de Condé, 1731–1754. – hier in Auszügen transkribiert : ANHANG I.4.

³⁰⁶ Paris, Archives Nationales, MC, XCII, 521, 20. November 1742: Verkauf der Skulpturen durch Polignacs Erben an Adam.

Pariser Kunstmarkt stammen oder noch aus Adams Atelier geliefert worden waren. Darunter sind Büsten und Köpfe, Bildnismedaillons, zwei Kindergruppen der Berninischule, eine „statue equestre de bronze représentant Marc Aurel“, Vasen und anderes mehr, kurzum eine heterogene Mischung an Objekten, deren Einzeltaxierung von 15 bis 1300 Livres reicht. Die Taxierung wurde jeweils von Experten vorgenommen. So übernahm der renommierte Bildhauer Guillaume Coustou diese Aufgabe für die Skulpturen, wohingegen für die Tischplatten der „marbrier“ Jean Carle Desmarests gewonnen wurde. Coustou erhielt den Auftrag allerdings erst, nachdem sowohl Bouchardon als auch Adam, die man eigentlich für diese Aufgabe ausgewählt und angefragt hatte, offenbar abgesagt hatten.³⁰⁷ Die Gemälde schätzte der Maler Pierre Testart, der seinen Wohnsitz in der Rue Neuve-des-Petits-Champs hatte und Mitglied der *Académie des Beaux-Arts* war. Die Münzen und Medaillen taxierte Claude Gros de Boze, Président trésorier de France au bureau des finances de la généralité de Lyon, garde des médailles du Cabinet du Roi und Mitglied der *Académie des Inscriptions*. Ihm fiel auch die Aufgabe zu, die Eloge auf das verstorbene Mitglied seiner Akademie, Melchior de Polignac, zu halten.

Nicht nur die Auflistung der Skulpturen ist umfangreich. Auch das zugehörige Verzeichnis der Gemälde mit 187 Einträgen und dasjenige der Bücher, das die Nummern 694 bis 1197 umfasst, ergeben große Vermögenswerte.³⁰⁸ Eine eigene Sammlung stellten die Münzen und Medaillen dar, die anhand ihres Metallwertes (Gold, Silber und Bronze) auf 5.500 Livres geschätzt wurden. Gemmen und Kamen sind jedoch nicht aufgeführt. Außerdem besaß der Kardinal laut Inventar flämische und englische Tapisserien von beträchtlichem Wert.

1742 entstand schließlich der Verkaufskatalog, hier als „Etat et Description des Statues 1742“ zitiert. Die Reihenfolge der Stücke folgt darin, wie der Vergleich mit den anderen Quellen zeigt, im Großen und Ganzen deren Verteilung im Haus. Er stellt die zentrale Quelle für die Rekonstruktion und Bewertung der Antikensammlung des Kardinals dar. Etliche Exemplare dieses 1742 gedruckten Kataloges haben sich erhalten und sind in einigen Bibliotheken sowie neuerdings als Online-Version zugänglich. Dem 1742 zwischen den Erben des Kardinals und den Agenten Friedrichs II. von Preußen geschlossenen Kaufvertrag, wurde jeweils ein Exemplar des Kataloges beigelegt, sodass sich sowohl im Archiv in Paris als auch im Geheimen Preußischen Staatsarchiv in Berlin bei der Akte des Kaufvertrags mit dem Datum vom 17. Juli 1742 ein Exemplar des Kataloges befindet, der den Umfang der mittels Kontrakt übereigneten Objekte definierte. Eine vervielfältigte Abschrift

³⁰⁷ Vortext im Nachlassinventar vom 25. Januar 1742.

³⁰⁸ Der die Gemälde umfassende Teil des Nachlassinventars ist publiziert: Mireille Rambaud: Documents du Minutier central concernant l'histoire de l'art (1700–1750), Bd. I, Paris 1964, S. 599–608.

des „Etat et Description des Statues 1742“ wurde 1956 in Leipzig angefertigt und ist hier als „Sammlung Polignac 1956“ zitiert.

Der Eintrag zur Sammlung im Reiseführer für Paris mit Umgebung von Le Rouge von 1742 (siehe Anhang III) sowie auch Hinweise in Reiseberichten erlauben es, einige der Erkenntnisse, die sich aus den Inventaren ergeben, zu untermauern und zu ergänzen.³⁰⁹

1755 veröffentlichte der Bildhauer Lambert-Sigisbert Adam seinen *Recueil de Sculptures antiques*, der in der Aufmachung eines Sammlungskataloges einen höchst aufwendigen Verkaufskatalog darstellt.³¹⁰ Hierin publizierte er einen großen Teil der Antiken, die ihm – wie oben erwähnt – von den Erben des Kardinals überlassen wurden. In diesem *Recueil* sind 68 als antik bezeichnete Werke auf 62 Tafeln abgebildet sowie zusätzlich fünf Originalarbeiten Adams.

2. Die Sammlung im Hôtel de Sully 1732 bis 1734

2.1 Das Hôtel de Sully

Nach der Rückkehr Polignacs aus Rom galt es zunächst, einen geeigneten Aufstellungsort für die Sammlung zu finden, was nicht nur aufgrund der Größe der einzelnen Stücke problematisch schien, sondern auch angesichts ihrer großen Anzahl. Die Sammlung war bereits 1732 sehr umfangreich und ihr weiteres Anwachsen abzusehen, da viele Objekte noch in Rom verblieben waren oder in der Restaurierungswerkstatt auf ihre Aufarbeitung warteten.

In der Stadt Rom, in der die Sammlung entstanden war und in deren Tradition von Kunstschaffen und -sammeln sie ihre eigentliche intellektuelle Heimat hatte, war es weniger schwierig, einen geeigneten Aufstellungsort zu finden. Dort hatte der Kardinal im Palazzo Altemps residiert, dessen arkadengesäumter Hof und große Gewölbesäle sich für die Ausstattung mit Skulptur geradezu anboten. Die Präsentation einer anspruchsvollen Sammlung in Galerien oder galerieartigen Räumen gehörte in Italien und anderen europäischen Ländern zur gepflegten Tradition und war auch im Paris des 17. Jahrhunderts angestammt. Wie sehr solche

³⁰⁹ abgekürzt als „Le Rouge 1742“ zitiert; die Transkription des Textes ist im Anhang III abgedruckt.

³¹⁰ Ausführlich zu dem *Recueil de Sculptures antiques* Adams: Dostert 1999. Die 1741 noch nicht in die Sammlung des Kardinals de Polignac eingebundenen und daher nicht aufgestellten Antiken konnten in der vorliegenden Arbeit nicht eingehend berücksichtigt werden. Bisläng konnte nur ein Teil der Stücke, die in den Besitz Adams übergingen, identifiziert werden, vgl. Linfert 2000, S. 186. – Dostert/de Polignac 2001, S. 149. – Dostert 2006. – vgl. die Liste: Katalog II.

Räume als angemessen für die Zurschaustellung antiker Skulptur galten, belegt das wohlbekannte Porträt des Kardinal Mazarin vor der Flucht seiner Antikengalerie.³¹¹

So mietete Polignac, als er 1732 nach Paris zurückkehrte, zunächst ein Haus, das aus dem 17. Jahrhundert stammte, nämlich das Hôtel de Sully im Marais. Das Gebäude wurde 1624 bis 1634 erbaut, gelangte aber erst im Jahr seiner Fertigstellung in den Besitz des Herzogs von Sully. Im Laufe des 17. Jahrhunderts erfuhr das Hôtel Umbauten und Veränderungen der Innenausstattung. Der Grundriss, der von Marot gestochen wurde, zeigt die ursprüngliche Anlage und Raumdisposition (Abb. 19). Es handelt sich um ein typisches Beispiel des *Hôtel entre Cour et Jardin*, wobei hier der *Corps-de-logis* sowie die Flügelbauten aus nur einer Raumflucht bestehen und damit die Raumerschließung eher umständlich gestalten (Abb. 20). Die Raumnutzung zwischen 1634 und 1661 ist durch Inventare zu rekonstruieren.³¹² Links von der Treppe befindet sich heute der in seinen ursprünglichen Dimensionen wiederhergestellte große Saal mit bemalter Holzbalkendecke (*Grande Salle*), der sich mit vier großen Fenstern zum Garten und zweien zum Hof öffnet und im 17. Jahrhundert wohl zugleich als Vestibül und Festsaal genutzt wurde. Dieser Raum hätte sich für eine repräsentative Aufstellung der Sammlung geradezu aufgedrängt. Doch wurde er 1729 in zwei Räume geteilt, in eine *Antichambre* und eine *Salle*.³¹³

Rechts von der Treppe und damit ebenfalls im *Corps-de-logis* befand sich in der Mitte des 17. Jahrhunderts das *Chambre de parade* des Appartements der Herzogin von Sully, darüber das Appartement des Herzogs. Es ist anzunehmen, dass diese repräsentativen Appartements auch von Kardinal de Polignac als solche genutzt wurden.³¹⁴ Ursprünglich hatte im 1. Obergeschoss des linken Hofflügels eine Galerie existiert, die jedoch schon 1651 in Zimmer unterteilt wurde und daher Polignac 80 Jahre später nicht mehr zur Präsentation seiner Skulpturen dienen konnte. Dank der Beschreibung von Moreau de Mautour wissen wir, dass Polignac die große *Chambre* des ehemaligen Appartements der Herzogin von Sully in einen Antikensaal umfunktionierte.

Zum Garten hin ist dem *Corps-de-logis* eine breite Terrasse vorgelagert (Abb. 21). Von hier blickt man über das Gartenparterre auf einen zweistöckigen Galeriebau – auch als Orangerie genutzt –, der den Garten riegelartig abschließt (Abb. 22). Die

³¹¹ Robert Nanteuil, Le Cardinal Mazarin dans la galerie haute de son palais, Kupferstich von 1658. – vgl. z.B. die Abbildung bei Francis Haskell, *Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of Baroque*, New Haven 1980, Taf. 26 a.

³¹² Saint-Paul 1996, S. 13 f.

³¹³ Saint-Paul 1996, S. 26.

³¹⁴ In dem Aufsatz Dostert/de Polignac 2001 haben wir als „chambre à droite du vestibule“ aufgrund der ungenauen Formulierungen bei Moreau de Mautour noch den ersten Raum im linken Flügel identifiziert, der in den Inventaren des 17. Jahrhunderts als „Salle du commun“ bezeichnet wird, wo die „Officiers“ des Herzogs ihre Mahlzeiten einnahmen.

Existenz und Position eines eigenständigen Orangeriegebäudes ist für den Wohnhausbau in Paris ungewöhnlich; doch bot die Orangerie mit ihrer Südausrichtung die besten Voraussetzungen zur Ausnutzung des Sonnenlichts. Hier hat Polignac – auch das wissen wir dank Moreau de Mautour – einen weiteren erheblichen Teil seiner Sammlung aufgestellt.³¹⁵

Das Hôtel de Sully beherbergt seit 1965 den Sitz der *Caisse nationale des monuments historiques et des sites* und ist teilweise öffentlich zugänglich. Der Ehrenhof ist offen, im großen Saal des *Corps-de-logis* befindet sich heute eine Buchhandlung. Auch der Garten kann betreten, sogar durchquert und durch eine kleine, seitlich der Galerie gelegene Pforte verlassen werden, die zur südwestlichen Ecke der *Place des Vosges* führt. Auf diese Weise sind die räumlichen Bedingungen der Aufstellung der Antiken auch heute noch nachvollziehbar. Dazu trägt ebenfalls die zu größeren Teilen erhaltene ursprüngliche prächtige Außen- und Innendekoration des Hôtel de Sully bei.³¹⁶

2.2 Die Antiken im Hôtel de Sully und die *Description historique* von Moreau de Mautour

In diesem Gebäude brachte Kardinal de Polignac seine ebenfalls 1732/1733 in Paris eingetroffene Sammlung zunächst unter. Für die Aufstellung eines großen Teils seiner Statuen und Büsten bot sich der große Saal des *Corps-de-logis* rechts des Vestibüls an, die große *Chambre* des ehemaligen Appartements der Herzogin von Sully.³¹⁷

Ein Raum dieser Ausmaße war für die aus dem Rahmen fallende Antikenleidenschaft des Kardinals wie geschaffen – und dennoch keineswegs ausreichend zur Präsentation seiner gesamten Sammlung, sodass das Orangeriegebäude im Garten ebenfalls für die Unterbringung der Skulpturen genutzt wurde und darüber hinaus einzelne Stücke über die Appartements verteilt wurden, wo sie sich in die Ausstattung und Dekoration der Räume einfügen ließen.

Waren es in Rom in der Regel die Neufunde und Einzelstücke der Sammlung Polignac, mit welchen sich die Antiquare beschäftigten, wurde in Paris schon bald

³¹⁵ Alexandre Gady; *De la Place Royale à la Place des Vosges. Action artistique*, Paris 1996. Im Nachlassinventar des 5. Herzogs von Sully von 1729 sind zahlreiche große und kleine Orangen- sowie Lorbeerbäume in der Orangerie aufgeführt, was beweist, dass der nach Süden ausgerichtete Raum mit seinen fünf großen Fensteröffnungen bis kurz vor dem Einzug Polignacs zur Unterbringung von Pflanzen genutzt worden ist.

³¹⁶ Vgl. die Illustrationen bei Saint-Paul 1996. Nachdem das Hôtel 1945 in den Besitz des französischen Staates gelangt ist, konnte durch umfangreiche Rückbau- und Restaurierungsmaßnahmen der Charakter des 17. Jahrhunderts wiedergewonnen werden, vgl. Pierre Kjellberg: *Le nouveau guide du Marais*, Paris 1986, S. 95–99.

³¹⁷ Die Raumverteilung habe ich bisher anders interpretiert, siehe den gemeinsam mit Francois de Polignac verfassten Aufsatz: Dostert/de Polignac 2001, S. 132 f.

nach ihrem Eintreffen die gesamte Sammlung zum Gegenstand einer antiquarischen Abhandlung. Allerdings war bis vor wenigen Jahren ein derartig dezidiertes Interesse der französischen Antiquare an den Bildwerken der Sammlung Polignac noch nicht nachweisbar. Erst die Auswertung eines französischen Manuskripts im Getty Research Center im Jahr 2001 hat gezeigt, dass die Sammlung in Paris schnell zum Gegenstand einer intensiven antiquarischen Studie wurde. Diese wurde von dem Antiquar Moreau de Mautour verfasst, der seit 1701 Mitglied *Académie des Inscriptions* war. Seine *Description historique des monuments d'antiquité transportés de Rome à Paris dans l'Hôtel de Sully en 1732 par le Soins de Son Eminence Monseigneur le Cardinal de Polignac* umfasst insgesamt 27 Seiten. De Mautour war bereits durch etliche Abhandlungen und Artikel in den Publikationsorganen der Akademie sowie der zeitgenössischen Presse wie beispielsweise dem monatlich erscheinenden *Mercure de France* der Fachwelt bekannt. Bei dem im Getty Research Institute aufbewahrten Dokument handelt es sich um eine zeitgenössische Abschrift der von Moreau de Mautour verfassten *Description historique*. Die Beschreibung war demnach in Abschriften zugänglich, wurde aber nie gedruckt.

Moreau de Mautour verfasste seine *Description historique* der Sammlung Polignac im Jahr 1734 für einen Sammler und Gelehrten aus Dijon, Jean Bénigne Lucotte Du Tilliot (1668–1750), der daran interessiert war, Genaueres über diese umfangreiche, neu in Paris installierte Skulpturensammlung zu erfahren.³¹⁸ Bei dieser in Auftrag gegebenen Studie handelte es sich nicht um die erste Zusammenarbeit der beiden. So hatte Moreau de Mautour bereits verschiedene kürzere Abhandlungen für Du Tilliot verfasst, mit dem er kontinuierlich über antike Themen korrespondierte. Du Tilliot verfügte darüber hinaus über weitere Kontakte zur Fachwelt, so zum Beispiel hatte er den Gelehrten Bernard de Montfaucon bei der Materialsammlung für dessen *Antiquité expliquée* unterstützt, indem er ihm Informationen zu seinen Sammelobjekten oder zu Neufunden in der Provinz zukommen ließ.³¹⁹

Die Bearbeitung der eigenen Antikensammlung durch einen ausgewiesenen Experten lag sicher im Interesse von Kardinal de Polignac. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Moreau de Mautour seine *Description historique* auf einer Sitzung der *Académie des Inscriptions* vorgetragen hat und auf diese Weise die Sammlung des Kardinals zusätzlich nobilitierte.

³¹⁸ Ausführlichere Informationen zu Moreau de Mautour und seinem Auftraggeber Jean Bénigne Lucotte du Tilliot in: Dostert/de Polignac 2001, S. 95–101. Du Tilliot hatte als Gentilhomme in den Diensten des Herzogs von Berry gestanden.

³¹⁹ In den Supplementbänden der *Antiquité expliquée* ist Jean Lucotte Du Tilliot als Sammler vertreten und wird von Montfaucon mehrfach erwähnt.

Der Antiquar verzeichnet in seiner Beschreibung die in den Sälen des *Corps-de-logis* und der Orangerie des *Hôtel de Sully* aufgestellten Skulpturen systematisch und erwähnt dabei insgesamt 180 Objekte. Vieles wird nur aufgezählt, wobei er kurz das Sujet oder die Gattung benennt. Doch auf einige Stücke geht er ausführlicher ein. Dabei zieht er Zitate antiker Autoren heran, verweist auf die zeitgenössische Sekundärliteratur oder solche des 17. Jahrhunderts und diskutiert die Meinungen anderer Antiquare zum gleichen Stück. Nur selten argumentiert er mit direkten Vergleichsstücken, die ihm aus der antiquarischen Literatur und den Stichwerken bekannt waren. Seine gelehrten Ausführungen gelten vor allem den Reliefs und einigen der berühmten Statuen der Sammlung, wie der Knöchelspielerin und der Lykomedesgruppe. Dabei zeigt sich, dass Moreau de Mautour ganz in der antiquarischen Tradition des 17. Jahrhunderts in Frankreich steht, die ihren Schwerpunkt im Literatur- und Quellenstudium hatte. Seine Schwierigkeiten und Unsicherheiten bei der Konfrontation mit Originalen sind nicht zu übersehen.

2.3 Rekonstruktion der Aufstellung im Hôtel de Sully

Die Beschreibung des Antiquars erlaubt uns eine Rekonstruktion der Verteilung der Skulpturen im Antikensaal des *Hôtel* und der Galerie der *Orangerie*.

Unter der Überschrift „Antiquités de la Salle“, also der *Chambre* des ehemaligen Appartements der Herzogin von Sully neben dem Vestibül des *Corps-de-logis*, nennt Moreau de Mautour explizit 39 Skulpturen und Reliefs, wobei er darauf hinweist, dass er nicht alle Objekte nennen könne. Seiner Beschreibung zufolge sah man beim Eintreten zunächst die zehn Figuren der Lykomedesgruppe, zu der die Statue der Minerva gehörte. In der Ecke zum Garten hin, vermutlich derjenigen gegenüber dem Eingang, befanden sich die kolossalen Statuen des Asklepios (Kat. Nr. 8) und der Hygieia (Kat. Nr. 67) und „contre le mur du même côté du jardin“ war die Statue der Orantin (Kat. Nr. 82) aufgestellt worden. Die Knöchelspielerin (Kat. Nr. 77) befand sich „dans le milieu de la sale, sur une grande table de granite“ und auf demselben Tisch neben ihr der bislang nicht identifizierte Kopf einer schlafenden Frau.³²⁰ An der Wand zum Hof stand das Statuenpaar der Atalante-Artemis (Kat. Nr. 59) und der Aphrodite vom Typus Medici (Kat. Nr. 55). Neben ihnen war eine Büste aufgestellt, die der Antiquar nicht näher bezeichnet. An der Wand zum Vestibül – und damit korrespondierend mit der gegenüberstehenden Lykomedesgruppe – war eine Dreiergruppe platziert worden: die Statuen des flötespielenden Satyrs (Kat. Nr. 27), des weinbekränzten Dionysos (Kat. Nr. 14) und des gefesselten Marsyas (Kat. Nr. 24). An derselben Wand, vielleicht unmittelbar in der Raumecke zum Garten, stand auch der Kindersarkophag mit den Eroten bei der Weinlese (Kat. Nr. 158).

³²⁰ Oesterreich 1775a, S. 126 Nr. 829 („Cleopatra“). – Dostert/de Polignac 2001, S. 109 f. Nr. 16.

Anschließend beschreibt Moreau de Mautour die Stirnseite des Raumes, an der zu den Seiten des Kamins die beiden kolossalen Büsten der Athena (Kat. Nr. 62) und der Hera (Kat. Nr. 66) sowie vier Hermenbüsten platziert waren, während vor dem Kamin die vier bronzenen Kaminböcke (Kat. Nr. 203 und 204) aus dem 16. Jahrhundert ihren Platz gefunden hatten. Darüber thronte – „au milieu de la cheminée“ – die bronzene Sitzfigur einer Venus mit Amor, bei der es sich wohl um eine neuzeitliche Arbeit handelte.³²¹ Weiter führt Moreau de Mautour für denselben Raum mehrere Reliefs an, darunter drei Waffenreliefs (s. Liste Katalog III), ferner das heute in der Potsdamer Bildergalerie vermauerte Relief mit den musizierenden Putten (Kat. Nr. 202), die Satyrn in der Schmiede des Vulkan (Kat. Nr. 185) und eine Zirkusdarstellung mit kämpfenden Gladiatoren.³²² Als „morceaux de sculptures“, die sich ebenfalls in dem großen Saal befanden, beschreibt der Antiquar zwei Reliefmedaillons mit Kaiserbildnissen sowie die rechteckigen Bildnisreliefs der Kleopatra und des Alexander im Profil.

Der Saal dürfte durch die raumgreifende Fülle und die Bedeutung der in ihm aufgereihten Antiken beeindruckt haben, wobei gleichzeitig den Besuchern noch genügend Raum blieb, um die Kunstwerke aus angemessener Distanz zu betrachten und sich ohne Beeinträchtigungen in dem Saal zu bewegen. Die neunzehn hier versammelten Statuen waren mit Bedacht ausgewählt worden. Dass die einzigen drei kolossalen Marmorstatuen und die berühmte Lykomedesgruppe dazu zählten, überrascht nicht. Weiterhin bildeten Artemis und Aphrodite ein formal gut aufeinander abgestimmtes Paar, während die Dreiergruppe aus jugendlichem Dionysos und dem sich gegen seine Fesseln sträubenden Marsyas, die den eher verhaltenen flötespielenden Satyr einrahmten, eine Kombination bewegter, handelnder Einzelfiguren ergab, die den Betrachter zur Reflexion des Mythos anregen konnte, aber offenbar auch ästhetisch beeindruckte, denn Moreau de Mautour nahm sie als „belles statues d'un grand goût“ wahr.

Die Besonderheit des Sujets und eine gewisse Einzigartigkeit dürften den Ausschlag für die herausgehobene Präsentation der Knöchelspielerin und des Kopfes der schlafenden Frau³²³ auf einem Tisch in der Raummitte gegeben haben. Während die Anwesenheit der bronzenen Kaminböcke und der großen Büsten der griechischen Göttinnen in diesem Saal unmittelbar einleuchtet, überrascht die Platzierung des Kindersarkophages. Denn die übrigen im Saal angebrachten und an der Wand stehenden Reliefs sind nicht der Sepulkralplastik zuzuordnen. Diese war in größerer

³²¹ *Etat et Description des Statues 1742*, S. 26. – Dostert/de Polignac 2001, S. 115 Nr. 32.

³²² Dostert/de Polignac 2001, S. 117 f. Nr. 33–36.

³²³ Diesen Frauenkopf, der auch als „Cléopâtre“ und „Vénus dormante“ bezeichnet wurde, darf man sich vielleicht als vollplastische Version in Anlehnung an die Medusa Ludovisi oder aber wie einen Kopf vom Statuentypus der schlafenden Ariadne vorstellen.

Zahl in der Galerie der *Orangerie* vorhanden. Möglicherweise ist die Auswahl des Sarkophages für diesen Saal auf die Darstellung der Eroten bei der Weinlese zurückzuführen, die man vielleicht mit dem barocken Relief der musizierenden Putten verband, das sich ebenfalls in dem Raum befand.³²⁴ Noch wichtiger für die Aufstellung des Sarkophages neben der dionysischen Dreiergruppe war sicherlich das dionysisch konnotierte Thema der Weinlese.

Entscheidend für das gesamte Erscheinungsbild des Antikensaals dürfte der Verzicht auf Bildnisbüsten oder Reihen idealer Köpfe gewesen sein. Einzig die beiden Kolossalbüsten als auch die vier Hermen, die durch ihre Zurichtung eine Besonderheit für die Sammlung darstellten, waren hier anzutreffen. Somit führt der Antikensaal in mehrfacher Hinsicht eine strenge Auswahl vor: nach Größe der Objekte, ihrer Berühmtheit und ihrer Qualität. Das Ergebnis lässt fein abgestimmte formale sowie inhaltliche Bezugsmuster erkennen.

Dieser Saal bot jedoch – wie der Antiquar Moreau de Mautour selbst andeutet – nicht ausreichend Platz für die umfangreiche Sammlung Polignac. Deshalb widmete der Kardinal zusätzlich die große Galerie der *Orangerie* der Präsentation seiner Sammlung. Dorthin gelangten alle Büsten und Köpfe, diese machten zahlenmäßig den größten Teil der Sammlung aus, gemeinsam mit weiteren antiken Skulpturen. Moreau de Mautour lässt in seinem Text nicht erkennen, ob für die Präsentation das von Pflanzkübeln befreite Erdgeschoss der *Orangerie* genutzt wurde oder der ebenso langgestreckte Raum darüber. Wahrscheinlicher ist, dass sich die Antiken im Erdgeschoss befanden, wo gewiss eine höhere Tragfähigkeit gegeben war.

Die im Antikensaal erkennbar absichtsvolle Beschränkung der Objektzahl wurde in der Galerie des Orangeriegebäudes in das Gegenteil verkehrt. In diesem lang gestreckten Raum mit fünf nach Süden ausgerichteten Fensterachsen standen nun sämtliche Büsten der Sammlung, auf deren Präsenz der Kardinal in dem festlichen Repräsentationsraum des *Corps-de-logis* gänzlich verzichtet hatte. Bei seiner Beschreibung der Galerie lässt der Antiquar die Statue Apollons (Kat. Nr. 5), den man an der Wand gegenüber des Eingangs erblicke, den Auftakt bilden.³²⁵ Doch sogleich folgt die Aufzählung der Büsten, so seien „toutes les côtés de cette gallerie [...] remplis de têtes antiques“,³²⁶ wobei die Wahl des Verbs „remplir“ veranschaulicht, wie dicht gefüllt und gedrängt diese Aufstellung ausgesehen haben muss. 28 Büsten waren auf entsprechend vielen Postamenten platziert. An beiden Enden der Galerie standen auf zwei Stufen oder Bänken („sur deux gradins aux deux

³²⁴ Die Annahme, dass dieser inhaltliche Aspekt den Ausschlag gegeben haben dürfte, wird von Moreaus Interpretation des Sarkophagreliefs als Anspielung der Freude und des Glücks des verstorbenen Kindes in den „Champs Elisées“ untermauert.

³²⁵ Moreau de Mautour 1734, fol. 7v. – Dostert/de Polignac 2001, S. 118.

³²⁶ Moreau de Mautour 1734, fol. 7v-8r. – Dostert/de Polignac 2001, S. 119.

bouts de la galerie“) 42 gesockelte Büsten. Zudem waren weitere 43 Büsten auf dem Boden verteilt. Darüber hinaus nennt der Antiquar noch vier weitere Büsten.

Bei den beiden Posten von 42 und 43 Büsten dürfte es sich um die sogenannten Halbbüsten des Verkaufskatalogs handeln, während die auf einzelnen Postamenten platzierten Stücke mit den größeren Gewandbüsten zu identifizieren sein dürften. In der Beschreibung Moreau de Mautours folgt dann eine Aufzählung der Götter, der griechischen und römischen Dichter, der Könige und Kaiser, die sich unter diesen insgesamt 117 Büsten befänden. Die großen Kaiser sind zwar vertreten, aber eine vollständige suetonische Zwölfkaiserreihe kam nicht zusammen. Moreau de Mautour – ebenso wie der Sammler selbst – erlag somit nicht der Versuchung, neue Deutungen und Identifizierungen zugunsten der Vorstellung einer größeren Vollständigkeit vorzunehmen.

An einem Ende dieser Galerie befand sich die Front des Riefelsarkophages mit den Drei Grazien (Kat. Nr. 159) und am anderen das Relief mit Dionysos und Ariadne (Kat. Nr. 165), das eine annähernd gleiche Größe hat.³²⁷ Die Korrespondenz der Maße wird auch von Moreau de Mautours betont, der so die Symmetrie der Anordnung hervorhebt.

Außerdem standen entlang der Galeriewand insgesamt acht Urnen, darunter zwei eckige (Kat. Nr. 161. 162). Von den sechs weiteren Urnen rahmten zwei besonders große und verzierte (Kat. Nr. 163. 166) die eingangs erwähnte Statue des Apollon. Jeweils zur Seite dieser beiden Urnen standen zwei Statuetten von 2 Fuß Höhe, die einen nackten Herakles, wohl eine Statuette des Eros Centocelle (Kat. Nr. 17), und einen jugendlichen Dionysos (Kat. Nr. 46) zeigten.³²⁸ Zwischen den Postamenten, die die großen Büsten trugen, waren weitere kleine Figuren verteilt, ein sitzender Harpokrates (Kat. Nr. 20), zwei Aphroditestatuetten (Kat. Nr. 54. 57) und eine Juno (Kat. Nr. 86). Des weiteren stand hier eine neuzeitliche weibliche Büste, die Moreau de Mautour als „Déesse de Sécurité“ (Kat. Nr. 172) bezeichnet.

Das Erscheinungsbild der Galerie dürfte trotz der Fülle an Ausstellungsstücken überschaubar und repräsentativ gewirkt haben. Offenbar betrat man die Galerie an ihrer Längsseite vom Garten aus und blickte an der gegenüberliegenden Galerierückwand auf die dominierende Statue Apollons, die zudem von der symmetrischen Rahmung durch Urnen und Statuetten von gleicher Höhe betont wurde. An der Rückwand waren darüber hinaus vier weitere Urnen und vier Statuetten aufgereiht, möglicherweise im Wechsel mit den Postamenten der großen Büsten. Die schmalen Stirnseiten wurden von den dort angebrachten Reliefs

³²⁷ Moreau de Mautour 1734, fol. 10r. – Dostert/de Polignac 2001, S. 121.

³²⁸ Moreau de Mautour 1734, fol. 12v. – Dostert/de Polignac 2001, S. 125.

akzentuiert. So waren das dekorative Schema und die inhaltliche Ordnung unmittelbar zu erfassen. Die inhaltliche Ordnung insofern, als die Statue des lorbeerbekränzten Apollon mit der Anspielung auf seinen Sieg über die Schlange Python das Thema des Sieges vorgab, das mit den hier aufgestellten Kaiserbildnissen korrespondierte. Mit Apollon, der für einen Sieg der Klarheit und Ordnung steht, wurde eine Leitfigur gewählt, mit der möglicherweise auf die Tradition des *grand siècle* und des großen Herrschers Ludwig XIV. angespielt werden sollte.³²⁹

Durch die alternierende Aufstellung von Statuen, Urnen und Büsten auf ihren Postamenten und durch den damit einhergehenden Wechsel von Gattung, Sujet und Höhe erinnert die Rückwand der Galerie an die Verteilung der Skulpturen auf den Tafeln von François Girardons imaginärerer Skulpturengalerie aus dem frühen 18. Jahrhundert, wenn auch in einem bescheideneren Maßstab. Dagegen weist die dichte Reihung der gleichförmig gesockelten Halbbüsten in zwei Rängen möglicherweise Anklänge an die Aufstellung der Porträtbüsten in der ersten Sammlung Alessandro Albanis im Palazzo alle Quattro Fontane auf.³³⁰

Außer in diesen beiden großen Räumen wurden auch in den Appartements des Hauses Skulpturen aufgestellt. Moreau de Mautour schreibt, dass man – „en parcourant les appartments de l’hôtel“ – unter anderem eine große Porphyurne (Kat. Nr. 189) bewundern könne; auf einem großen Tisch mit Marmorintarsien stünden eine Bronzestatue des Antinous³³¹ und eine des Vitellius (Kat. Nr. 176) sowie die Figur eines kleinen Herakles, der die Schlange würgt (Kat. Nr. 191); weiterhin befänden sich auf einem Kamin der Basaltkopf einer behelmten Göttin³³², die er als Pallas oder Roma Victrix interpretiert, und der Kopf einer Isis (Kat. Nr. 69).

Das Bemerkenswerte an der Präsentation im Hôtel de Sully ist ihr fast musealer Charakter. Denn die von Polignac für seine Sammlung vorgesehenen Räume – besonders die Galerie des Orangeriegebäudes – entzogen sich der Sphäre des alltäglichen Lebens. Die Aufstellung der Antiken diente nicht der dekorativen Ausstattung von zweckdienlichen Räumen, sondern umgekehrt, die beiden von den

³²⁹ Zur Bedeutung Apollons in neuzeitlichen Ausstattungen, vgl. Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan, hrsg. von Matthias Winner et. al., Mainz 1998.

³³⁰ François Souchal: La collection du sculpteur Girardon d'après son inventaire après décès, in: Gazette des Beaux-Arts 82, 1973, S. 1–98. – Kardinal Alessandro Albani hatte seine umfangreiche erste Antikensammlung in der Hauptsache in zwei Räumen im Erdgeschoss seines Palazzo untergebracht. Dort standen die später in das Museo Capitolino gelangten zahlreichen griechischen und römischen Porträts in dichter Reihung, vgl. Inventar der Sammlung, A Catalogue of the Ancient Sculptures Preserved in the Municipal Collections of Rome, hrsg. von: H. Stuart-Jones, Oxford 1912, S. 385–398.

³³¹ Bei dem Antinous handelt es sich um eine Bronzekopie des Antinoos in der Villa Mondragone bei Frascati, die zwar nach Preußen gelangt ist, jedoch bislang nicht zu identifizieren ist: Oesterreich 1775a, S. 128 Nr. 840.

³³² Der Kopf gelangte mit der Sammlung Polignac nach Preußen, vgl. Oesterreich 1775a, S. 128 Nr. 839, konnte jedoch nicht identifiziert werden.

Skulpturen bevölkerten Säle waren diesen explizit gewidmet. Das bedeutet natürlich nicht, dass Polignac gänzlich auf die Gegenwart antiker Kunst in seinen eigentlichen Wohnräumen verzichtet hätte.

Moreau de Mautour schließt seine Beschreibung mit der Bemerkung, er habe nur solche Objekte aufgeführt, die antik seien oder erschienen, und daher auf die Erwähnung etlicher moderner Arbeiten italienischer Künstler verzichtet. Das impliziert, dass er alle oben genannten Stück für antik erachtete. Ein neuzeitliches Werk wollte er jedoch nicht unerwähnt lassen: Die Bildnisbüste des Kardinals de Polignac aus weißem Marmor, die auf einer Säule aus ägyptischem Marmor aufgestellt war. Damit war sicherlich die um 1731 von Edme Bouchardon in Rom gearbeitete Büste des Kardinals gemeint, auch wenn Mautour dies nicht erwähnt.

Der Vergleich der Beschreibung Moreau de Mautours von der Aufstellung der Antiken im Hôtel de Sully mit den Quellen zu ihrer späteren Disposition im Hôtel de Mézières wird verdeutlichen, dass ein Großteil der Sammlung Polignac einschließlich der meisten Hauptstücke schon 1734 im Hôtel de Sully versammelt war.

2.4 Analysemethoden Moreau de Mautours

In Moreau de Mautours Beschreibung schlagen sich der Stand der Gelehrsamkeit und die seinerzeit angewandten Methoden antiquarischer Arbeit nieder. Zwar sind viele Informationen, die ihm der Kardinal zur Verfügung gestellt haben dürfte, in seinen Text eingeflossen, doch spielen diese Realien eine untergeordnete Rolle gegenüber dem Wissen, das bei einem gelehrten Antiquar vorausgesetzt werden konnte und das er ostentativ ausbreitet. Wichtig ist ihm vor allem die mythologisch korrekte Einordnung der Werke, die er dank seiner ikonographischen Kenntnisse spielend bewerkstellte. Dabei kam ihm seine Kenntnis antiquarischer Literatur, insbesondere von Münzwerken, zu Gute.

Auch kunsttheoretische Wertbegriffe kommen bei ihm zum Einsatz. Termini wie „beauté“, „grand goût“ oder „perfection“ gehören zum festen Repertoire seiner Fachsprache. Moreau de Mautour erscheint dabei die Antike der zeitgenössischen Kunst klar überlegen, ihr Vorbildcharakter unangefochten. Bei seinen Beschreibungen und Klassifizierungen machte er jedoch keinen Unterschied zwischen neuzeitlichen Ergänzungen und dem antiken Originalbestand der Skulpturen, auch da nicht, wo ihm das aufgefallen sein muss und wo aus heutiger Sicht für die Interpretation wesentliche Elemente ergänzt worden sind, wie Köpfe oder Attribute. Da er sich immer wieder ausführlich mit der mythologischen Deutung der Figuren befasst, spielt gerade die Erläuterung der Attribute für seine

Deutungsarbeit eine große Rolle. War es Höflichkeit gegenüber dem Sammler, wenn er darüber hinwegging, wissend dass dieser ebenso wie sein Restaurator manche Interpretation forciert hatte? Immerhin hebt er in einigen Fällen umgekehrt den guten Erhaltungszustand hervor, z.B. bei der Statue der Hygieia (Kat. Nr. 67).

Am Beispiel der Lykomedesgruppe wird die Vorgehensweise Moreau de Mautours besonders anschaulich, da er bei ihrer Beschreibung willig der Interpretation der weitreichenden Restaurierung folgt und den von ihr geschaffenen Handlungszusammenhang nacherzählt, als beschreibe er ein intaktes Historiengemälde. Den Nukleus der dramatischen Szene bildet für ihn die Blickbeziehung der beiden Helden Achill und Odysseus, wobei sie von Deidameia und den überraschten Lykomedestöchtern beobachtet werden.³³³ Die Beschreibung Mautours beginnt mit Odysseus, dessen „phisionomie ne dément point son air fin et rusé. [...] Il fixe ses regards sur Achille, qui est à son opposit; et il le reconnoit [...]. Les traits du visage d’Achille marquent une beauté fière et mâle.“ Die Gewänder Achills seien vom Bildhauer gestaltet „comme si le vent les agitait, pour laisser apercevoir à travers de la finesse de la robe ce qui n’est point équivoque aux yeux du spectateur.“ An der Seite von Odysseus stehe die Frau des Lykomedes, „elle a un air mayestueux.“ Zwischen ihr und Achill stehe eine Pallas, mit dem Pyrrhusknaben, dessen Erziehung man ihr anvertraut habe. Es folgt die Aufzählung der sechs Töchter, „celle qui frappe le plus la vue [...] soit Deidamie.“ „Par une intelligence secrète et concertée, Achille fit connoitre à Deidamie ce qui étoit naturellement, et ce qu’Ulysse n’avoit appris que par finesse.“

Das Beispiel der Lykomedesgruppe zeigt, wie sehr der Antiquar unter dem Eindruck der Ergänzungen, der vervollständigten Figuren stand und wie sehr seine Beschreibung die Kommunikation, ja Interaktion zwischen den einzelnen Figuren sogar noch zu verstärken suchte. Ging er an anderer Stelle in der *Description historique* auf den guten Erhaltungszustand einiger Skulpturen ein, so sah er sich hier keineswegs veranlasst, die umfangreichen Ergänzungen auch nur zu erwähnen – im Gegenteil: Er streicht die vom Restaurator und Arrangeur geschaffenen Blickbeziehungen heraus, um die dargestellte Episode zu veranschaulichen. Es kann ausgeschlossen werden, dass Moreau de Mautour die neuzeitlichen Ergänzungen nicht erkannt haben könnte. War es – wie schon erwogen – Höflichkeit? War es der ausdrückliche Wunsch des Kardinals, den Wert seiner Funde nicht durch eine zu weit gehende Diskussion ihres Erhaltungszustandes zu diskreditieren, zumal in diesem Fall dann auch die Zusammengehörigkeit der Lykomedesgruppe schnell zur Diskussion gestanden hätte? Oder stand das antiquarisch intellektuelle Spiel mit

³³³ Vgl. Moreau de Mautour 1734, fol. 1r–2v. – Dostert/de Polignac 2001, S. 104–107. 140 f.

dem, was sich dem Betrachter bot, so sehr im Vordergrund, dass die Authentizität der materiellen Grundlage des Spiels sekundär war?

Auch in der Wahl der literarischen Quellen für die mythologische Einordnung der Skulpturen scheint der Wunsch, Esprit zu beweisen, nicht unerheblich gewesen zu sein. So verweist Moreau de Mautour für die Überlieferung der Episode noch ganz selbstverständlich auf Homer und Ovid. Um den Namen der Lykomedestochter Deidameia zu belegen, zieht er Properz heran. Doch um die Familienverhältnisse des Königs Lykomedes zu präzisieren, bringt der Verfasser zusätzlich das Libretto der Oper *Alceste* von Philippe Quinault ins Spiel.³³⁴

Die Interpretation der männlichen Figur als Achill fungierte als Ausgangspunkt für die Erfindung der Gruppe. Das Thema der Verkleidung und das Spiel zwischen den Geschlechtern bot offenbar mehr Anreize zu einer Gruppenkomposition, als die nahe liegende Interpretation derselben Figur als Apoll und die der weiblichen Statuen einfach als Musen. Diese Möglichkeit war den Künstlern, die sich mit den Neufunden beschäftigten, immerhin nicht verborgen geblieben, wie die Beischrift Johan Justin Preißlers auf seiner Zeichnung der Muse Erato – einer der damals als Lykomedestochter bezeichneten Figuren (Kat. Nr. 73) – von 1736 zeigt.³³⁵

Bezeichnenderweise bediente sich Moreau de Mautour nur in wenigen Ausnahmefällen des Vergleichs mit anderen Bildwerken, die über einschlägige Stichwerke den Fachkreisen bekannt waren. Einzig die *Antiquité expliquée* des Bernard de Montfaucon zog er heran. Dies geschieht vor allem bei den Reliefs, bei denen ein größeres Figurenrepertoire interpretiert und verglichen werden musste und wo ein szenischer Handlungsablauf dargestellt war.

Wenn es darauf ankam, war Moreau de Mautour auch in der Lage, sich mit der Meinung seiner Fachkollegen kritisch auseinanderzusetzen. So stellte er sich bei der Deutung und Bewertung von Reliefs teilweise auch ausdrücklich gegen die von anderen Antiquaren publizierte Interpretation. Er widersprach zum Beispiel der Interpretation des Sarkophages mit den Drei Grazien, die der Florentiner Antiquar Antonio Francesco Gori geäußert hatte. Ebenso verfuhr er beim Relief mit der Schmiede des Vulkan (Kat. Nr. 185). Das Columbarium an der Via Appia, in dem wichtige Funde der Sammlung Polignac gemacht worden waren, wertete er entschieden auf, indem er selbstständig annahm, dass nicht nur Diener der Familie der Livia hier bestattet wurden, sondern auch – z.B. im Sarkophag mit den Drei Grazien – Angehörige der kaiserlichen Familie. Eingehend und wiederum konträr zum publizierten Forschungsstand beschäftigte er sich auch mit dem dionysischen

³³⁴ Die Oper wurde von Jean-Baptiste Lully komponiert und 1674 in Paris uraufgeführt.

³³⁵ AK *Fascination de l'antique* 1998, S. 70 f.

Relief vom Palatin. Im Falle der Knöchelspielerin (Kat. Nr. 77) verteidigte Moreau die traditionelle Deutung der Figur als Darstellung der Göttin des Schicksals, wie sie auch in den Pariser Inventaren gedeutet wurde, aber im späteren Verkaufskatalog und bei Matthias Oesterreich nicht mehr erwähnt wird. Zur Bekräftigung verglich er sie mit einer Münze, die in Charles Patins Münzcorpus *Familiae antiqua* abgebildet ist, auf der neben einem Kopf auf einer vergleichbaren Büste die Legende SORS stünde – damit zog der Antiquar einen Reliefkopf heran, um das Haltungsmotiv und die Aktion einer Sitzstatue zu deuten. Mit weiteren Münzbeispielen aus dem Münzwerk des Pierre Seguin versuchte er seine Interpretation zusätzlich zu untermauern. Das alles vor dem Hintergrund eines gelehrten Diskurses zwischen verschiedenen Antiquaren und Künstlern; denn Vleughels war der Annahme von Ficoroni gefolgt, es handle sich bei der jugendlichen Gestalt um Julia, die Tochter des Augustus, da der Kaiser eine Vorliebe für das Würfelspiel gehabt habe.

Bei der Knöchelspielerin wagte Moreau de Mautour darüber hinaus ein künstlerisches Qualitätsurteil, indem er deren zarte Formen und deren nackte Körperpartien meisterlich getroffen nennt. Zum Vergleich zog er hier die Nymphe Borghese heran, von der sich eine Kopie im Park von Versailles befindet.

Moreau de Mautour scheint am Beispiel dieser Statue, die zu den berühmtesten Stücken der Sammlung gehört, alle Register seiner antiquarischen Gelehrsamkeit zu ziehen: Die Einschätzung der Qualität, die Benennung des Sujets und seine Kritik einer abweichenden Deutung erlauben ihm eine Ausbreitung seiner Quellen- und Denkmälerkenntnisse sowie die Diskussion der Fachliteratur zu dem Objekt.

Die *Description historique* von Moreau de Mautour spiegelt anschaulich den Stand der antiquarischen Forschung der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Frankreich wider. Die zeitgenössischen Geschmackskriterien fließen in eine Beurteilung ein, die in der Hauptsache auf der Tradition des Literatur- und Quellenstudiums fußt. So erweist sich das Fehlen einer systematischen Gegenüberstellung der beschriebenen Antiken mit dem schon erschlossenen und Moreau vermutlich bekannten Denkmälerbestand als deutliche Schwäche dieser literarischen Gelehrsamkeit. Eine deutliche Kluft trennt hier noch die literarische Gelehrsamkeit von visueller Kompetenz. Die Versuche einer Zusammenführung dieser Wissensbestände und Kompetenzen standen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch am Anfang und sollten die Herausbildung der Archäologie als Wissenschaft erst noch ermöglichen.

Die *Description historique* ist ein wichtiges Zeugnis für die Geschichte der Sammlung, da sie die einzige zeitgenössische antiquarische Schrift darstellt, die der ganzen Sammlung gewidmet ist und damit weit über den Informationswert der Inventare hinausreicht. Zugleich wirft sie ein erhellendes Licht auf die

Kommunikationspraxis und -wege der Gelehrten in der *République des Lettres*, die einen aktuellen Austausch und eine rasche Verbreitung von Informationen und Meinungen gewährleistete.

3. Die Sammlung im Hôtel de Mézières 1735 bis 1742

3.1 Umzug in den Faubourg Saint-Germain

Nach lediglich zwei Jahren in der Stadt zog der Kardinal um. Motivation für diese Veränderung könnte die gedrängte Aufstellung seiner Kunstwerke sowie auch der Wunsch gewesen sein, über einen ausgedehnten Garten in einem ruhigeren, weniger städtischen Viertel verfügen zu können. Sein neuer Wohnsitz lag im Faubourg Saint-Germain, wo sich der Adel in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bevorzugt niederließ. Für die Sammlung bedeutete der Wechsel eine räumliche Vergrößerung, allerdings zugleich die konsequente Verteilung der Stücke über insgesamt sechs Wohnräume und das Vestibül.

Das von Kardinal de Polignac bezogene *Hôtel particulier* in der Rue de Varenne war zu Beginn des Jahrhunderts nach Plänen eines italienischen Architekten, des Herzogs von Fornari, für den Marquis d'Étampes errichtet worden.³³⁶ Doch schon 1719 wechselte das Haus in den Besitz des Marquis de Mézières, der es von dem Architekten Nicolas Dullin für seine Bedürfnisse im *goût* der *Régence* umgestalten ließ.³³⁷ Die Witwe des Marquis de Mézières konnte das Haus wegen großer Schuldenlasten nicht halten, sodass es in der Folge zunächst an verschiedene Diplomaten vermietet wurde und Ende 1733 schließlich an Kardinal de Polignac gelangte. Er übernahm am 1. Dezember 1733 das *Hôtel* für die Dauer von zunächst zwei Jahren zu einer jährlichen Miete von 7000 Livres, doch bezog er das neue Domizil offenbar erst im Frühsommer des Jahres 1734.³³⁸

Der Typus des städtischen *Hôtel particulier* hatte sich aus den Anforderungen des Adels entwickelt, in der Umgebung des königlichen Hofes einen festen Wohnsitz zu haben, der zugleich der Repräsentation dienen konnte. Neben dem eigentlichen Wohngebäude, dem *Corps-de-logis*, umfasst ein *Hôtel particulier* daher angrenzende Wirtschaftsgebäude, die einen Ehrenhof und oft weitere kleine Wirtschaftshöfe umgeben. Für die Bebauung der sich um 1700 etablierenden Wohngegend am Faubourg Saint-Germain sind zur Straße hin fortlaufende Mauern typisch, ferner

³³⁶ Blondel 1752, S. 216. Der Marquis d'Étampes ist 1716 gestorben.

³³⁷ Später gelangte es über Verwandtschaftsbeziehungen in den Besitz der Familie de Rohan-Rochefort und behielt diesen Namen bis in das 19. Jahrhundert hinein, um 1878 wurde es zerstört, vgl. Bruno Pons in: AK Rue de Varenne, S. 49 f.

³³⁸ MC / CXXI / 298: 1. Dez. 1733 „Transport de Bail de l'hôtel de Mézières par le S. Gerard au MSgr. le Cardinal de Polignac“. – Ms Briefe Le Blond: Brief vom 17. Mai 1734: „Nous sommes sur le point de commencer notre demenagement“.

niedrige Flügelbauten entlang des Ehrenhofs, der zu dem freistehenden *Corps-de-Logis* führt, an den sich auf der anderen Bauseite in der Regel ein Garten anschließt. Neben dem repräsentativen Vestibül und einer ebensolchen Treppe besitzt ein typisches *Hôtel particulier* mindestens zwei unabhängige Appartements, die üblicherweise mit einer *Enfilade* erschlossen werden.³³⁹ Damit war dieser Bautyp des 18. Jahrhunderts hinsichtlich seiner Nutzflächen deutlich kleiner als das für das 17. Jahrhundert typische Wohnhaus des Adels, das – wie etwa das Hôtel de Sully – mit seinen Flügelbauten und den zur Straße gelegenen Pavillonbauten weit mehr Grundfläche bot.

Das Domizil im neu erschlossenen Wohngebiet des Faubourg Saint-Germain ermöglichte die Anlage eines größeren Gartens, in dem sich der Kardinal selbst gärtnerisch betätigen konnte und der ihm Raum zum Promenieren im Freien gab. Darüber hinaus wurde ein benachbartes Gewächshaus angemietet, um selbst Gemüse anbauen zu können.³⁴⁰ Damit entsprach Polignac einem Trend seiner Zeit, dem auch andere folgten. So hatte Pierre Crozat ein größeres Areal jenseits der Stadtmauer erworben, zu dem er durch einen Tunnel von dem eigentlichen Garten seines Stadthauses aus gelangte.³⁴¹ Kardinal de Polignac war es ein Vergnügen, Besucher durch seinen Garten zu führen und beim Gespräch mit ihnen im Freien zu verweilen, zumal er darin einen Rekurs auf antike Tugenden sehen konnte.³⁴²

3.2 Das Hôtel de Mézières / d'Étampes

Das von Kardinal de Polignac angemietete *Hôtel particulier* in der Rue de Varenne wurde von Jean Mariette in seinem Überblickswerk zur französischen Architektur 1727³⁴³ publiziert und ist im ersten Band von Blondels *Architecture française* ausführlich besprochen. Da sich das Gebäude nicht erhalten hat, ist jeder Versuch der

³³⁹ Bettina M. Köhler: Die Stadt Paris und das Wohnhaus, Alfter 1994, S. 42 f. – Michel Gallet: Paris domestique Architecture in the 18th century, London 1972².

³⁴⁰ Ms Briefe Le Blond, fol. 620: Brief Abbé Cuzzonis aus Paris vom 18. November 1736 mit der Bemerkung, dass die Pacht zwar teuer sei, der Kardinal sich aber daran erfreue. – Dortous de Mairan erinnert in seiner Eloge auf Polignac ebenfalls daran: „Il avait une inclination marquée pour l’agriculture, cet art utile, si propre à nous rappeler le souvenir des mœurs antiques, et il l’entendoit, comme il paroît par plus d’un endroit de son poème. Il s’étoit procuré depuis quelques années dans Paris, et tout joignant son palais, un vaste enclos, où il alloit tous les jours de la belle saison, et où il cultivoit d’excellens fruits et des plantes rares: c’est là aussi qu’il se plaisait à philosopher avec ses amis.“ Vgl. AK La Rue de Varenne, S. 50.

³⁴¹ de Ris 1877, S. 183–207.

³⁴² Büsching 1785, S. 190 f: Anton von Geusau in Paris: „Am siebenten [Juni 1741] begaben sie sich Mittags zu dem Cardinal von Polignac, um noch einmal mit ihm zu speisen, und Abschied von ihm zu nehmen. Vor der Tafel spazierte er mit ihnen in dem Garten, und sprach von der Begebenheit zu Carthagena.“ – Katie Scott: Rococo Interior, Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth Century Paris, New Haven und London 1996, S. 233 f.

³⁴³ Jean Mariette: L’Architecture française (Réimpression de l’édition originale de 1727 par les soins de M. Louis Hautecœur), Paris 1927, Taf. 198–201.

Rekonstruktion der Sammlungspräsentation auf diese Quellen angewiesen.³⁴⁴ Die verfügbaren Pläne wurden von dem Architekten Jean-Michel Chevotet für Mariettes Buch ausgeführt und 1752 dann von Blondel übernommen (Abb. 23 bis 26). In beiden Architekturtraktaten ist das Wohngebäude als Hôtel d'Étampes aufgeführt, also unter dem Namen des ersten Besitzers und Bauherrn, entsprechend sind auch die von Chevotet angefertigten Grundrisse und Ansichten des Gebäudes beschriftet. Hier soll das Wohnhaus als Hôtel de Mézières bezeichnet werden, da es in den für diese Untersuchung relevanten zeitgenössischen Quellen auch als solches genannt wird.

Zweifellos handelte es sich beim Hôtel de Mézières um einen anspruchsvollen Wohnbau, der durch seine Größe und Raumdisposition den Erfordernissen eines städtischen Adelssitzes vollkommen entsprach. Schon die Hoffassade des Gebäudes mit ihrem Mittelrisalit, den doppelt gestellten Pilastern in ionischer und korinthischer Ordnung sowie den beiden geschosshohen, den Eingang rahmenden Waffenreliefs veranschaulicht den hohen Anspruch des Bauherrn und des Architekten (Abb. 24).

Die schlüssige Rekonstruktion der räumlichen Verteilung der Skulpturen in den Jahren 1735 bis 1742, während derer sich die Sammlung des Kardinals de Polignac hier befand, wird dadurch erschwert, dass die bei Blondel in den Grundriss eingetragenen Bezeichnungen weniger der Raumnutzung durch Polignac entsprechen als vielmehr einer späteren Nutzungsphase.³⁴⁵ Nur *Vestibule*, *Escalier* und *Salon* werden in den zeitgenössischen Quellen auch so geschildert, wie sie im Grundriss erscheinen. Die übrigen Räume werden dagegen nicht als Teile der typischen Raumfolge von Appartements bezeichnet, sondern lediglich als „salle“ aufgeführt.³⁴⁶ Von Blondel erfahren wir außerdem, dass die Raumdistribution im Obergeschoss der des Erdgeschosses entsprach, sodass sich dort mindestens drei Appartements mit *antichambre*, *chambre* und *cabinet* befunden haben müssen (Abb. 26). Die Appartements waren durch das System der *enfilade* verbunden, die Türen lagen jeweils an den Fensterseiten. Entsprechend der innenarchitektonischen Gestaltungsregeln dürften Vestibül und Treppe steinverkleidete Wände und möglicherweise auch eine architektonische Ordnung aufgewiesen haben.

³⁴⁴ Das Hôtel wurde Ende des 19. Jahrhunderts zerstört. Blondel gibt uns die Maße des Gebäudes, das mit 16 toises 2 Fuß also knapp 32 Meter in der Länge einnahm, über welche gartenseitig fünf Räume verteilt waren. Eine Toise de Paris entspricht 6 Fuß (1 Fuß entspricht 32,4 cm) und damit rund 195 cm.

³⁴⁵ Blondel 1752, Taf. IX-4. Die rechts vom Vestibül gelegene *Salle à manger* sollte den Erfordernissen entsprechend eher dort liegen, wo sich die Treppe befindet, da sie dann näher bei der Küche sei. Der Grundriss zeigt aber deutlich, dass der Raum rechts des Vestibüls bewusst als *Salle à manger* gestaltet ist, denn für diese ist die Anlage von Nischen und kleinen Zimmerbrunnen in den Raumecken ein typisches Element. Eine Nutzung dieses Raums durch Kardinal de Polignac als Speisezimmer erscheint angesichts der zahlreichen hier platzierten Antiken (vgl. unten) jedoch mehr als zweifelhaft.

³⁴⁶ Vgl. Hôtel de Mézières 1735 (hier Anhang I.2). – Le Rouge 1742, S. 116–118 (hier Anhang I.3).

Der Besucher des Hôtel de Mézières betrat über eine Freitreppe das große Vestibül, das durch seinen offenen Übergang zur großen Treppe eine beeindruckende Wirkung erzielt haben dürfte. Die Anforderungen an ein Vestibül beschreibt Blondel wie folgt:

„Le revêtement des vestibules se fait ordinairement de pierre dure, ces pièces donnant entrée aux escaliers construites de même matière, & ne faisant souvent qu'un tout ensemble. Les Ordres d'Architecture en forment souvent la décoration.“³⁴⁷

Eine solche Innengestaltung eignete sich vorzüglich zur Aufstellung von Skulptur. Das Vestibül ist somit der Ort, der in einem *Hôtel particulier* am ehesten zur Aufstellung großformatiger antiker Skulptur genutzt werden konnte. Die Architekturtraktate des 17. und 18. Jahrhunderts empfehlen mit Blick auf die Ausstattung des Vestibüls mit Kunstgegenständen das Material Stein und die Gattung Skulptur: Dieses Material vermittele zwischen außen und innen.³⁴⁸ In einem Mustervestibül seiner Abhandlung zur *Distribution* platzierte Blondel dementsprechend die Statuen mythologischer Figuren in den Nischen.³⁴⁹

Die Repräsentations- und Wohnräume dagegen waren holzgetäfelt, wobei einzelne Wandfelder zur Anbringung von Spiegeln und Tapissereien dienten.³⁵⁰ Die Marmorstatuen und -büsten des Kardinals standen also überwiegend vor den vertäfelten, verspiegelten und zum Teil auch bemalten Wänden. Das Zusammentreffen so unterschiedlicher kultureller Haltungen muss einen eigenartigen

³⁴⁷ Blondel 1752, S. 29. – In einem Mustervestibül in Blondels Traktat zur *Distribution* sind Nischen mit Statuen im Vestibül vorgesehen.

³⁴⁸ Bettina M. Köhler: Die Stadt Paris und das Wohnhaus. Zum *Bâtiment Particulier* in der französischen Architekturtheorie von 1600-1750, Alfter 1994, S. 42 f. S. 179 f. – Anne Röver: *Bienséance*. Zur ästhetischen Situation im Ancien Régime, dargestellt an Beispielen der Pariser Privatarchitektur, Hildesheim et New York 1977, S. 217 f.

³⁴⁹ Jacques-François Blondel: *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*, 2 Bde, Paris 1737–38, Nachdr. 1967. – ders.: *Cours d'Architecture*, Bd. V, Paris 1752, S. 90: "Comme ornemens il faut employer des tables, des trophées, des niches, des figures sur piédestaux, des bustes ou des bas-reliefs."

³⁵⁰ Paris, Archives Notariales, Série T: Séquestre Vol. V : T 1051 /79: Titres de propriété, quittances concernant les terres de Molliens-au-bois ... l'hôtel de Mézières rue de Varenne à Paris, 11. Sept. 1732: Bail de l'hôtel de Mezieres pour trois années zwischen Madame de Mézières und Sieur Noel Gérard, wo folgende Räumlichkeiten als Gegenstand des Mietvertrages aufgelistet werden: „composé d'un vestibule, un Salon, et plusieurs beaux appartements, tant l'un au rez-de-chaussée, qu'au premier Etage, ornez de boiseries dorures, peintures, glaces, trumeaux de cheminés, et plusieurs autres ajustement avec cuisines [...], offices, et fruiterie, caves voutées et Caveaux dans toute l'etendue ... ecurier ... un grand Jardin tant en forme de parterre, qu'autrement où il y a chemins, Berceaux scellés couvertes de hautes arbres, Spaliers, arbres fruitiers, en buisson et Evantail, le tout suivant.“ – Dieser Mietvertrag wurde mit notariellem Vertrag vom 1. Dezember 1733 von Sieur Noel Gérard auf Kardinal de Polignac übertragen: „Pour par lad. Em. M. le Card. Polignac jouit pendant lesd. deux années consentiment dud. hotel de Mezieres, jardin et dependances de celui, suivant et conformement aud. bail duquel Son Em. a dit avoir une parfaite connoissance pour en avoir prit lecture [...] et de l'Etat qui a été fait et dressé dud. hotel ensemble des glaces, trumeaux, peintures, dorures et autres ornements y estant, dont du tout Son Em. est content.“ (Paris, Archives notariales, Minutier Central / CXXI / 298).

Eindruck hervorgerufen haben. Leider sind keine Innenansichten des seit mehr als 100 Jahren zerstörten Hôtel de Mézières überliefert.

3.3 Rekonstruktion der Aufstellung im Hôtel de Mézières

Kardinal de Polignac machte aus der Not eine Tugend und nutzte die Vielfältigkeit und relative Kleinteiligkeit der Räume für eine abwechslungsreiche, thematisch ausgerichtete Aufstellung. Die Intimität der Räume zwang ihn dazu, die überlebensgroßen Statuen im Vestibül und dem damit verbundenen Treppenaufgang zu vereinen. Während die Gemäldesammlung in den Appartements des Obergeschosses untergebracht war, die zugleich als Wohnung dienten, dürften die sechs mit den antiken Skulpturen ausgestatteten Räume des Erdgeschosses fast wie ein Museum auf die Besucher gewirkt haben.

Die wichtigste Quelle für die Rekonstruktion der Aufstellung stellt der Verkaufskatalog dar, der in seiner Gliederung der Reihenfolge eines Rundgangs durch die Ausstellungsräume folgt, wobei jedoch nicht immer zu erkennen ist, wann genau zum nächsten Raum gewechselt wird. Einige weitere Quellen treten unterstützend zur Seite. So insbesondere die *Notice particulière* im *Mercur de France*, ein anonymer Bericht, der vermutlich auch von Moreau de Mautour verfasst wurde.³⁵¹

Der folgende Überblick beleuchtet die Umfunktionierung der ausschließlich zur Ausstellung genutzten Räume zu einem Museum antiker Skulptur. Die in den Quellen benutzten Raumbezeichnungen lassen sich allerdings in drei von acht Fällen nicht eindeutig den Räumen des Grundrisses zuordnen, da deren Bezeichnung – wie erwähnt – nicht die Situation zur Zeit Polignacs widerspiegeln (Abb. 23). Das Vestibül (Raum 1) und die Treppe (Raum 2) sowie der große Salon auf der Gartenseite (Raum 3) sind sicher zu identifizieren, ebenso die beiden Räume, die rechts vom Vestibül liegen (Raum 4 und 5 auf der Hofseite). Dagegen kann nur vermutet werden, dass mit dem Raum links vom Vestibül (Raum 6: „la salle à gauche du vestibule“) der gartenseitig links vom großen Salon liegende Raum gemeint ist und nicht die *Salle du commun* (Gesindezimmer vor der großen Küche), da diese weniger repräsentativ gewesen wäre. Ebenso uneindeutig ist die Bezeichnung eines Raumes „du côté du jardin“ (Raum 7) und einer „salle qui suit du côté du jardin“ (Raum 8). Hier bleibt unklar, welcher dieser Räume sich rechts bzw. links an den Salon anschloss.

Die Aufstellung innerhalb einzelner Räume lässt sich anhand von Paarbildungen und Reihungen in den Beschreibungen nachvollziehen. Dass die zahlreichen Büsten

³⁵¹ vgl. hier Anhang I.2 sowie die Konkordanzen der Katalognummern im Anhang.

tatsächlich in Paaren und Gruppen entsprechend ihrer Aufzählung im Verkaufskatalog verteilt waren, belegt insbesondere ein annotiertes Exemplar des Verkaufskataloges der Sammlung mit eingelegten Blättern, auf welchem die Stücke nach Gattung geordnet aufgeführt sind. Die Büsten sind dabei in denselben Gruppen notiert, wie sie auch im Katalog erscheinen, die Benennungen entsprechen ebenfalls denen des Kataloges.³⁵² Dabei wird als Muster erkennbar, dass die Büsten und Köpfe selten einer stringenten thematischen Ordnung folgten, denn die Köpfe von Göttern standen oft in nächster Nähe zu römischen Porträts. So war bei den Nummern 33 bis 42 des Verkaufskataloges offenbar die Größe der Büsten entscheidend, denn es sind Marc Aurel, Caracalla und Antinous mit einem Philosophen und römischen Frauenbildnissen vereint. Die Nummern 69 bis 75 nennen eine Halbbüste Platons in der Nachbarschaft von Frauenköpfen und jungen Männern. Unter den Nummern 84 bis 90 sind Homer und Seneca mit Lucius Verus und römischen Matronen zusammengestellt. Die Nummern 106 bis 110 umfassen eine prachtvolle Reihe von fünf großen inkrustierten Büsten, die römische Bildnisse tragen; hier war offenbar wichtig, dass Sujet und Form ein einheitliches Bild ergaben. Griechische Götter und römische Bildnisse in einer Gruppe finden sich zum Beispiel unter den Nummern 162 bis 170, wo Jupiter und ein junger Mars mit fünf Frauenköpfen und zwei Männerporträts aufgeführt werden. Grundsätzlich wird die Aufstellungsordnung, die sich an den Reihungen des Verkaufskataloges ablesen lässt, meist von den Maßen der Stücke, ihrem Material oder ihrer Form bestimmt, seltener vom Sujet.

Die Aufzählung der Objekte im Verkaufskatalog beginnt mit dem Bereich des Vestibüls (Kat. Nr. 8. 67. 82) und der Treppe (Kat. Nr. 5. 84); hier wird auch das Reiterrelief (Kat. Nr. 160) erwähnt, das sich – wie Joseph Spence in seinen Notizen bestätigt³⁵³ – auch tatsächlich im Vestibül befand. Erwähnung finden ferner einige Büsten, von denen allerdings nur vermutet werden kann, dass sie sich noch in diesem Bereich befanden und nicht schon im nächsten Raum. Immerhin ist dank Spence sicher bekannt, dass im Vestibül zumindest die Büste eines Vespasian mit dunklem Gewand (Kat. Nr. 177) stand.³⁵⁴

Die Räume rechts vom Vestibül (Raum 4 und 5) bargen eine große Zahl an Büsten, Reliefs, Gefäßen und Statuen sowie Statuetten, Tischen und Piedestalen. Die Grenze

³⁵² Etat et Description des Statues 1742 – annotiertes Exemplar in Paris, Bibliothèque Nationale, Signatur: 8-V36-1329. Eingelegt sind 6 lose Blätter, deren Vorder- und Rückseiten beschrieben und von 1 bis 10 nummeriert sind. Den Stücken ist jeweils die Seitenzahl des Verkaufskataloges vorangestellt, dann wird das Sujet genannt, bei den Statuen mit Größenangabe. Zuerst sind die Statuen aufgezählt, wobei auch hier Paarbildungen zu erkennen sind.

³⁵³ Spence 1975, S. 186–188; Spence hielt sich 1739 in Paris auf. Seine Aufzeichnungen werden als „Notebook 2“ im British Museum, London aufbewahrt, die publizierten Auszüge entsprechen fol. 67v–71r des Notebook.

³⁵⁴ Spence 1975, S. 186–188.

zwischen diesen beiden Räumen lässt sich im Verkaufskatalog schwer ziehen. Zusammen beherbergen diese zwei Räume mehr als die Hälfte der Sammlung. Ihnen kam daher am stärksten der Charakter von ausgesprochenen Antikensälen oder kleinen Lapidarien zu, zumal sich auch einige fragmentierte Objekte darunter befanden.

Dem ersten Raum rechts vom Vestibül (Raum 4), dessen Hauptstück das dionysische Relief mit Dionysos und Ariadne (Kat. 165) war, könnten die Nummern 6 bis 75 des Verkaufskataloges zuzuordnen sein. Dem anschließenden Raum 5, dessen Hauptstück die Sarkophagfront mit den Drei Grazien (Kat. Nr. 159) darstellte, wären dann die Nummern 76 bis 213 desselben Kataloges zuzuweisen.

Für den Raum 4 wurden die Objekte von Kardinal de Polignac so ausgewählt, dass sie ein dionysisches Ambiente evozierten, ohne andere Themen der antiken Mythologie auszuschließen. Neben dem großen Relief mit dem mythischen Paar Dionysos und Ariadne (Kat. Nr. 65) befand sich hier auch das schon im Hôtel de Sully nachgewiesene Paar von Venus (Kat. Nr. 55) und Atalante-Artemis (Kat. Nr. 59). Eine weitere Aphroditestatue (Kat. Nr. 53), die beiden Flussgötter von Girardon (Kat. Nr. 194 und 195) sowie die beiden Kolossalbüsten der Athena (Kat. Nr. 62) und der Hera (Kat. Nr. 66) illustrierten mit zahlreichen weiteren Büsten den Mythos. Hier waren außerdem die beiden Algardi zugeschriebenen Bildnismedaillons des Homer (Kat. Nr. 187) und des Vergil (Kat. Nr. 188) sowie das Reliefpaar mit Alexander und Messalina und ein weiteres mit einem Frauenkopf und dem lorbeerbekränzten Kopf eines jungen Mannes aufgestellt. Weiterhin befanden sich hier zahlreiche römische Porträts.

Im Raum 5 setzte sich die Aufstellung römischer Porträts offenbar in noch größerer Zahl fort, was gut mit dem deutlichen Schwerpunkt dieses Raumes auf Objekten des sepulkralen und historischen Bereichs der Sammlung harmoniert haben würde. Neben Urnen, Vasen und Reliefs waren hier verschiedene Statuetten versammelt, darunter der schlafende Eros (Kat. Nr. 18), ein kleiner Bacchus (Kat. Nr. 46) und der sitzende Harpokrates mit dem Füllhorn (Kat. Nr. 20). Joseph Spence sah in diesem Raum zudem eine Venus nach dem Bade, einen Faun, einen schönen Crispina-Kopf und die Maske mit den Silenzügen (Kat. Nr. 49).³⁵⁵ Auch etliche Reliefs waren hier untergebracht, so die verschollenen Waffenreliefs³⁵⁶, das Pyrrhusrelief (Kat. Nr. 186), die Grabinschrift des Phoebus (Kat. Nr. 164) und weitere heute nicht mehr auffindbare oder zu identifizierende, teilweise auch neuzeitliche Reliefs. Barocke Skulptur war durch das aus zwei Platten bestehende Relief mit musizierenden Putten (Kat. Nr. 202) vertreten, das der Berninischule zugeschrieben wurde, und durch die

³⁵⁵ Spence 1975, S. 186–188.

³⁵⁶ Etat et Description des Statues 1742: Nr. 196 und 197.

beiden kleinen Köpfe Adams mit der Personifikation von Frühling (Kat. Nr. 199) und Winter (Kat. Nr. 198).

In der Reihenfolge der Aufzählung schließt sich der große zentrale Salon auf der Gartenseite an (Raum 3). In ihm standen zehn große Büsten auf ihren zugehörigen Postamenten, wobei das Bildnis des Scipio Africanus auf einer Panzerpaludamentbüste als das Hauptstück angesehen wurde. Außerdem thronte auf einem der Tische im Salon die Basaltbüste des Vitellius (Kat.Nr. 176), die aufgrund ihres seltenen Materials besonders geschätzt wurde und schon im Hôtel de Sully gemeinsam mit einer Bronzekopie des Antinous und dem schlangengewürgenden Herakles einen Ehrenplatz in den Appartements der Etage erhalten hatte.³⁵⁷ Gleichfalls im Salon befand sich auf dem dortigen Kamin der Kopf einer Schlafenden³⁵⁸, dessen Identifizierung bislang jedoch nicht gelungen ist. Höchstwahrscheinlich befanden sich auch die beiden Kindergruppen nach Bernini (Kat. Nr. 192 und 193) sowie die Büsten von Neptun und Amphitrite von Adam (Kat. Nr. 196 und 197) in diesem zentralen Repräsentationsraum, der im Gegensatz zu den beiden hofseitigen Räumen 4 und 5 auch als Empfangsraum und Salon genutzt worden war und daher weniger dicht mit Skulptur bestückt gewesen sein dürfte.

Im Anschluss an den Salon werden einige Figuren genannt, die sich in den beiden Räumen daneben, ebenfalls auf der Gartenseite, befanden (Raum 7 und 8). Neben den beiden Kämpferstatuetten (Kat. Nr. 47 und 48) stand in dem zweiten der Räume die Statue des gefesselten Marsyas (Kat. Nr. 24) neben der des Dionysos (Kat. Nr. 14) – eine Disposition, der die heutige in der Kleinen Galerie von Schloss Sanssouci entspricht. In diesem Raum stand ebenfalls die Statue eines jungen, flötespielenden Fauns, eine Replik des Satyrn mit dem Schweinsfell (Kat. Nr. 27), die auch in der *Notice particulière* im *Mercure* erwähnt ist.³⁵⁹ Es ist anzunehmen, dass weitere Figuren, die im Verkaufskatalog dem Dionysos unmittelbar voranstehen oder folgen, ebenfalls in diesem Raum aufgestellt waren. Dies gilt für die Panzerstatuette Alexanders (Kat. Nr. 93), eine weibliche Gewandfigur (Kat. Nr. 87), die Venusstatue mit dem Apfel (Kat. Nr. 52), die Nike (Kat. Nr. 74), den Asklepios (Kat. Nr. 9), den Paris-Cautopates (Kat. Nr. 10) und die vier Kaminvorsetzer aus Bronze (Kat. Nr. 203 und 204) sowie für die Bronzefigur einer sitzenden Venus mit einem kleinen Amor, deren Identifizierung offen ist. Auch das heute im Louvre aufbewahrte antike Relief mit der Schmiede des Vulkan war hier aufgestellt (Kat. Nr. 185).

³⁵⁷ Die Büste des Antinous und Heraklesknabe standen auch im Hôtel de Mézières in den privaten Appartements.

³⁵⁸ *Etat et Description des Statues 1742*, Nr. 229.

³⁵⁹ *Mercure de France 1735*, S. 695. – Dostert/de Polignac 2001, S. 147.

An die Aufzählung der Bildwerke in den gartenseitigen Räumen schließen sich Objekte an, die – wie wir durch die *Notice particulière* wissen – in den Appartements des Obergeschosses platziert waren, für das sich kein Grundriss erhalten hat. Mit einiger Sicherheit ist dies für die große Porphyrvase (Kat. Nr. 189), die Porträtbüsten des Herzogs Richelieu (Kat. Nr. 201) und des Herzogs von Bracciano (Kat. Nr. 200) sowie die beiden Heraklesknaben mit der Schlange aus Bronze (Kat. Nr. 191) und weißem Marmor (Kat. Nr. 190) zu sagen, ferner für die beiden verkleinerten Kopien des Reiterstandbildes Marc Aurels (Kat. Nr. 205 und 206). Im ersten Saal des Appartements standen auf Tischen die Knöchelspielerin (Kat. Nr. 77) sowie sehr wahrscheinlich auch die auf dem Füllhorn sitzende Fortuna (Kat. Nr. 83): Eine Zusammenstellung, die sich in der Bildergalerie von Sanssouci wiederholen sollte. Neben den prachtvollen inkrustierten Tischen, die auch in den Appartements der Etage verteilt worden waren, befanden sich vorrangig kleinere Objekte im Wohnbereich der privaten Räume. Ein weiteres Kriterium für ihre Auswahl scheint die Besonderheit des Materials gewesen zu sein, wie dies bei der Büste einer Minerva aus Basalt, einer Bronzekopie des Antinous von Mondragone und der einer „Femme Égyptienne“ aus Bronze (Kat. Nr. 169) festzuhalten ist. Auch zwei inkrustierte Prachtbüsten eines Senators und einer Matrone (Kat. Nr. 155), die auf greifengeschmückten Postamenten standen, hatten ihren Weg in die Appartements gefunden.

Der Verkaufskatalog schließt mit den zehn Statuen der Lykomedesgruppe in Raum 6, die als die berühmtesten Bildwerke der Sammlung gelten können. Im Anschluss an diese Gruppe wird im Verkaufskatalog die Minerva mit dem Pyrrhusknaben im Arm (Kat. Nr. 65) eigenständig genannt und dabei ausdrücklich – anders als in den Inventaren - nicht der Gruppe zugerechnet, auch wenn sie am selben Ort wie diese aufgestellt war.

Den letzten Eintrag des Kataloges bildet die hochgeschätzte Büste Julius Caesars (Kat. Nr. 174):

„une des plus beaux morceaux et des plus précieux de toutes façons qui soient parmi toutes les Antiques dont on vient de voir la Liste, c’est le Buste de Jules César, ouvrage Romain du premier rang, ouvrage unique fait d’après nature.“

Doch den Platz ihrer Präsentation im *Hôtel* erfahren wir weder aus dem Text des Verkaufskataloges noch aus der *Notice particulière* im *Mercure de France*. Dass es sich um einen prominenten Ort gehandelt haben dürfte, geht aus der hohen Wertschätzung, ja Bewunderung des Bildwerkes hervor. Möglicherweise stand die Büste im selben Raum wie die Lykomedesgruppe, sodass Besuchern der Sammlung diese wichtigen Stücke nicht entgehen konnten.

3.4 Die Präsentation und ihre Wirkung

Die thematische Ausrichtung und Gruppierung der Stücke, die durch die Reihe der für die Antiken genutzten Räume ermöglicht wurde, lassen sich in groben Zügen ablesen. Mit einem herrschaftlichen Gestus wurde der Besucher im Vestibül von den drei kolossalen Statuen Asklepios, Hygieia, Julia/Orantin sowie von Apollon und Isis empfangen. Vermutlich standen sie auf dem Steinfußboden vor mit Stein verkleideten Wänden, an welchen unter anderem das Reiterrelief und zwei Gemälde von Salvator Rosa befestigt waren.

Auf eine repräsentative Wirkung setzte auch die Ausstattung des großen zentralen Salons, wo zehn Prunkbüsten, das als Meisterwerk eingestufte Bildnis des Vitellius aus Basalt und der Kopf einer schlafenden Frau zu sehen waren. Weitere Meisterwerke wie die beiden Kindergruppen von Bernini und das Büstenpaar Neptun und Amphitrite von Adam trugen zu dem eindrucksvollen Charakter des Salons mit seiner Zurschaustellung von Kunstwerken verschiedener Epochen bei. Der Salon dürfte ebenso wie die sich anschließenden Räume der Gartenseite nicht nur schlicht vertäfelt, sondern mit aufwändig vergoldeten Boiserien geschmückt gewesen sein. Außerdem befanden sich in allen Appartements Wand- und Deckenmalereien, Spiegel und aufwändige Kamine, zudem dürften die Wände zwischen den Türen, Fenstern, Spiegeln und Kaminen zur Anbringung von Gemälden und Tapisserien genutzt worden sein. Die antiken Skulpturen standen daher keineswegs vor schlichten, weißen Wänden, im Gegenteil: Ihre Umgebung zeigte die gesamte Breite der ausgeklügelten Raumausstattung des Rokoko. Gerade im Salon war eine weitere wichtige Eigenschaft der Sammlung nicht zu übersehen, nämlich die für diese Zeit selbstverständliche und harmonische Zusammenführung antiker und barocker Kunst- und Ausstattungsgegenstände.

Die beiden sich auf der Gartenseite an den Salon anschließenden Räume (Raum 7 und 8) waren der antiken Mythologie gewidmet, wobei sich hier verschiedene Figuren, darunter Paris, thematisch um die Göttin Aphrodite gruppierten, gleichzeitig aber auch der dionysische Themenkreis mit der Dreiergruppe Dionysos-Satyr-Marsyas und dem Relief der Satyrn in der Schmiede des Vulkan veranschaulicht wurde. Eine eher dem Genre verpflichtete Zusammenstellung von Kinderfiguren und Kämpferstatuetten ergänzte diese Präsentation. Für diese beiden Räume galt ebenso wie für den Salon, dass die Skulpturen die Räume zwar geprägt, jedoch nicht so dominiert haben dürften, dass keine andere Nutzung mehr möglich war.

Anders die beiden hofseitigen Räume, die derart dicht mit Skulpturen und Gefäßen bestückt waren, dass sie musealen Räumen ähnelten und nur noch sehr eingeschränkt als Repräsentations- oder Wohnräume genutzt werden konnten. Für den ersten dieser

beiden Räume lässt sich eine stärker mythologische, zu Teilen dionysische Ausrichtung beschreiben, während der zweite Raum mit dem Relief der Drei Grazien und zahlreichen sepulkralen Objekten sowie einer großen Reihe von Porträts einen deutlichen Akzent auf die Evozierung der antiken Geschichte legte. Der legendären Lykomedesgruppe war ein eigener Raum vorbehalten, doch hatte man laut Spence einen „little cupid with dibs“ (Kat. Nr. 40) sowie die Statuette eines Paris dazugestellt.³⁶⁰

Die im Erdgeschoss des Hauses durchgängig zu beobachtende Zusammenstellung der Objekte nach ihrem Format schloss die bereits angedeutete inhaltliche Gruppierung der Figuren und Büsten nicht aus. Hier ist die dionysische Dreiergruppe von Dionysos, flötespielendem Satyr und Marsyas zu nennen oder das Paar der kolossalen Köpfe von Athena und Hera, somit zweier olympischer Göttinnen. Die Disposition der Skulpturen in den Appartements des Obergeschosses betonte dagegen deren Charakter als Einzelkunstwerke, wie bei der Knöchelspielerin oder bei den Bildnissen von Richelieu und Bracciano und der Vitelliusbüste, sowie ihre Besonderheit und Seltenheit, die vor allem durch die verschiedenen Materialien, teilweise auch durch ein singuläres Motiv, wie etwa bei der Knöchelspielerin, begründet war.

Der erste Eindruck der Aufstellung der Antiken im Hôtel de Mézières dürfte von der Fülle der Objekte, ihrer Vielfalt und Verschiedenheit bestimmt gewesen sein. Für eine gewisse Ordnung könnten die vereinheitlichenden Ergänzungen der sogenannten Halbbüsten und die Paare der Postamente für die großen Büsten gesorgt haben. Ebenso dürften die an den Formaten orientierten Gruppierungen der Statuen und Statuetten zu einer gewissen Übersichtlichkeit geführt haben. Die starke Farbigkeit der Skulpturen einerseits, die in nicht minder farbige Räume eingebunden waren, und der gleichzeitige Kontrast der raumgreifenden Bildwerke zu dem kleinteiligen Raumdekor dürften eine starke Wirkung hervorgerufen haben.

3.5 Veränderungen der Sammlung seit 1734

Der Vergleich mit der Beschreibung Moreau de Mautours der Skulpturen im Hôtel de Sully zeigt, dass dort zwar schon ein Großteil der wichtigsten Stücke vorhanden war, dass aber gleichzeitig noch wesentliche Teile fehlten. Letzteres scheint der Fall gewesen zu sein für manche der Köpfe und Stücke aus den Grabungen der Brüder Lolli in der Villa Hadriana, wie die Statue der sog. Isis, außerdem für das Reiterrelief von Torre Mezzavia und vor allem die zahlreichen unterlebensgroßen Statuen und Statuetten sowie Prachtbüsten aus dem Besitz des Kardinal Lercari. Diese gelangten

³⁶⁰ Spence 1975, S. 186–188. Bei der Statuette des Paris könnte es sich um die nach Sankt Petersburg gelangte Statuette handeln: Ermitage, Inv. A 138, vgl. Katalog II Nr. 15.

gemäß der Korrespondenz seiner Sekretäre erst 1734 und 1735 nach Paris.³⁶¹ Hier sind die Statuetten der Kämpfenden (Kat. Nr. 47 und 48), die Panzerstatuette, (Kat. Nr. 93), der sitzende Harpokrates (Kat. Nr. 20), die Kniende der Lykomedesgruppe (Kat. Nr. 78), einige der Aphroditestatuen und der Büsten zu nennen. Ein großer Teil der Skulpturen, die von Lercari stammten, blieb zu Lebzeiten Polignacs unrestauriert und ist daher nie in die Präsentation der Sammlung in seinem Domizil eingebunden worden.

Mit der Ergänzung dieser Stücke war Lambert-Sigisbert Adam beauftragt worden, in dessen Atelier sich 1742 noch zahlreiche Skulpturen der Provenienz Lercari befanden. Aus dem Inventar der Antiken in seinem Atelier geht hervor, dass der Bildhauer im Jahr 1737 neu restaurierte Bildwerke an Polignac geliefert hat und es offenbar danach entweder keine weiteren Lieferungen mehr gab oder diese keinen nennenswerten Umfang mehr hatten.³⁶² Zwischen 1738 und 1742 scheinen demnach die Restaurierungsarbeiten Adams keine großen Fortschritte gemacht zu haben. Der Zuwachs der Sammlung Polignac in dieser Zeit beschränkt sich auf neuzeitliche Skulptur und neun Büsten, die möglicherweise aus anderen Quellen stammen.

Nach Polignacs Tod gingen die in Adams Atelier noch befindlichen Stücke der Sammlung des Kardinals in den Besitz des Künstlers über.³⁶³ Im Laufe der folgenden Jahre ergänzte Adam die Skulpturen und publizierte sie 1755 in seinem *Recueil de Sculptures antiques*, das vordergründig zwar als Sammlungskatalog gestaltet war, aber als Verkaufskatalog fungieren sollte. Ein großer Teil der Skulpturen aus Lercaris Besitz findet sich hier wieder, doch nur ein kleiner Teil der im *Recueil* Adams abgebildeten Stücke lässt sich heute identifizieren.

Andreas Linfert und François de Polignac versuchten unabhängig voneinander, diese Skulpturen in Sammlungen und Museen zu identifizieren, sodass einige der wichtigsten Stücke heute bekannt sind.³⁶⁴ Auch wenn diese Stücke nie im Domizil

³⁶¹ So befanden sich im Dezember 1734 zahlreiche Kisten mit Marmorwerken im Hafen von Civitavecchia und da der Kardinal befürchtete, dass die Verschiffung wegen möglicher Winterstürme zu riskant sein könnte, lagerte man sie dort ein, vgl. Ms Briefe Le Blond, Brief vom 14. Dezember 1734: „Son Eminence craignant la mauvaise tems est resolu de laisser toutes ses caisses à Civitavecchia jusqu’à la belle saison ...“.

³⁶² Inventar Adam 1742, fol. 4v: „Ce qui suit sont les statues qui viennent de chez M. Le Cardinal Lercari dont il n’y a point de marché fait. Elle sont les restes de tous ce que j’ay livré à M. Le Cardinal en 1737.“ – vgl. ANHANG I.4.

³⁶³ Der Vertrag mit einer beschreibenden Liste der Objekte wird aufbewahrt in den Archives centrales in Paris: MC, ET/XCII, 521 vom 20. November 1742, hier abgekürzt zitiert als: Inventar Adam 1742, in Auszügen wiedergegeben in ANHANG I.4.

³⁶⁴ Linfert 2000, S. 185 f. gibt eine Liste mit neun Objekten, wovon einige jedoch nur in älteren Publikationen nachgewiesen sind. – Eine Konkordanz der Lercari-Antiken mit den von Adam publizierten Stücken bei: Dostert/de Polignac 2001, S. 149. – François de Polignac führte seine Recherchen im Rahmen des Forschungsprojektes „Fascination de l’antique: 1700–1770“ durch, dessen Ergebnisse teilweise im Rahmen der Ausstellung in Lyon 1998 präsentiert werden konnten. Er identifizierte vier Köpfe und eine Statue im Katalog der Sammlung Lyde Browne von 1768 mit

Polignacs aufgestellt waren, gehörten sie dennoch zu seiner Sammlung. Er hatte sie entweder als Einzelobjekte in Rom erworben oder bei einer seiner Grabungen entdeckt, wobei jedoch der größte Teil im Paket bei Lercari gekauft worden war. Die Tafeln des *Recueil des Sculptures antiques* von Adam bieten einen guten Überblick und Eindruck dessen, was 1741 für eine Aufstellung noch nicht hergerichtet war.

Die Stücke fügen sich gut in das Gesamtbild der Sammlung ein. So sind kaum lebens- oder gar überlebensgroße Bildwerke darunter. Es dominieren unterlebensgroße Statuen und Statuetten sowie zahlreiche Torsen, deren Restaurierung aufwändige Arbeiten erforderte. Ein Hauptwerk der im Hôtel de Mézières präsentierten Sammlung des Kardinals hätte die Sitzstatue des sogenannten Perseus werden können, das einzige überlebensgroße Stück aus diesem Bestand. Adams Modell der umfangreichen Ergänzungen war zwar schon fertig, dessen Übertragung in Marmor hatte sich jedoch verzögert – vielleicht unter anderem aufgrund der höheren Kosten für den erforderlichen Marmor, für den in Paris ein Vielfaches des in Rom üblichen Preises gezahlt werden musste. Daher hatte Polignac offenbar mit dem Bildhauer verabredet, dass er die Ergänzungen lediglich in Gips ausführen sollte.³⁶⁵ Später, als die Stücke in seinen Besitz übergegangen waren, führte Adam die Ergänzungen dann in eigener Regie in Marmor aus.

Besondere Aufmerksamkeit bei den Besuchern der Sammlung Polignac hätte sicherlich auch die Figur des sich unter seinen Schild duckenden „phrygien“ auf sich gezogen, doch war hier bis zum Tode des Kardinals noch nicht einmal der Preis für die Ergänzungsarbeiten ausgehandelt worden. Von Interesse und zu diesem Zeitpunkt nicht in der Sammlung präsentiert, wären auch die Architekturfragmente gewesen, die in dem Inventar von 1742 beschrieben sind.³⁶⁶

Wie man den Tafeln des *Recueil de Sculptures antiques* entnehmen kann, handelte es sich bei den Bildwerken, die noch bei Adam waren, um eine Ansammlung von mythologischen Figuren und Köpfen, Porträtbüsten und Reliefs, die sich bis auf die erwähnten Ausnahmen in die im Hôtel de Mézières präsentierte Sammlung eingefügt hätten, ohne gänzlich neue Aspekte beizusteuern oder Lücken zu füllen. Die thematische Spannbreite wäre durch diese Objekte zwar vergrößert worden, etwa

Stücken aus dem Besitz des Kardinals Polignac. – zum Perseus im Palais du Luxembourg vgl. Dostert 99, S. 43 f.

³⁶⁵ Inventar Adam 1742, fol. 1v: „Le marché fait pour la restauration à 700 Eucs romain faisant argent de France 4060 Livres non compris le marbre plus cher icy qu’à Rome, ne valant que 6 Livres le pied cube et à Paris en vaut 50 Livres dont M. le Cardinal était convenu de donner le surplus pour avoir fait le petit modèle et le grand en plâtre joint aux parties de marbre.“

³⁶⁶ Inventar Adam 1742, fol. 3r: „Quatre morceaux d’ornements dont trois chapiteaux ...“ und fol. 1r „une base de colonne d’ordre de Corinthien ornée sur toutes les moulures, laquelle vient du Palais de Neron ...“

durch die Figur eines Meleager³⁶⁷ oder einer schlafenden Nereide³⁶⁸, aber Minerva, Bacchus, Paris und Kinderfiguren³⁶⁹ waren teilweise schon mehrfach in der Sammlung vertreten.

Wie erwähnt, wurde die Sammlung Polignac nach 1738 noch durch einige barocke und zeitgenössische Skulpturen bereichert. Sicher kamen zu diesem späten Zeitpunkt die beiden Kindergruppen nach Bernini, die Bronzekopie des Reiterstandbildes von Marc Aurel und die beiden kleinen Köpfe der Jahreszeiten, die möglicherweise von Adam stammen, hinzu. Weiterhin ist anzunehmen, dass auch die beiden Flussgötterfiguren und die Bronzebüste Richelieus erst in Paris in die Sammlung eingegliedert wurden.³⁷⁰

3.6 Die Gemäldesammlung des Kardinals de Polignac

Zum Kunstbesitz Polignacs gehörte auch eine umfangreiche und durchaus ansehnliche Gemäldesammlung, in der Hauptsache Werke italienischer, weniger niederländischer und französischer Maler des 17. und frühen 18. Jahrhunderts. Einerseits erwarb der Kardinal ganz traditionell die großen Namen des 17. Jahrhunderts, wobei es sich in der Hauptsache um religiöse Themen und Historienmalerei handelte, aber auch einige Porträts und Genreszenen waren darunter. Gleichzeitig kaufte er zeitgenössische Werke und vergab Aufträge an in Rom sowie Paris ansässige Künstler. Wie das Nachlassinventar verdeutlicht, handelte es sich bei den Gemälden des 17. Jahrhunderts meist um Kopien von Originalarbeiten. 1738 umfasste das Inventar der Gemälde 167 Nummern und damit annähernd 200 Bilder, da zuweilen Pendants oder Serien unter einer Nummer aufgeführt sind,³⁷¹ bis 1741 kamen weitere 20 Gemälde hinzu. Die im Nachlassinventar verzeichneten Schätzwerte zeigen, dass die Sammlung durchaus qualitativ war: So ergeben die Taxierungen insgesamt eine Summe von rund 30.000 Livres. In beiden Inventaren sind das Sujet, der Maler und die Maße sowie der zugehörige Holzrahmen aufgeführt. Dabei entspricht die Schreibweise der Künstlernamen zum Teil ihrer Aussprache im Französischen, sodass etwa van Dyck als „Vandeik“ oder Guercino als „Guarchin“ und Salvatore Rosa als „Roze“ erscheinen. Aufgeführt sind neben den großen italienischen Malern des 17. Jahrhunderts außerdem Rembrandt, Rubens und van Dyck. Von französischen

³⁶⁷ Adam 1755, Taf. 42.

³⁶⁸ Adam 1755, Taf. 23.

³⁶⁹ Inventar Adam 1742, fol. 2r („Meleagre groupé d’une hure de sanglier“), fol. 2v („petite Minerve où il manque la tête et les bras et la plinthe“), fol. 3r („petit tors d’enfant, tenant un Oiseau“).

³⁷⁰ Vgl. Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. neu 1–21.

³⁷¹ Guiffrey 1899 [= Inventar Polignac 1738], S. 263–277.

Malern besaß Polignac Porträts, insbesondere der Königsfamilie, daneben vor allem religiöse Malerei Zeitgenossen Charles-Joseph Natoire und Charles Lamy.³⁷²

Herausragend waren vier Gemälde von Guercino, wobei der Tod des Adonis und der Tod der Prokris offenbar auch nach ihren Maßen Pendants bildeten,³⁷³ während das dritte Gemälde mit Loth und seinen Töchtern einer alttestamentlichen Historie gewidmet war.³⁷⁴ Ihre Taxierung allein betrug insgesamt 6000 Livres. Diese drei Bilder gelangten 1744 in die Dresdner Gemäldegalerie. Seit dem Zweiten Weltkrieg sind die mythologischen Pendants verloren. Das Paar Adonis und Prokris befand sich im 17. Jahrhundert in der Sammlung von Kardinal Mazarin, Polignac hatte es daher wohl über den Pariser Kunstmarkt erwerben können. Im Hôtel de Mézières hingen die Pendants in der Antichambre des großen Saals im ersten Obergeschoss, in dem Raum daneben, der „Salle du Dais“, befand sich die Szene des Loth mit seinen Töchtern. Im Auftrag des sächsischen Königs erwarb der Agent Le Leu mit Unterstützung des französischen Malers Rigaud zwischen 1740 und 1744 etliche Gemälde auf dem Pariser Kunstmarkt, darunter auch die genannten Werke von Guercino sowie weitere Bilder aus dem Nachlass von Polignac.³⁷⁵ Möglicherweise ist ein viertes Bild von Guercino im Nachlassinventar zu identifizieren. Dort ist es ohne Angabe des Malers und genauer Maße unter der Nummer 13 der neu hinzugekommenen Stücke als „Un grand tableau rep. un homme avec un dessin et une femme qui peint“ mit einer Taxierung von 1500 Livres genannt. Dabei könnte es sich um „La Pittura et il disegno“ von 1657 handeln, das Guercino für Niccolò Ludovisi malte und das 1742 in Paris für Dresden erworben wurde.³⁷⁶ Weitere, kleinere Gemälde von Guercino sind im Nachlassinventar verzeichnet, doch ist ihre Taxierung wesentlich niedriger, sodass es sich vielleicht nicht bei allen um Originale handelte. Diese vier großen Gemälde von Guercino, die zudem aus großen Sammlungen des 17. Jahrhunderts stammten, dürften die herausragenden und wichtigsten Bilder des *grand siècle* in der Sammlung des Kardinals gewesen sein. Ihr Schätzwert von 7500 Livres machte zusammen mit den Taxierungen der weiteren fünf Bilder, die dem Maler zugeschrieben wurden, nahezu ein Viertel des gesamten

³⁷² Die Namen aller aufgeführten französischen Maler sind: Natoire, Lamy, Rigaud, Poerson, van Loo, Boyer, Beaufis, Foucher, Le Brun, Manglard, Louis de Bruges, Jacques Courtois, Pourbus, Poussin.

³⁷³ Salerno 1988, S. 290 Kat. Nr. 212. S. 311 f. Kat. Nr. 237.

³⁷⁴ Salerno 1988, S. 345 Kat. Nr. 275. – Stéphane Loire: Le Guerchin en France. Dossiers 38, Réunion des Musées nationaux, Paris 1990, S. 73 f. Kat. Nr. 43.

³⁷⁵ Aus der Sammlung Polignac stammt die „Heilige Nacht“ von Carlo Maratta, die im Nachlassinventar auf 150 Livres taxiert ist, Staatliche Gemäldegalerie zu Dresden: Vollständiges beschreibendes Verzeichnis der älteren Gemälde. I. Die romanischen Länder, Dresden 1929, S. 192 f. Kat. Nr. 436. – Gemäldegalerie Alte Meister Dresden, Illustrierter Katalog in zwei Bänden, 1. Die ausgestellten Werke, hrsg. von Harald Marx und Andreas Henning, Köln 2005, S. 152.

³⁷⁶ Salerno 1988, S. 385 Kat. Nr. 321: Maße 231 x 181 cm. – Staatliche Gemäldegalerie zu Dresden: Vollständiges beschreibendes Verzeichnis der älteren Gemälde. I. Die romanischen Länder, Dresden 1929, Kat. Nr. 369.

Wertes aller Gemälde der Sammlung aus. Hohe Schätzsummen gelten auch Gemälden von Domenichino, Carlo Maratta, Guido Reni, Annibale Carracci, Salvatore Rosa und Parmigianino.

Unter den zeitgenössischen Arbeiten sind besonders zwei Pastelle von Rosalba Carriera hervorzuheben, die Polignac 1727 bei der Künstlerin erworben hatte. Es handelt sich zum einen um die Allegorie des Friedens und der Gerechtigkeit, zum anderen um die Poesie und Philosophie, die gemeinsam auf 700 Livres geschätzt wurden.³⁷⁷ Dies sind nicht die einzigen Arbeiten, die Polignac bei der berühmten Künstlerin in Auftrag gegeben hatte. So hat sie ihn zumindest auf seiner Rückreise von Rom nach Paris über Venedig 1732 auch porträtiert, und möglicherweise gab es weitere Arbeiten (Abb. 29). Denn der Kardinal sprach ausdrücklich von nur einer Arbeit, die ihm der Kurier aus Venedig nach Rom gebracht habe, schwerlich können damit beide Allegorien gemeint sein.³⁷⁸ So berichtete er am 1. März 1727 an den französischen Botschafter nach Venedig:

„Je n'ay vu de ma vie rien de plus beau n'y de plus aimable que le tableau de la fameuse Rosalba. Il m'a fait un plaisir que je ne puis vous exprimer, quoyque je ne l'aye pas reçue si bien conditionné que le courrier l'avoit promis. Il s'excuse sur un mauvais cheval qui lui a donné des ruades. Malgré cela, je ne crois pas, et les connaisseurs en conviennent, que le Corège ayt rien fait de plus excellent.“³⁷⁹

Doch schon wenige Tage später konnte er den Botschafter beruhigen:

„Le mal arrivé au charmant pastel de La Rosalba n'est pas si grand que ce ne soit encore un ouvrage parfait et d'un goust merveilleux.“³⁸⁰

Nach Bernardina Sani handelt es sich bei dem 1727 fertig gestellten Pastell um die Darstellung der Poesie und Philosophie, während die Künstlerin schon im Dezember 1726 mit der Arbeit für die Allegorie des Friedens und der Gerechtigkeit begonnen hatte.³⁸¹ Rosalba Carriera war eine schon zu Lebzeiten hoch geschätzte Künstlerin,

³⁷⁷ Rambaud 1964, S. 602. – Sani 1988, S. 307 Kat. Nr. 239 und 240: Die beiden Allegorien befanden sich in Paris in verschiedenen Sammlungen, wurden 1756 aus der Sammlung Tallard verkauft und gelangten bald darauf als Schenkung in die Gemäldegalerie nach Dresden. Der Aufbewahrungsort beider Pastelle ist jedoch unbekannt, da sie 1917 und 1925 über Auktionshäuser veräußert wurden.

³⁷⁸ Zum Porträt Carrieras des Kardinals, vgl. Charles Juge-Chapsal: *Le Cardinal de Polignac, Mécène. Son portrait au pastel par Rosalba Carriera (1732)*, in: *L'Auvergne Littéraire artistique et historique*, 151, 1956, S. 9–20. – Sani 1988, S. 314. 288 mit Taf. 6.

³⁷⁹ Paris, Archives des Affaires étrangères, Rome, CD VII, Nr. 3059 S. 324 f. 1. März 1727, Polignac an Comte de Gergy (frz. Botschafter in Venedig). Das Porträt befindet sich in Venedig, Gallerie dell'Accademia. Dorthin mag es über die Familie Le Blond gelangt sein, doch befand es sich zunächst bei Polignac in Paris. So schrieb Jean de Julienne 1734 der Künstlerin, dass er das Bildnis gesehen habe. Juge-Chapsal vermutet, dass es sich bei dem Pastell in Venedig um eine zweite Version handelt während die erste verschollen sei, doch könnte Kardinal de Polignac sein Bildnis dem Abbé Le Blond geschenkt haben, der sich ebenfalls auf der Rückreise von Rom nach Paris über Venedig von der Künstlerin hatte porträtieren lassen.

³⁸⁰ Paris, Archives des Affaires étrangères, Rome, CD VII, Nr. 3063 S. 330 v. 15 März 1727 Polignac an Comte de Gergy, nur ein Auszug aus dem Brief im Archiv: Archives des Ministères des Affaires Étrangères, Rome, Correspondence, tome 684 fol. 79.

³⁸¹ Sani 1988, S. 30; zum Sujet der Allegorien und deren Bezeichnung als Muse, S. 319 Nr. 322.

die mit ihren Arbeiten gute Preise erzielen konnte. Für ihre Allegorie der Poesie und Philosophie erhielt sie 1727 von Polignac 60 Zecchinen. Aus ihrer Bewunderung für die Werke der venezianischen Pastellistin machten die französischen Sammler kein Hehl. So rekurriert der Finanzier und Kunstsammler Pierre Crozat auf die Arbeiten von Carriera, die er bei Polignac sehen konnte: „J’ay esté bien charmé des tableaux et portraits merveilleux que j’ay veu chez M. le Card. le Polignac.“³⁸² Aus diesem Zitat geht außerdem hervor, dass der Kardinal wohl mehr als nur die beiden im Inventar verzeichneten Pastelle der Künstlerin besaß.

Eine Besonderheit, zumindest für die Situation in Paris, stellen die zeitgenössischen Arbeiten dar, die Kardinal de Polignac zunächst in Rom, in den 1730er Jahren dann auch in Paris in Auftrag gegeben hatte. So protegierte er in Paris einen eher unbekanntem, aus der Normandie stammenden Maler, Charles Lamy (1688–1743), der an der *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* ausgebildet worden war, 1723 den Rompreis jedoch nicht erringen konnte – anders als Charles Natoire, Edme Bouchardon und Lambert-Sigisbert Adam –, aber 1733 in die Akademie aufgenommen wurde.³⁸³ Im Nachlassinventar Polignacs sind fünf Bilder mit religiösen Themen und die Darstellung eines Fauns aufgeführt, deren Schätzwerte sich auf 700 Livres summieren. Eine weitere große Arbeit führte Lamy 1739 im Auftrag des Kardinals aus, eine Himmelfahrt Mariens, die mit zwei anderen Bildern im Salon desselben Jahres ausgestellt war.³⁸⁴ Das Gemälde taucht in den Inventaren der Sammlung des Kardinals nicht auf, sodass zu vermuten ist, dass es von Polignac als Altarbild in eine Kirche gestiftet wurde. Die wenigen erhaltenen Arbeiten Lamys zeigen seine starke Beeinflussung durch den italienischen Barock. In den 1730er Jahren war Kardinal de Polignac zweifellos sein wichtigster Mäzen und Auftraggeber, für den er alt- und neutestamentliche Szenen malte. Ungleich erfolgreicher war Lamys Studienkollege Charles Joseph Natoire (1700–1777), der 1721 den Rompreis erhielt, als Stipendiat der französischen Akademie in Rom die Bekanntschaft des Kardinal de Polignac machte und 1727 einen ersten Auftrag von diesem erhielt.³⁸⁵ Von 1731 bis 1750 war er in Paris tätig, bevor er als Direktor der Akademie nach Rom zurückkehrte. Das Gemälde „Vertreibung aus dem Tempel“

³⁸² Zitiert nach Sani 1988, S. 569 Anm. 1.

³⁸³ Boris Lossky: Charles Lamy, peintre de l’Académie Royale, in: *Archives de l’art français* 22, 1959, S. 108–114. – Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zu Gegenwart, hrsg. von: Felix Becker und Ulrich Thieme, XXII, Leipzig 1928, S. 279. – *Dictionnaire de Biographie française*, Fasc. CXI, 1998, s.v. Lamy, Sp. 648 f. (Roman d’Amat). – Sein „Morceaux de Réception“ „Jupiter zerschmettert die Titanen“ befindet sich im Louvre.

³⁸⁴ Boris Lossky: Charles Lamy, peintre de l’Académie Royale, in: *Archives de l’art français* 22, 1959, S. 109 f.

³⁸⁵ Charles-Joseph Natoire. *Peintures, dessins, estampes et tapisseries des collections publiques françaises*, Katalog der Ausstellung Troyes, Nîmes, Rome 1977, Nîmes 1977. – Ferdinand Boyer: *Catalogue raisonné de l’œuvre de Charles Natoire*, in: *Nouvelles archives de l’art français* 21, 1949, S. 31–107. – Olivier Michel: *Panini et l’Académie de France*, in: Michel 1996, S. 85–93.

stellte er 1727/28 in Rom für Polignac fertig³⁸⁶, es ist in beiden Polignac-Inventaren aufgelistet und mit 300 Livres taxiert. Nach dem Tod des Kardinals gelangte das Bild in die Pariser Kirche Saint-Sulpice, wo sich das Grabmal Polignacs befindet, wurde im Zuge der Revolutionswirren mehrmals verlagert und hängt heute in einer Seitenkapelle der Kirche Saint-Médard am gleichnamigen Platz im 5. Arrondissement. Nach beider Rückkehr nach Paris scheint der inzwischen in die Akademie aufgenommene Natoire nicht mehr für den Kardinal gearbeitet zu haben. Natoire war auch in Paris erfolgreich, erhielt Aufträge vom König und scheint zudem mehr mythologische und allegorische Sujets verfolgt zu haben. Doch förderte der Kardinal in Rom nicht nur die Stipendiaten der Akademie. Er erwarb auch Arbeiten von den beiden während seines Aufenthaltes amtierenden Direktoren der Akademie, zunächst Charles Pøerson, später Nicolas Vleughels. So sind in den Inventaren Porträts der französischen Königsfamilie von der Hand Pøersons verzeichnet.

Die Zusammenarbeit Polignacs mit dem römischen Künstler Giovanni Paolo Pannini (1691–1765) führte zu wegweisenden Bildfindungen und bereicherte die Sammlung des Kardinals um die Werke eines innovativen Künstlers. Vier seiner Gemälde befanden sich im Besitz Polignacs, die im Nachlassinventar mit insgesamt 3200 Livres taxiert sind. Neben zwei Capricci mit antiker Ruinenlandschaft und mythologischer Szene, sind es die beiden großen Gemälde (Abb. 27. 28), die Pannini anlässlich der opulenten Feiern zur Geburt des Dauphins 1729 für den Kardinal ausführte.³⁸⁷ Pannini arbeitete eng mit den Künstlern der französischen Akademie zusammen und gehörte dem Kreis um Pier Leone Ghezzi an, dessen Bestreben es war, die antiken Überreste zu dokumentieren und für die eigene Kunstproduktion fruchtbar zu machen. Die Planung für den großen Festaufbau auf der Piazza Navona lag in den Händen von Ghezzi und Pannini wurde von Polignac mit der repräsentativen Dokumentation beauftragt, die dem französischen König überreicht werden sollte.³⁸⁸ Bei dem Gemälde im Besitz des Kardinals dürfte es sich daher um

³⁸⁶ Durch die Korrespondenz des Akademiedirektors Nicolas Vleughels ist die Entstehungsgeschichte des Bildes und dessen positive Aufnahme in Rom gut dokumentiert, vgl. Montaignon VII 1897, S. 348. 399. 448. Brief Vleughels nach Paris vom 19. August 1728 (Montaignon VII 1897, S. 448 Nr. 3168): „On travaille bien ici; l'Académie est sur un bon pied; un de nos pensionnaires, nommé Natoire, a exposé un grand tableau à une fête d'ont on a dit beaucoup de bien; il l'a fait pour M. le Cardinal de Polignac, ...“ – Ferdinand Boyer: Catalogue raisonné de l'œuvre de Charles Natoire, in: *Nouvelles archives de l'art français* 21, 1949, S. 52 f. Kat. Nr. 4.

³⁸⁷ Bei den beiden Ruinencapricci mit den Maßen von 3 auf 4 Fuß könnte es sich um zwei Gemälde im Louvre handeln, einmal Marcus Curtius, der sich in den Felsspalt stürzt, zum andern Alexander am Grab des Achill, vgl. AK Panini 1993, Kat. Nr. 8 und 9. – Zur Gattung des Ruinencapriccio und Paninis Leistung vgl. Peter Geimer: „Das Haus der Inkohärenz“ – Capriccio und Sammlungen im 18. Jahrhundert, in: Ekkehard Mai/Joachim Rees (Hrsg.): *Kunstform Capriccio*, Köln 1998, S. 139–153.

³⁸⁸ AK Panini 1993, S. 82 Kat. Nr. 5, Gemälde im Louvre: „Preparativi in piazza Navona per festeggiare la nascita del Delfino“. – Zur Aufnahme des Gemäldes am französischen Hof, vgl. Stéphane Loire: Panini e i pittori francesi a Roma, in: AK Panini 1993, S. 53–70, hier: 56 f. – das Gemälde, das sich ursprünglich in der Sammlung Polignac befunden hat, ist heute in Dublin, National

eine Kopie oder zweite Ausführung gehandelt haben (Abb. 27). Folgenreicher für Pannini sowie für die Kunstgeschichte war die zweite Auftragsarbeit für Polignac: eine Innenansicht von Sankt Peter, die Polignac bei einem Besuch der Kirche zeigt (Abb. 28).³⁸⁹ Die großartige Ansicht des Kirchenschiffes, die die Figuren der Flaneure im Inneren geradezu verschwindend klein erscheinen lässt, steht am Anfang einer Serie von fast zwanzig weiteren, die bis in die 1750er Jahre hinein bei Pannini in Auftrag gegeben wurden. Das Kircheninnere ist jeweils so getreu dargestellt, dass die Gemälde zum Teil über die abgebildeten Monumente datiert werden können. Bereits von den Zeitgenossen wurde das Gemälde sehr wertgeschätzt, so auch von Président Charles de Brosses auf seiner Romreise.³⁹⁰ Für das im Nachlassinventar mit 1200 Livres taxierte Gemälde Panninis erhielt der Künstler im Februar 1735 vom Kardinal 300 Ecus, also 600 Livres mehr als das Bild sieben Jahre später geschätzt wurde.³⁹¹

Bei den von Polignac vergebenen Auftragsarbeiten handelt es sich wie bei den Aufträgen für Skulpturen und Ergänzungsarbeiten einerseits um Aufträge an junge Künstler, die als Stipendiaten an der französischen Akademie waren, aber auch um solche an römische Künstler, die sich wie der Kardinal der Antikenbegeisterung verschrieben hatten. Um sich Rom auch in Paris vergegenwärtigen zu können, hatte Polignac zudem etliche „vues de Rome“ in seiner Sammlung.

Die Gemälde waren wie die Skulpturen über das gesamte Haus verteilt, doch scheinen sich in den Appartements der ersten Etage deutlich mehr Gemälde befunden zu haben als im Erdgeschoss, das von den Skulpturen dominiert wurde. So sind für die zwanzig erstmals im Nachlassinventar aufgeführten, seit 1738 neu hinzugekommenen Gemälde die Räume ihrer Aufhängung jeweils angegeben worden. Dabei handelt es sich offenbar ausschließlich um Räume des Obergeschosses, wie die „grande salle au premier etage ayant vue sur le jardin“, die „antichambre ayant vue sur le jardin étant ensuite de la grande salle“, die „bibliothèque“, das „Cabinet de la bibliothèque“ und „la salle appelé la Salle de Dais“ (das Paradeschlafzimmer) oder eine „passage au premier Etage ayant vue sur la Cour ensuite de premier antichambre“. Einige weitere Ortsangaben bietet das Nachlassinventar. Demnach hingen an den Wänden der Haupttreppe, dort wo die

Gallery, Inv. Nr. 95, vgl. Ferdinando Arisi: *Giovanni Paolo Panini e i fasti della Roma del 700*, Rom 1986, S. 330 Kat. Nr. 199. – Zu den Hintergründen, dem „cercle Polignac“ in Rom, den Festen und dem mit ihnen verbunden Machtanspruch, vgl. Kiene 1992, S. 48–59.

³⁸⁹ AK Panini 1993, S. 84 Kat. Nr. 6. Das Bild befindet sich heute im Louvre, Inv. Nr. 413.

³⁹⁰ Charles de Brosses, *Lettres de Rome*, Paris 1946; S. 47, Brief an de Quintin: „Je souhaiterais que vous puissiez avoir sous les yeux, un fidèle et joli tableau de tout l’intérieur du temple, que Pannini vient de peindre pour le cardinal de Polignac: ce morceau est tout à fait bien executé pour le detail, la vérité, le coloris vague, la perspective et la distribution de la lumière.“

³⁹¹ Ms Briefe Le Blond, Brief vom 21. Februar 1735, der die letzte Rate an Lercari sowie die Bezahlung Paninis zum Inhalt hat.

Statue des Apollon (Kat. Nr. 5) und die Isis aus Basalt (Kat. Nr. 84) standen, zwei große Gemälde von Salvatore Rosa, eine Hirschjagd und ein Orpheus unter den wilden Tieren, die rund 220 x 440 cm maßen und auf jeweils 120 Livres taxiert sind. Ein Teil der Gemälde jedoch war gar nicht auf Rahmen gespannt worden, sondern lag zusammengerollt in einem Stauraum. Das Hôtel de Mézières scheint grundsätzlich für die Hängung der Bilder sehr geeignet gewesen zu sein, denn Polignacs Sekretär konnte am 30. August 1734 berichten:

„Son Em. Dieu mercy se porte à merveille surtout dans le nouveau quartier que nous habitons qui est d’un air très pur. Il a outre cela le plaisir d’étaler toutes ses belles peintures dans un appartement fort convenable et beaucoup plus grand qu’on en a dans ce pays-cy“.³⁹²

Für die Gemälde wurde anders als für die Skulpturen kein Verkaufskatalog angefertigt. Nach dem Tode des Kardinals wurden sie einzeln veräußert und nur wenige lassen sich heute identifizieren. Dies liegt auch daran, dass es sich bei dem größten Teil um Kopien handelte, die in den Sammlungen und Museen ohne lückenlose Dokumentation oftmals kaum zu identifizieren sind. Festhalten lässt sich jedoch, dass die Sammlung eine große Spannbreite religiöser Themen abdeckte und hier ganz deutlich ihren Schwerpunkt hatte. Doch finden sich auch einige mythologische Themen und Genreszenen neben Landschaften und Allegorien. Von den 200 Gemälden stellten knapp dreißig Szenen der antiken Mythologie dar. Mindestens zwei Drittel der 200 Gemälde waren italienischen Künstlern zugeschrieben, womit der Sammelschwerpunkt deutlich traditionell und eher konservativ war. Mit dem Sammeln der klassischen großen Kunst, von Gemälden mit figürlichen, mythologischen und religiösen Sujets sowie Allegorien war Polignac seiner Zeit ganz verhaftet. Was ihn als Gemäldesammler von anderen abhebt, sind die für ihn ausgeführten Auftragsarbeiten.

4. Auflösung der Sammlung ab November 1741

Nach dem Tod des Kardinals am 20. November 1741 begannen mit der Erstellung des Nachlassinventars zur Ermittlung der Vermögenswerte sogleich die Arbeiten für die Auflösung seines Haushaltes. Dabei konnte sich der Erbe, Louis Héraclé Marquis de Polignac, auf das 1738 erstellte Inventar des Haushaltes und der Sammlungen stützen, das im Dezember dieses Jahres anlässlich seiner Heirat mit Diane Adelaide Mazarini Mancini aufgestellt worden war. Damals schon hatte ihm der Kardinal seinen Besitz vermacht. In dem Vertrag vom 15. Dezember 1738 ist festgehalten, dass der Inhalt dieser Aufstellung, vor allem die Bücher, die Marmor- und Bronzestatuen, die Marmortische und die Gemälde, nach dem Ableben Polignacs

³⁹² Ms Briefe Le Blond, Brief Abbé Cuzzonis aus Paris vom 30. August 1734.

verkauft werden sollten, um mit dem Erlös Ländereien zu erwerben.³⁹³ Das Nachlassinventar entspricht demjenigen von 1738 weitestgehend. Nur einige wenige Objekte sind hinzugekommen oder werden als fehlend vermerkt. Außerdem ist hinter jedem Gegenstand der Schätzwert eingetragen.

Einige der Skulpturen, die sich im Hôtel de Mézières befunden hatten, wurden offenbar vor der öffentlichen Auktion als Einzelposten veräußert. So lassen sich drei Büsten und die Statue eines Paris mit dem Apfel, die in den beiden Inventaren der Sammlung Polignac genannt werden, heute in der Ermitage in Sankt Petersburg nachweisen, wohin sie über die Sammlung Lyde Browne gelangten.³⁹⁴ Darunter befindet sich die früher als Platon bezeichnete Herme des Hermes, die aufgrund ihrer charakteristischen Form in den Pariser Inventaren identifizierbar ist und ein Fundstück aus der Grabung der Brüder Lolli in der Villa Hadriana, darstellt.³⁹⁵

Um die Veräußerung der Skulpturensammlung in die Wege zu leiten, wurde 1742 der Verkaufskatalog erstellt und gedruckt, mittels dessen die Objekte öffentlich zum Verkauf angeboten wurden (Abb. 30). Es war Friedrich II. von Preußen, der die Sammlung mit all den im Verkaufskatalog aufgeführten Stücken vermutlich bald nach dessen Drucklegung erwarb. Das geschah über den Agenten François Petit, der die Abwicklung übernahm. Mit einem Vertrag, der auf den 17. Mai 1742 datiert ist, wurde die Sammlung gegen die Summe von 80.000 Livres verkauft. Der Kaufpreis entsprach damit annähernd dem im Nachlassinventar ermittelten Wert von rund 84.000 Livres. Der Preis für die mehr als 300 Objekte war im Vergleich mit den Taxierungen anderer Sammlungen durchaus moderat, zumal es sich durchgängig um aufwendig hergerichtete und ergänzte Objekte handelte, die sich für repräsentative Aufstellungskontexte bestens eigneten. Das zeigt ein Vergleich mit anderen Verkäufen, die in den 1720er Jahren auf dem römischen Kunstmarkt erfolgten, wie zum Beispiel dem Verkauf der Sammlung Chigi und einiger Skulpturen Alessandro Albanis nach Dresden, bei dem August der Starke das Vierfache zu zahlen hatte.³⁹⁶

Die übrigen Kunstgegenstände, die Gemälde, Münzen und Medaillen, scheinen in den Jahren 1742 bis 1744 über den sehr regen Pariser Kunstmarkt einzeln verkauft worden zu sein. Die umfangreiche Bibliothek des Kardinals, die im Nachlassinventar

³⁹³ Guiffrey 1899 [= Inventar Polignac 1738], S. 255 f.

³⁹⁴ Neverov 1984, S. 41 mit Anm. 102.

³⁹⁵ Vgl. Katalog II Nr. 14: Hermes, Ermitage, Inv. A 26. Die Herme wird bislang irrtümlich als Fundstück aus dem Jahre 1768 geführt, doch lässt sich ihre Herkunft aus der Sammlung Polignac nachweisen. In der Beschreibung Moreau de Mautours sind vier Hermen genannt, die im Antikensaal beim Kamin platziert waren, zwei des Platon, eine der Sappho und eine unbekannte. In den Inventaren werden zweimal Platon und zweimal Sappho aufgelistet, weitere Hermen sind nicht genannt.

³⁹⁶ Diese Einschätzung auch bei de Polignac 1992, S. 30. – Der von Baron Leplat für Dresden verhandelte Ankauf der Chigi- und Albani-Antiken erfolgte zu einem Kaufpreis von insgesamt 54.000 Scudi Romani, vgl. Knoll 1999, S. 52.

die Posten 694 bis 1197 sowie weitere 102 neu hinzugekommene Titel umfasste, beinhaltete auch die wichtigsten und jüngsten antiquarischen Publikationen, wie etwa die Supplementbände der *Antiquité expliquée* von Montfaucon, drei Bände des ab 1731 erschienenen *Museum Florentinum* von Gori und die Publikation Goris des Columbariums der Freigelassenen der Livia ebenfalls von 1731. Möglicherweise sind die Bücher im Familienbesitz geblieben, doch sind hierüber keine Einzelheiten bekannt.³⁹⁷

4.1 Zur Entstehung und Autorschaft des Verkaufskataloges

Verkaufskataloge für Sammlungen von Gemälden, Zeichnungen, Drucken, kunsthandwerklichen Gegenständen und vereinzelt auch von Skulpturen sind im Frankreich des 18. Jahrhunderts in großer Zahl abgefasst und gedruckt worden.³⁹⁸ Herausgegeben und vertrieben wurden sie in der Regel von Kunsthändlern, die damit ihr Geld verdienten. Oft waren Kunsthändler auch die Autoren der Kataloge, wie Edme-François Gersaint, Pierre-Jean Mariette und Pierre Remy. Oft waren es aber auch Künstler, Maler, Zeichner und Bildhauer, die die Texte für die Kataloge verfassten. Wie Emile Dacier betont, wurden die qualitativ besten und wichtigsten Kataloge großer Sammlungen von den beiden führenden Persönlichkeiten auf dem französischen Kunstmarkt des 18. Jahrhunderts, Edme Gersaint und Jean Pierre Mariette, redigiert.³⁹⁹ Die aufwendigeren Kataloge waren mit kunstvollen Frontispizen und einzelnen Illustrationen der angebotenen Kunstwerke ausgestattet.

Auf einen derartigen Aufwand wurde beim Druck des Verkaufskataloges der Sammlung Polignac, des „Etat et Description des Statues 1742“, verzichtet. Nur die Druckerei Coignard ist neben dem ausführlichen Titel noch genannt, weder eine Vignette noch ein Titelpuffer sind dem Text vorangestellt (Abb. 30).

³⁹⁷ Ein das Wappen des Kardinals de Polignac tragendes Exemplar von Ghezzi's Publikation des Columbariums (Ghezzi 1731) befindet sich heute in der Bibliothèque Mazarine (im Institut de France), Signatur: Res HR 6665-33.

³⁹⁸ Pomian 1987, S. 185 f. stellt heraus, dass mit dem deutlichen Anstieg der Kunstsammler in Paris zwischen 1700 und 1790 und vor allem ab der Jahrhundertmitte, entsprechend auch die öffentlichen Verkäufe ab den 1740er Jahren stark zunahmen. – Dacier 1946, S. 105: betont, dass die Phase von 1727 bis 1750 in der im Vergleich zur zweiten Jahrhunderthälfte weniger Verkaufskataloge abgefasst wurden, in ihrer Bedeutung für die Sammlungen und die Sammlungsgeschichte dennoch keineswegs unterschätzt werden dürfe. Schließlich sei in dieser Phase z.B. eine so wichtige Sammlung wie die von Pierre Crozat öffentlich angeboten worden. – Zur rechtlichen Seite bei der Entstehung von Auktionskatalogen und der Erarbeitung eines Ordnungssystems vgl. von Stockhausen 2005, S. 89–101: Kriterien wie Größe, Sujet, Schulen bestimmten die Anordnung der Gemälde in den Katalogen, wenn sie in der Reihenfolge nicht einfach der Hängung in der Galerie oder Wohnhaus folgten, wie das bei Inventaren in der Regel der Fall ist.

³⁹⁹ Dacier 1946, S. 105 f. So sei die Einführung eines Ordnungs- und Klassifizierungssystems das Verdienst von Gersaint, der zudem „avertissements“ mit Beobachtungen zum Geschmack und Sammelwesen der Epoche verfasst habe.

Die Lektüre des Kataloges zeigt, dass der Autor dieser Schrift Kenntnisse hatte in antiker Mythologie und Geschichte, in antiker und barocker Skulptur, dass er verschiedene, auch seltene Marmorarten und andere Gesteinsarten voneinander unterscheiden konnte und dass er in groben Zügen mit der zeitgenössischen Kunstbeschreibung vertraut war. Daher ist es wahrscheinlich, dass der Katalog von einem Künstler, am ehesten einem Bildhauer, abgefasst wurde. Für einen Künstler als Autor scheint auch der Hinweis auf die Waffenreliefs als Vorlagen und Muster für Maler und Bildhauer zu sprechen. Man ist zunächst versucht, an Lambert-Sigisbert Adam zu denken. Darauf könnte auch das unverhohlene Lob dieses Bildhauers beim Eintrag der Lykomedesgruppe schließen lassen, doch hätte Adam an anderer Stelle im Katalog kaum auf die Erwähnung seiner Autorschaft bei Originalarbeiten von seiner Hand verzichtet.

Das Nachlassinventar der Sammlung wurde kurz zuvor erstellt, die Skulpturen wurden damals von einem der etablierten Bildhauer in Paris, Guillaume Coustou, geschätzt, nachdem Edme Bouchardon und Lambert-Sigisbert Adam diese Aufgabe abgelehnt hatten. Unterschiedliche Deutungen einzelner Skulpturen im Nachlassinventar und Verkaufskatalog berechtigen zu der Annahme, dass nicht beide Dokumente von demselben Autor abgefasst wurden, es sich also bei dem Autor des Verkaufskataloges wohl nicht um den Bildhauer Coustou handelt. Einige Beispiele können dies verdeutlichen: So werden im Nachlassinventar elf Statuen zur Lykomedesgruppe gezählt, im Verkaufskatalog aber wird die Athena deutlich von der Gruppe getrennt, indem auf die Willkür bei ihrer Zusammenstellung mit den übrigen Figuren hingewiesen wird. Abweichend ist zum Beispiel auch die Deutung der Panzerstatuette (Kat. Nr. 93): Im Nachlassinventar wird sie als „Empereur Romain armé“, im Verkaufskatalog als „Figure d’Auguste, habillé à la militaire“ bezeichnet. Die Figur des sitzenden Harpokrates wird im Nachlassinventar auch als solche bezeichnet, während der Verkaufskatalog lediglich ein Kind mit einem Füllhorn nennt. Weitere Abweichungen ließen sich hier anführen, die zeigen, dass die Interpretation der Bildwerke im Inventar und im Verkaufskatalog unterschiedlich ausfällt. Diese Unterschiede sind dabei nicht allein auf die unterschiedlichen Medien zurückzuführen – zum einen ein Inventar, das der Ermittlung von Vermögenswerten diene, zum andern ein publiziertes Druckwerk, das die Objekte der Sammlung möglichst aussagekräftig zum Verkauf anbieten sollte –, sondern zeugen auch von verschiedenen Meinungen und Kenntnissen. Will man hier eine Vermutung wagen – und mehr ist aufgrund der Quellenlage nicht möglich –, so könnte, wenn nicht Lambert-Sigisbert selbst, ein Bildhauer aus dessen nächsten Umgebung, vielleicht einer der jüngeren Brüder mit dem Abfassen des Verkaufskataloges beauftragt worden sein.

Da der Urheber unbekannt ist, sind auch Herkunft und Entstehung des Kriterienkataloges und des Rangsystems des Verkaufskataloges schwer zu ergründen, in dem zwischen *premier*, *second* und *troisième rang* sowie *ouvrage romain* und *ouvrage grec* unterschieden wird. Dies umso mehr, da vergleichbare französische Kataloge für den Verkauf antiker Skulpturen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts kaum existieren. Zwar wurden in den 1730er bis 1750er Jahren beim öffentlichen Verkauf von Kunstsammlungen auch antike und antikisierende Skulpturen angeboten, doch machten sie nur einen kleinen Teil der umfangreichen Sammlungen aus.⁴⁰⁰ Während die Gemälde-Auktionskataloge des 18. Jahrhunderts für Frankreich, England und Deutschland im Rahmen eines Forschungsprojektes des Getty Research Institute inzwischen systematisch erfasst und ausgewertet wurden, bleibt dies für Skulpturen und weitere Gattungen ein Desiderat, sodass es schwierig ist, einen Überblick über die Verkäufe zu gewinnen.⁴⁰¹ Doch selbst die Verkaufskataloge für Gemälde sind hinsichtlich ihrer Ordnungssysteme und kunstgeschichtlichen Klassifizierungen sowie ihrer engen Verschränkung mit zeitgenössischen Sammlungskatalogen und Inventaren bislang nur ungenügend untersucht worden, wie zuletzt von Tilmann von Stockhausen betont wurde.⁴⁰²

Unter den wenigen Verkaufskatalogen mit einem Skulpturenanteil kann hier immerhin die *Description sommaire des Statues, figures, bustes, vases [...] du Cabinet de feu M. Crozat* genannt werden, dessen Sammlung 1750 verkauft wurde, wobei der zugehörige Verkaufskatalog 33 Einträge zu Marmorstatuen und -büsten aufführt, gefolgt von annähernd 100 Bronzen. Der Autor des Kataloges beschreibt die einzelnen Skulpturen mit ihrem Material, der Höhe, dem Sujet sowie den Ergänzungen und legt deutlichen Wert auf eine stilistische Beurteilung des einzelnen Stücks. Ein vergleichbares Klassifizierungssystem, wie es im Falle der Skulpturen der Sammlung Polignac angewandt wurde, existiert auch hier nicht.

⁴⁰⁰ Eine Übersicht über die Verkaufskataloge, die als antik bezeichnete Objekte enthielten, bietet Chantal Grell: *Le dix-huitième siècle et l'antiquité en France. 1680-1789*, Voltaire Foundation, Oxford 1995, S. 694–718. Sie mahnt zur Vorsicht bei der Bezeichnung „antique“, da es sich erwiesenermaßen oft um neuzeitliche Objekte handele, S. 711 Anm. 134. Bei den von ihr aufgeführten Beispielen handelt es sich in den meisten Fällen um Gelehrte, die Münzen und Medaillen sammelten. Der Schwerpunkt ihrer umfassenden und facettenreichen Studie liegt jedoch auf der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

⁴⁰¹ Die Gemälde sind für den deutschsprachigen Raum erfasst durch Thomas Ketelsen/Tilmann von Stockhausen: *Verzeichnis der verkauften Gemälde im deutschsprachigen Raum vor 1800*, hrsg. von Burton Fredericksen/Julia I. Armstrong, München/New York 2002. – Online ist die Getty Provenance Index Datenbank zugänglich, die den Zeitraum von annähernd 300 Jahren abdeckt, in der zunehmend auch Skulpturen aufgenommen sind. So ist inzwischen der Auktionskatalog „Etat et Description des Statues 1742“ der Sammlung Polignac in der Datenbank digitalisiert, die jedoch keine weiteren Informationen zum Verbleib der Stücke bietet: http://www.getty.edu/research/conducting_research/provenance_index: unter dem Menüpunkt „Search the Getty Provenance Index Databases“ Aufruf des Suchformulars; der Verkaufskatalog der Sammlung Polignac hat die PI-Record Nummer „F-A8“ <zuletzt eingesehen am 03.01.2009>.

⁴⁰² Vgl. von Stockhausen 2005, S. 99 f.

Einige wenige Skulpturen sind auch in der *Mémoire des Antiques, et autres pièces rares et curieuses du Cabinet du feu Sieur Paul Lucas* von 1738 aufgeführt. Doch handelt sich dabei lediglich um zehn Marmorwerke und 17 Kleinbronzen, sodass auch hier von einem wirklichen Vergleich mit den Bildwerken aus dem Nachlass des Kardinals keine Rede sein kann. Die Beschreibungen der Marmorskulpturen aus dem Besitz von Paul Lucas fallen äußerst knapp aus, Sujet und Material sind durchgehend genannt, in einigen Fällen ist auch die Höhe angegeben.

Dem ebenfalls vor der Jahrhundertmitte entstandenen Katalog von Gersaint, *Catalogue raisonné des différens effets curieux & rares contenus dans le Cabinet de feu M. le Chevalier De la Roque* von 1745, ist ein Vorwort vorangestellt, das den Sammler als jemanden charakterisiert, der über seine Sammelobjekte in einer Art und Weise Auskunft geben konnte, die ihn als *connoisseur* und nicht nur als einfachen *amateur* in der Kunst der Skulptur ausgewiesen habe.⁴⁰³ Bei den Einträgen des Kataloges unter der Rubrik Skulptur handelt es sich zunächst um Kleinbronzen, dann folgen Marmorfiguren und Terrakotten, wobei es sich um Figuren von einer maximalen Höhe von 2 Fuß handelt und um verschiedene Büsten, deren Material und Sockelung beschrieben werden. Neben einigen Bemerkungen zum Aussehen werden dem Leser keine weiteren Bewertungen geboten.

Die Durchsicht der wenigen zeitgenössischen Verkaufskataloge, die Skulpturen enthalten, macht deutlich, dass es sich auch hinsichtlich des Klassifizierungssystems bei dem *Etat et Description des Statues* der Sammlung Polignac um einen außergewöhnlichen Katalog handelt – wie dies im übrigen auch für die Sammlung selbst im Paris der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gilt.

Zum Vergleich mit dem Verkaufskatalog der Sammlung Polignac lassen sich allenfalls zeitgenössische wissenschaftliche Abhandlungen zu antiken Skulpturen heranziehen, seien es Dissertationen zu einzelnen Werken und Fragestellungen, seien es derart groß und aufwendig angelegte Publikationen wie die *Antiquité expliquée* des Bernard de Montfaucon. Doch ist dabei zu beachten, dass es sich bei einem Verkaufskatalog um eine grundsätzlich andere Gattung handelt, deren wissenschaftlicher Anspruch – wenn überhaupt erkennbar – sich auf einem ganz anderen Niveau bewegt.

Bernard de Montfaucon versucht an manchen Stellen seines umfassenden Werkes, griechische Bildhauerwerke von römischen zu unterscheiden.⁴⁰⁴ Dabei stützt er sich sowohl auf Indizien wie den überlieferten Aufstellungsort und die mögliche Herkunft

⁴⁰³ Gersaint 1745, Vorwort zu den Bronzen und Marmorwerken, S. 73.

⁴⁰⁴ Auf etlichen Tafeln der *Antiquité expliquée* ist unter der Abbildung der Statuen vermerkt „ouvrage romain“, wenn an dieser Stelle nicht der Aufbewahrungsort oder die Publikation genannt ist, der die Abbildung entnommen ist.

der Stücke als auch auf deren Verbindung zu griechischen Bildhauern. Zum andern sind es aber auch stilistische und antiquarische Beobachtungen, die ihn seine Schlussfolgerungen ziehen lassen. So etwa bei der Körperherme eines Jupiters, die er sogar auf die Hand des Myron zurückführen möchte. Es handelt sich dabei um einen Torso, der mit einem Hermenschaft und Gewandpartien ergänzt worden ist. Für das Studium dieser antiken Skulptur hatte er ausreichend Gelegenheit, da sie im Garten von Versailles stand und erst auf seine Intervention hin in einen Innenraum des Schlosses gelangte. Er glaubte erkennen zu können „dans cette statue une main Grecque: ces ouvrages de Sculpteurs Grecs sont remarquables par une certaine élégance qui ne se trouve pas dans les autres.“⁴⁰⁵ Als weiteres Kriterium führt er die Nacktheit der Statue an: „celui-ci est tout nud, comme les faisoient ordinairement les Sculpteurs Grecs; toute la draperie qui le ceint en bas & qui le remonte sur l'épaule est moderne“. Letztlich scheinen es aber die stilistischen Eigenschaften der Skulptur zu sein, die ihn überzeugen: „que c'étoit la plus belle tête que j'eusse vû de ma vie, & que je n'avois jamais remarqué tant de majesté & tant de dignité jointe avec tant de douceur.“ Zudem ordnet er der Statue einen „premier rang“ zu. Doch legte Montfaucon kein einheitliches durchgehendes Klassifizierungssystem in der *Antiquité expliquée* an. Stilistische Beurteilungen nebst ausführlichen Begründungen nehmen bisweilen großen Raum bei seinen Beschreibungen ein und enthoben ihn damit der Notwendigkeit, knappe Einordnungen ohne weitere Darlegung – so wie dies im Verkaufskatalog der Sammlung Polignac der Fall ist - vorzunehmen.

Was lässt sich daraus für die Beurteilung der Klassifizierungen des 20 Jahre später entstandenen Verkaufskataloges der Sammlung Polignac folgern? Es scheint durchaus denkbar, dass sich in der antiquarischen Gelehrsamkeit allgemein eine entsprechende Klassifizierung eingebürgert haben könnte, doch ist sie in keiner zeitgenössischen Publikation der Jahre 1720 bis 1750 in dieser Konsequenz und diesem Ausmaß auf antike Skulpturen angewandt worden. Später hat in Preußen Matthias Oesterreich, ein im Abfassen von Beschreibungen und Katalogen, darunter auch solchen, die dem Verkauf einer Gemäldesammlung dienen konnten, erfahrener Autor⁴⁰⁶, das Klassifizierungssystem für seine Beschreibung der Skulpturen in den königlichen Sammlungen ohne Änderungen übernommen.

Wie werden die Klassifizierungen des Verkaufskataloges vom Autor eingesetzt? Eine befriedigende Antwort auf diese Frage lässt sich (bisher) nicht geben. Alle unternommenen Versuche, das angewandte System nachzuvollziehen, führen schnell zu Widersprüchen. Dies gilt schon für die Unterscheidung zwischen *ouvrage romain* und *ouvrage grec*. Es verblüfft, dass innerhalb einer als einheitlich vorgestellten

⁴⁰⁵ Bernard de Montfaucon: *Antiquité expliquée*, Suppl. I., Paris 1724, S. 48–52, Taf. 18.

⁴⁰⁶ Vgl. von Stockhausen 2005, S. 91. – Locker 2006, S. 217–242. hier: 228–234.

Lykomedesgruppe ein Teil als römisch, ein anderer als griechisch interpretiert wird. Nur acht der elf Figuren werden als *ouvrage grec* eingestuft. Die Figur des Odysseus/Apollon (Kat. Nr. 2), die Gemahlin des Lykomedes (Kat. Nr. 81) und die älteste der Töchter des Lykomedes (Kat. Nr. 68), die eine Schatulle in den Händen hält, gelten als römisch. Bei diesen drei Beispielen handelt es sich um diejenigen Statuen der Gruppe, deren Gewandanlage und Ausführung schlichter gestaltet ist als die der übrigen. Hier kommt möglicherweise die Bewunderung zum Ausdruck, die man damals Skulpturen mit kunstvoll arrangierten, die Körperformen abzeichnenden Gewändern entgegenbrachte. Doch leider erweist sich auch dieses Kriterium bei anderen Beispielen nicht als entscheidend.

Auffallend ist, dass nur wenige Statuen als *ouvrage grec* angesprochen werden, aber es gibt sie dennoch: die Fortuna (Kat. Nr. 83), die Orantin (Kat. Nr. 82), die Nike (Kat. Nr. 74) und der Satyr mit dem Schweinsfell (Kat. Nr. 27). Portraits können genauso griechisch sein wie Idealköpfe, auch wenn es überwiegend Idealköpfe sind, die als *ouvrage grec* klassifiziert werden (zum Beispiel *Etat et Description des Statues 1742* Nr. 8. 9). Die Zuordnung des Autors irritiert erst recht, wenn die Bildnisse von Römern als griechische Arbeit interpretiert werden, so beim Lucius Verus (*Etat et Description des Statues 1742*, S. 23 unter Nr. 217) oder der Marmorbüste des Vitellius (Kat. Nr. 176).

Diese Beobachtungen könnten zu der Vermutung führen, dass sich hinter dieser Begrifflichkeit eher eine Qualitätsbewertung verbirgt. Die als *ouvrage grec* erkannte sitzende Fortuna (Kat. Nr. 83) wird ob ihrer Qualität sehr gelobt. Doch weder die schwebende Nike (Kat. Nr. 74) noch der Flöte spielende Satyr sind von herausragender Qualität, wie ihre Bezeichnung als griechisch vermuten lassen könnte, und zwar weder für den Verfasser des Verkaufskataloges noch für den heutigen Betrachter. Dagegen spricht auch der Umstand, dass der Verfasser mit der Unterscheidung von *premier*, *second* und *troisième rang* bereits eine ausdrückliche Qualitätsskala zur Anwendung bringt; auch diese allerdings in einer Weise, die sich heute nicht mehr nachvollziehen lässt.

Weitere, weit verbreitete Termini des zeitgenössischen Kunstdiskurses finden in die Beschreibungen Eingang. So fallen Formulierungen wie „finement dessiné“, „drapée de très bon goût“, „figure gracieuse“, „légèrement travaillée“ oder „la mieux proportionnée“. Und selbstverständlich fehlt auch der Begriff „goût“ in diesem Zusammenhang nicht.⁴⁰⁷

Die Einschätzung des neuzeitlichen Caesarkopfes (Kat. Nr. 174) als „fait d'après nature“ meinte im 18. Jahrhundert aber nicht mehr, als dass es sich bei dem Stück

⁴⁰⁷ Vgl. dazu Knabe 1972.

um ein Portrait handelt, und charakterisiert damit anschaulich das Besondere des Kopfes.

Nur an einer Stelle des Textes wird das Wort „copie“ in Bezug auf eine antike Kopie benutzt, nämlich um den Kopf des Jupiter (Etat et Description des Statues 1742, Nr. 167) als „ouvrage romain, copie du second rang“ einzustufen. Hier kann Kopie im Grunde nur die römische Kopie nach einem griechischen Original meinen, da das Stück zugleich als römisch eingestuft ist. Das ist bemerkenswert, da die Einsicht, dass es sich bei den Funden idealer antiker Skulptur nicht um griechische, sondern um römische Arbeiten handelte, in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch kaum verbreitet war.

Es steht zu vermuten, dass die gesamte im Verkaufskatalog entwickelte Begrifflichkeit letztlich nur dem Versuch geschuldet ist, die zum Verkauf stehende Sammlung potentiellen Käufern so wertvoll und interessant wie möglich erscheinen zu lassen.

5. Die Sammlung und ihr Publikum

5.1 Initiativen des Kardinals de Polignac in Paris

Polignac war sehr daran gelegen, schon von Rom aus auf seine glücklichen Funde aufmerksam zu machen, die er bald nach Paris bringen würde. Er hatte dabei gleichermaßen die Pariser Gesellschaft, den Hof und den Kreis der Akademien im Auge. Seiner Korrespondenz ist zu entnehmen, wie sehr er hoffte, in Paris eine ähnlich enthusiastische Aufnahme zu finden wie in dem antikenbegeisterten Rom, wo seine Ausgrabungen, Neuerwerbungen und Aufträge an Künstler mit großem Interesse verfolgt wurden. So hatte Polignac noch von Rom aus dem *Secrétaire perpétuel* der *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Claude Gros de Boze geschrieben: „J'espère qu'un jour vous ne serez pas mécontent des petits trésors de cette espèce.“⁴⁰⁸

Auch Bernard de Montfaucon – vielleicht mit Blick auf eine zweite Erweiterung seiner *Antiquité expliquée* – ließ sich laufend über die Aktivitäten, Grabungen und Neufunde in Rom von seinen Korrespondenten berichten. Er war deshalb auch über die Fortschritte des französischen Kardinals in Rom, auch mittels Zeichnungen, gut informiert. Einige Stücke der Sammlung Polignac hätte Montfaucon sicherlich gern in seine Publikation aufgenommen. Doch selbst für die Supplementbände setzte die Sammeltätigkeit des Kardinals im Bereich der Großplastik zu spät ein, denn erst

⁴⁰⁸ Registres de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 22. November 1729.

Mitte der 1720er Jahre konnte Polignac die ersten antiken Skulpturen in Rom erwerben.

Polignacs Interesse für die Antike hatte seine Wurzeln zum Teil auch im Milieu der *antiquaires*.⁴⁰⁹ Schon vor seinem Aufbruch nach Rom hatte sich der Kardinal in diesen Kreisen bewegt, war mit Montfaucon gut bekannt, hatte eine eigene Münzsammlung aufgebaut und war Mitglied verschiedener Akademien, so auch der *Académie des Inscriptions*. Diese Aktivitäten und Studien zeichneten ihn unter den französischen Sammlern seiner Zeit auf besondere Weise aus. Seine antiquarische Gelehrsamkeit blieb auch nach seiner Rückkehr aus Rom etwas Besonderes, zumal der Kardinal sie mit innovativen Initiativen auf diesem Gebiet zu verbinden wusste.

Vermutlich hoffte Polignac mit seinem Engagement auch an gesellschaftlicher Bedeutung und politischer Einflussnahme zu gewinnen. Bei seinem Bemühen, sich in Paris Aufmerksamkeit zu sichern, fand er beim Direktor der französischen Akademie, Nicolas Vleughels, Unterstützung. Dieser warb wiederholt bei seinem Vorgesetzten, dem *Sûrintendant des Batiments du Roi*, dem Herzog von Antin, für die antiken Skulpturen des Kardinals. Es gelang jedoch nicht, Kardinal Fleury oder den König für einen Besuch der soeben in Paris installierten Sammlung zu gewinnen. Doch die Pariser Gesellschaft zeigte Interesse für die Schätze des aus Rom zurückgekehrten Botschafters, wenn auch vielleicht weniger als der Kardinal es sich erhofft hatte.

So frequentierte Polignac den Salon der Madame Fontaine-Martel (1661-1733), in dem der intellektuelle Austausch, der Umgang mit den alten Sprachen und eine anspruchsvolle Konversation gepflegt wurden. Weitere Sammler und Akademiemitglieder, die den antiken Idealen anhingen, gehörten diesem Kreis an, zum Beispiel Pierre Crozat und der Maréchal d'Estrées. Auch der junge Voltaire zählte zu den regelmäßigen Gästen der Madame Fontaine-Martel. In diesen frühen 1730er Jahren muss er eine ausdrückliche Bewunderung für den eloquenten, gebildeten Kardinal gehegt haben. Nicht von ungefähr machte er ihn 1733 in seinem *Temple du Goût* zum Verfechter des *grand goût*, den er gemeinsam mit seinem Freund Abbé Charles d'Orléans de Rothelin als Besucher durch die verschiedenen Ebenen des Parnass führt.⁴¹⁰ Mit seiner Wertschätzung für Polignac, mit dem er

⁴⁰⁹ Zu den archäologischen Entdeckungen in Rom seit 1720, dem antiquarischen Milieu, dem Einsetzen der wissenschaftlichen Dokumentation, zur Entstehung der Sammlung Polignac unter diesem Einfluss, vgl. AK *Fascination de l'antique* 1998.

⁴¹⁰ Voltaire, *Temple du Goût, Œuvres complètes* de Voltaire, nach der Ausgabe von Beuchot, Paris 1877, S. 555–580. 558. – Vgl. Owen Taylor: Voltaire iconoclast: an introduction to *Le Temple du Goût*, in: *Studies on Voltaire*, 212, Oxford 1982, S. 7–82. – Dostert 2001, S. 178 f. – Das Kardinal de Polignac gewidmete Exemplar wird in Paris, Bibliothèque Nationale aufbewahrt: Manuscrit provenant de Pol. 12425: Exemplaire du Temple du Goust, ex. de didicace: in Leder gebundenes Exemplar aus dem Besitz Polignacs mit seinem Wappen; zweisprachig, links franz. rechts italienisch,

einen ausgezeichneten und vorbildlichen Geschmack sowie weitläufige Gelehrsamkeit verband, stand Voltaire sicherlich nicht alleine da. In seinem *Temple du Goût* findet sich auch eine Eloge auf den Sammler Crozat und den Comte de Caylus, der zu dieser Zeit noch damit befasst war, Stiche für den *Recueil Crozat* nach Antikenzeichnungen Bouchardons anzufertigen; dies nur als Hinweis darauf, welche Gesellschaft Voltaire mit dem Kardinal verband, und wie aktuell das Thema Antike im allgemeinen intellektuellen Diskurs der Zeit war. Dieses grundsätzliche Interesse kann bei den Besuchern des Salons der Madame Fontaine-Martel allgemein vorausgesetzt werden und damit auch entsprechende Neugier auf die Sammlung Polignac.

Dass die kunstinteressierten Mitglieder der französischen Noblesse tatsächlich zu den Besuchern von Polignacs Wohnsitz und Sammlung gehörten und sich von dieser beeindrucken ließen, zeigt unter anderem eine Stelle in den *Lettres d'Italie* des Präsidenten Charles de Brosses, der angesichts seiner Erlebnisse in Rom und der Besichtigung zahlreicher römischer Sammlungen feststellt, dass keines der Porphyrgefäße, das er in Italien zu sehen bekommen habe, das große Gefäß aus grünem Porphyr übertreffen könne, das sich im Besitz von Kardinal de Polignac befinde.⁴¹¹ De Brosses muss die Sammlung gut gekannt haben, wenn einzelne Stücke einen so nachhaltigen Eindruck bei ihm hinterlassen konnten. Gleichzeitig verweist diese Stelle auf den vorherrschenden Geschmack der Zeit: Man begeisterte sich für Gefäße und Geräte aus bunten Hartgesteinen, wie sie auch schon im 17. Jahrhundert zur prachtvollen Ausstattung der Adelsitze gehört hatten. Wenn sie dazu noch im Ruf standen, antik zu sein, machte dies sie ungleich wertvoller. De Brosses hing der Leidenschaft für sie offensichtlich genauso an wie Polignac, der in Rom immense Summen für bunte Gefäße und inkrustierte Tischplatten ausgegeben hatte. So konnte Polignac ohne Zweifel damit rechnen, unter den einflussreichen Adligen in Paris genügend Liebhaber zu finden, die den *goût* für einen antikisierend geprägten Ausstattungsluxus mit ihm teilten.

Den Salon der Madame Fontaine-Martel besuchte Polignac meist in Begleitung seines Freundes Abbé de Rothelin, der sich, wie zahlreiche weitere französische Sammler, dem Sammeln von Münzen und Medaillen widmete. Für seinen Freund hatte Polignac in Rom Ankäufe getätigt.⁴¹² Schließlich war er selbst ein

handschriftlich mit schwarzer Tinte, Seiten mit Linie in roter Tinte gerahmt, manche Textstellen ebenfalls rot sowie Satz- und Zeilenanfänge.

⁴¹¹ Dabei bezieht Président de Brosses sich höchstwahrscheinlich auf die Porphyrase Kat. Nr. 189. – zu de Brosses s. Hermann Harder: *Le Président de Brosses et le voyage en Italie au dix-huitième siècle*, Biblioteca del viaggio in Italia 5, Genf 1981. – Zu den Besuchern aus der Pariser Gesellschaft im Hôtel de Mézières, vgl. de Polignac 1992, S. 29.

⁴¹² Vgl. de Polignac 1993, S. 24.

ausgewiesener Münzkenner, der eine umfangreiche, kostbare Sammlung zusammengetragen hatte.

In dem Salon verkehrten auch zahlreiche Mitglieder verschiedener Akademien, in denen Polignac seit längerem Mitglied war. Schon 1704 hatte er einen Sitz in der *Académie française* erhalten, es folgte 1711 die Aufnahme in die *Académie des Sciences* und seit 1717 gehörte er der *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* an. Hier interessierte man sich explizit für antike Neufunde und die archäologischen Entdeckungen in Italien und den Mittelmeerländern. So berichtete Polignac auf den Sitzungen über Neuigkeiten und Entdeckungen, die ihm aus Italien mitgeteilt wurden. Es ist anzunehmen, dass zahlreiche Mitglieder der *Académie des Inscriptions* seine Sammlung besucht haben.

Als Demonstration von Gelehrsamkeit und der Förderung von Wissenschaft kann die aktive Teilnahme des Kardinals am Akademieleben gesehen werden. Das schloss zuallererst die Teilnahme an Sitzungen und der gelehrten Disputation mit anderen Mitgliedern ein. Kardinal de Bernis wertete diese Aktivität Polignacs allerdings als den Versuch, seinen geringen Einfluss am Hof zu kompensieren: „cet homme, si distingué par sa naissance, son esprit et ses dignités, fut réduit à faire l’ornement des académies.“⁴¹³ Er selbst habe jedoch – so Bernis anerkennend – von Polignac im Laufe regelmäßiger Treffen unendlich viel Wissen erworben, denn: „c’était un dictionnaire universel que j’allais consulter“.⁴¹⁴

Polignac erwies sich dabei auch als Mäzen. So hat er etwa für die *Académie des Sciences* zwei große Linsen für ein Teleskop erwerben lassen und war selbst ganz begierig, den Himmel damit zu betrachten.⁴¹⁵

Doch nicht nur die Akademien dienten ihm als Plattform, seine Gelehrsamkeit offenkundig zu machen. In jahrzehntelanger Arbeit schrieb er an seinem Poem *Anti-Lukrez*, worin er in lateinischen Versen die materialistische Weltanschauung des Lukrez zu widerlegen suchte und den Nachweis eines einmaligen göttlichen Schöpfungsaktes zu erbringen trachtete.⁴¹⁶ Eine erste Lesung hatte noch in Rom 1729 stattgefunden. Unterrichtet sind wir von diesem Ereignis durch die Korrespondenz Montesquieus, der während seiner Italienreise ein regelmäßiger Gast

⁴¹³ Bernis 1986, S. 63.

⁴¹⁴ Bernis 1986, S. 64. So hatte Polignac den jungen Bernis auch ermuntert, ein Poem über die Religion zu verfassen, dessen erste Strophen er 1737 im Kreise der Gelehrten bei Polignac vortrug, vgl. S. 65.

⁴¹⁵ Ms Briefe Le Blond, Brief vom 24. Juni 1736: „deux grands verres de Campani pour des lunettes d’approche.“

⁴¹⁶ Valeria Ramacciotti: *L’Anti-Lucrèce del cardinal de Polignac. Considerazioni su una doppia traduzione*, Alessandria 2002. – Das Bildnis Polignacs von Rigaud zeigt den Kardinal mit dem gebundenen Manuskript des Poems auf den Knien – vgl. hier Abb. 1.

Polignacs war.⁴¹⁷ Die Kunde von Polignacs meisterlicher Beherrschung der lateinischen Sprache war selbstredend auch nach Paris gedrungen, wo er für dieses Werk große Bewunderung fand. Publiziert wurde der *Anti-Lukrez* jedoch erst 1747. Sein Freund Abbé de Rothelin hatte die Edition zwar schon früher vorbereitet, starb jedoch selbst 1744, ohne die Arbeit vollendet zu haben. Der *Anti-Lukrez* stellt nicht nur eine Replik auf die Weltanschauung des Lukrez dar, sondern ist auch eine Auseinandersetzung des Autors mit den zeitgenössischen Debatten und Erfindungen der Naturforschung, in denen er sich bestens bewandert zeigt.⁴¹⁸ Reinhold Gleib macht dies am Beispiel des siebten Buchs und der dortigen Beschreibung eines Mikroskops deutlich.

Neben der Zurschaustellung der eigenen Gelehrsamkeit war ihm die Förderung der Wissenschaft ein besonderes Anliegen, zumal ihn selbst Forscherdrang beseelte. So war Polignac 1715-1716 der erste, der Newtons Experiment zur Optik in Frankreich durchführen ließ – die Publikation des großen englischen Gelehrten stand selbstredend in seiner Bibliothek.⁴¹⁹ Dazu ließ er sich aus England eigens geschliffene Gläser schicken, um die besten Bedingungen für die Versuchsanordnung gewährleisten zu können.⁴²⁰

Vor allem aber galt sein Interesse antiquarischen Publikationen. In Rom hatte er sich selbst für Studien zur Grabung des Columbariums der Freigelassenen der Livia an der Via Appia eingesetzt sowie für das Werk Francesco Bianchinis über den Kaiserpalast auf dem Palatin, das 1737 posthum auf Vermittlung Polignacs mit französischer Unterstützung erscheinen konnte. Kardinal de Polignac gehörte zweifellos zu denjenigen, die halfen, archäologische Entdeckungen systematisch zu dokumentieren und durch Publikation oder Verbreitung einer größeren Öffentlichkeit bekannt zu machen.

In dem Bestreben, die neuen Entwicklungen auf dem Feld der antiquarischen Beschäftigung auch in Paris zu fördern, d.h. einen systematischen Umgang mit den

⁴¹⁷ Vgl. Micheline Fort-Harris: *Le séjour de Montesquieu en Italie: chronologie et commentaires*, Studies on Voltaire and the eighteenth century 127, Massachusetts 1974, S. 193. – Robert Shackleton: *Essays on Montesquieu and on the Enlightenment*, hrsg. von Davin Gilson/Martin Smith, Oxford 1988, S. 98. – Montesquieu hielt sich vom 19. Januar 1729 bis zum 4. Juli 1729 in Rom auf, unterbrochen wurde der Aufenthalt von einer Reise nach Neapel.

⁴¹⁸ Reinhold F. Gleib: *Novus orbis: Melchior de Polignac über das Mikroskop*, in: hrsg. von Rhoda Schnur: *Acta conventus neo-latini abulensis, Proceedings of the tenth international congress of Neo-Latin Studies*, Avila August 1997, Tempe Arizona 2000, S. 283–291, beleuchtet die Vorgehensweise Polignacs an dem Beispiel der aristotelischen Theorie vom Samen als wirkendem Formprinzip, die Polignac im 7. Buch über die Anlage des Auges und die durch das Mikroskop ermöglichten Einblicke in die Natur erörtert.

⁴¹⁹ Die verschiedenen Elogien auf den Kardinal berichten von diesem Ereignis, jüngst hat Polignac 2005, S. 172 darauf verwiesen.

⁴²⁰ Polignac 2005, S. 172. – Abbé de Charlevoix: *Eloge historique de M. le Cardinal de Polignac*, in: *Journal de Trévoux*, Juni 1742, S. 1053–1091, hier: 1056 f.

antiken Denkmälern zu pflegen und öffentliche Museen zu gründen, unterstützte Polignac ausdrücklich die Pläne Scipione Maffei's, ein *Musée des Inscriptions* in Paris zu gründen.⁴²¹ Dieser hatte 1733 während seines Aufenthaltes in Paris Pläne für ein Inschriftenmuseum entwickelt, nachdem er im Antikensaal des Louvre festgestellt hatte, dass viele der dort aufbewahrten Denkmäler selbst den Akademiemitgliedern gänzlich unbekannt waren. Sein Vorhaben scheiterte jedoch und auch Polignacs Einfluss am Hof reichte offensichtlich nicht aus; dies obwohl der Kardinal sich dieses Projekt sehr zu eigen gemacht hatte.

Entsprechend wichtig muss es Polignac gewesen sein, die von ihm nach Paris gebrachten Skulpturen der allgemeinen Auseinandersetzung mit der Antike zugänglich zu machen. Seine Sammlung sollte einer ausgewählten Öffentlichkeit und den Gelehrten zugänglich sein. Dies gilt sowohl für die Erstaufstellung im Hôtel de Sully als auch für die spätere Präsentation im Faubourg Saint-Germain.

5.2 Besucher der Sammlung ab 1732

Über Besucher der Sammlung im Hôtel de Sully zwischen 1732 und dem Sommer 1734 sind wir kaum informiert. Von Pierre Crozats Visite weiß man immerhin mit Gewissheit. Er war von dem Anblick so beeindruckt, dass er die „beautés“, „beaux morceaux“ und „belles choses“ eines königlichen Besuchs für würdig hielt. Mit einem Brief an Kardinal Fleury versuchte er, einen solchen Besuch in die Wege zu leiten. Zugleich berichtete er von seinen Eindrücken in der Sammlung und seinem ehrgeizigen Vorhaben an Vleughels nach Rom, der sich für das Echo sehr interessierte, das die Sammlung in Paris hervorrief.⁴²² Dennoch waren selbst Pierre Crozat, der ein ausgesprochenes Interesse für die Kunst der Antike bekundete, ihre Überreste auf Reisen persönlich kennen gelernt hatte und selbst eine ansehnliche Sammlung an Skulpturen besaß, die zeitgenössischen Pastelle einer Rosalba Carriera letztlich lieber. So schrieb er im Dezember 1732, d.h. kurze Zeit nach dem Eintreffen von Polignacs Sammlung in Paris, an die Pastellistin:

„Vous avés peu voir [...], en vous marquant combien j'étois touché des belles figures et beaux bustes antiques que je venois de voir chez M. le Cardinal de Polignac que je regarde comme un trésor des plus superbes ou les beaux arts, mais en vérité la belle demi figure de l'aymable personne que vous m'avés fait la grâce de m'envoyer est comparable au plus beau de ce que ces fameux Grecs ont fait pour ce vray et grand caractère plain de simplicité et de grâce que vous avés rendu

⁴²¹ Pomian 1987, S. 195–211, hier: S. 204–211.

⁴²² Montaiglon VIII 1898, S. 399–401: Brief Nr. 3625, von Vleughels an Duc d'Antin vom 8. Jan. 1733: "M. Crozat m'écrit qu'il a été ébloui des beautés que M. le cardinal de Polignac a apportées, qu'il en écrivait le même soir à M. le cardinal de Fleury pour l'inviter à porter le Roy à venir voir ces antiques; il m'a fait, m'écrit-il, une réponse des plus gracieuses, qu'il croit que S.M. voyant de si beaux morceaux, prendra goût pour ces belles choses. Ce sont les propres termes de sa lettre."

comme eux dans tout ce que vous faites, avec cet avantage que vous avés ajouté par les couleurs une imitation de la plus parfaite et vray nature.“⁴²³

Mit Blick auf die zweite Aufstellung der Sammlung im Hôtel de Mézières sind deutlich mehr Quellen verfügbar, die über die Wahrnehmung der Sammlung in Paris Auskunft geben. So werden auch in den Reiseführern zu Paris das Hôtel, sein illustrier Bewohner sowie die herausragende Antikensammlung erwähnt und in den *Curiosités de Paris* von Le Rouge sogar auf drei Seiten beschrieben.⁴²⁴ Besucher waren in der Sammlung willkommen, deren museal anmutende Aufstellung ohnehin einer Besichtigung entgegenkam. Dass das Hôtel de Mézières mit seiner großen Antikensammlung wirklich zu einer viel besuchten Sehenswürdigkeit der Stadt avancierte, belegen nicht zuletzt die Briefe, Notizen und Reisejournale der Zeitgenossen. Kardinal de Polignac förderte das Interesse für seine Sammlung, indem er Besucher durch die Sammlung führen ließ, dies sogar teilweise selbst übernahm und zum besseren Verständnis die *Description historique* in den Räumen für die Besucher und Reisenden auslegen ließ.⁴²⁵

Zunächst einmal besuchten die in Paris ansässigen Kenner, Liebhaber und Kunstsammler, die Gelehrten und Antiquare die Sammlung. Von der Bewunderung des Kunstsammlers Pierre Crozat für die Antiken Polignacs berichtete Vleughels beglückt an seinen Vorgesetzten.⁴²⁶ Präsident de Brosses ließ – wie bereits erwähnt – die Vorzüge der Sammlung selbst in Italien aufleben. Doch gab es auch kritische Stimmen unter den Connoisseurs. So erinnert sich Caylus Jahrzehnte später in seiner Abhandlung über antike Skulptur, dass er die Lykomedesgruppe für eine schlechte Arbeit gehalten halte. "Le cardinal de Polignac avoit apporté de Rome un mauvais ouvrage dans ce même goût, représentant Achille chez Déidamie: nous avons eu le temps de l'examiner à Paris; il est aujourd'hui chez le roi de Prusse."⁴²⁷ Mit „ce même goût“ nimmt er Bezug auf die Niobiden, die er in derselben Passage bespricht. Und genau das war es auch, was der Sammler Polignac wollte: Seine Lykomedesgruppe sollte mit der berühmten, vielfigurigen mythologischen Gruppe der Niobiden konkurrieren und seiner Sammlung zu einer ähnlichen Reputation

⁴²³ Zitiert nach Sani 1988, S. 570 Brief Nr. 480 von Pierre Crozat aus Paris an Rosalba Carriera in Venedig vom 19. Dezember 1732.

⁴²⁴ Le Rouge 1742, S. 116–118, s. Anhang I.3. Der Text ist in Anlehnung an die *Notice particulière* im *Mercure de France* 1735 verfasst, s. Anhang I.2.

⁴²⁵ Dass die *Description historique* und vielleicht auch die *Notice particulière* aus dem *Mercure de France* von 1735 in der Sammlung auslagen, ist aufgrund übereinstimmender Formulierungen in den Berichten zu erschließen. So wird bei der Beschreibung der Lykomedesgruppe die Figur der Deidameia wiederholt mit den Worten „celle qui frappe la plus la vue ...“ erwähnt. – Beschreibung des britischen Malers Highmore, London, British Museum, Ms, Ad. 6216, fol. 44: „C'est de l'illustre propriétaire que l'on tient cette explication.“

⁴²⁶ Montaignon VIII 1898, S. 399–401 Nr. 3625.

⁴²⁷ Comte de Caylus: *De la Sculpture et des Sculpteurs anciens, selon Pline*, in: *Mémoires de Littérature 1752–1754, Histoire de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 25, 1759, S. 302–334, hier: 321 - vorgetragen am 1. Juni 1753.

verhelfen. Tatsächlich ist es immer wieder die Lykomedesgruppe, die von Besuchern genannt wird: Man musste sie einfach gesehen haben. Deutsche und englische Reisende können hier zitiert werden. Ein häufiger Gast war 1741 der Preuße Graf Heinrich zu Köstritz, der in Begleitung Anton von Geusaus reiste, in dessen Lebensgeschichte die Tisch- und Salongespräche bei Polignac festgehalten sind.⁴²⁸

Ebenso gehören in diese Aufzählung der Prinz Friedrich von Mecklenburg-Schwerin⁴²⁹, Friedrich Carl von Hardenberg⁴³⁰, die Maler Joseph Highmore⁴³¹ und Allan Ramsay, ferner Alexander Cunningham⁴³² oder der Grand Tourist Sir Roger Newdigate⁴³³ von Warwick House. Längst nicht alle Besucher ließen sich von der Gleichrangigkeit der Lykomedesgruppe mit den Niobiden überzeugen. Der romerfahrene Joseph Spence fragte sich 1739 angesichts der Gruppe: "whether all the trinkets, the insignia and the heads are not modern, and if so whether the story itself may not be doubtful? The figures where they are ancient are of a good taste and age, and are well refitted."⁴³⁴. Bei der geführten Besichtigung der Sammlung wurde demnach keineswegs darauf hingewiesen, dass es sich bei den Köpfen und Attributen der einzelnen Figuren um zeitgenössische Ergänzungen handelte. Damit sollte offenbar der Eindruck einer größeren Authentizität der antiken Figuren beim Betrachter hervorgerufen werden und er sollte die Zusammengehörigkeit der Gruppe

⁴²⁸ Anton von Geusau reiste als Begleitung des Grafen Heinrich zu Köstritz in seiner Eigenschaft als gräflich preußisch-plauischer Rat und Hofmeister, verfasste Reisejournale, Ankunft in Paris am 9. Oktober 1740, Abreise am 19. Juni 1741, vgl. Büsching 1784, S. 43–193.

⁴²⁹ Landeshauptarchiv Schwerin, Altes Archiv, Reisen fürstlicher Personen Nr. 294: Prinz Friedrich (von Mecklenburg-Schwerin) Reisen nach Holland, Paris und Angers vom 10. August 1737 zu dem 3. Dezember 1737. Reisetagebuch vom Hofmeister verfasst: „der transport dieser antiken hat den Cardinal über 40000 Livres gekostet.“ Für den freundlichen Hinweis auf dieses Dokument danke ich Joachim Rees.

⁴³⁰ Marcus Köhler, *Le voyage à Paris de Friedrich Karl von Hardenberg 1741–1744*, in: *Art français et art allemande au XVIIIe siècle. Regards croisés*. 20. Rencontres de l'École du Louvre, Paris 2008, S. 311–325. Köhler wertete das Reisejournal von Hardenbergs aus, das dieser im Zeitraum 30. August 1741 bis 15. Februar 1742 verfasst hat. Aufbewahrt wird es im Hardenbergschen Familienarchiv Lietzen bei Hannover; Erwähnung Polignacs und seiner Antikensammlung vgl. Köhler S. 312 f.

⁴³¹ London, British Museum, Ms, Ad. 6216, fol. 44: Beschreibung der Sammlung Polignac bei einem Besuch in Paris: „onze statues ... dont il y en a dix posées sur des piédestaux ... Celle qui frappe le plus est appuyée sur une espèce de cippe ... on veut que cette figure soit celle de Deidamie, la douce fille de Lycomède, de laquelle Achille devint amoureux et dont il eut le jeune Pyrrhus. C'est de l'illustre propriétaire que l'on tient cette explication.“ Für den Hinweis auf dieses Manuskript danke ich François de Polignac.

⁴³² Der schottische Arzt Dr. Alexander Cunningham, der spätere Sir Alexander Dick of Prestonfield, reiste 1736 gemeinsam mit dem schottischen Maler Allan Ramsay nach Paris und Rom, sein Reisetagebuch ist publiziert: Peter Cunnigham: *A journey from London to Pairs in 1736*, in: *The Gentleman's Magazine* 39, 1853, S. 23–26. hier: S. 25: Eintrag vom 3. August: „[...] Went with them to the Academy of Painting, dined with them at the Croidfer, and, after dinner, went with them to the Cardinal de Polignac's; there we saw the finest collection of Greek statues in Europe, lately brought from Rome, viz.: the story of Achilles beguiled by Ulysses, with the armour he presented, &c.“

⁴³³ Warwick County Record Office, CR 136 B-3020, Eintrag vom 20. Juli 1740: Beschreibung der Gemälde- und Skulpturensammlung jedoch in einer Art Kurzschrift, die nicht zu entziffern ist. Für den freundlichen Hinweis auf dieses Dokument danke ich François de Polignac.

⁴³⁴ Spence 1739, S. 186 f.

nicht in Zweifel ziehen, d.h. ihr Besitzer strebte eine Rezeption seiner Antiken als vollständige Bildwerke an, die als glaubwürdige Zeugen antiker Bildhauerkunst und Mythologie wahrgenommen werden sollten.

5.3 Singularität der Sammlung in Paris

Wie war die Situation in Paris vor der Jahrhundertmitte? Welche anderen großen Antikensammlungen existierten? Relativ verbreitet waren Münz- und Gemmensammlungen, doch handelt es sich dabei um eigene, sehr spezialisierte Form der Sammeltätigkeit.

Daneben gab es mehrere Sammler, die auch antike Skulpturen besaßen, doch machten diese niemals den Hauptteil der jeweiligen Sammlung aus. Die Antiken waren in der Regel Sammlungsgegenstände, die als dekorative Elemente hinzukamen. Außerdem handelt es sich bei den Antiken oft um verkleinerte Bronzekopien nach berühmten antiken Statuen und nicht, wie bei Polignac, um großformatige Marmorskulpturen. Eine bedeutende Ausnahme – von der noch die Rede sein wird – stellte hierbei Pierre Crozat dar, der viele größere Skulpturen besaß; doch auch in dessen Sammlung bildeten die Gemälde und Zeichnungen eindeutig den wichtigeren Teil der Sammlung.

Die Durchsicht der Pariser Verkaufskataloge des zweiten und dritten Viertels des 18. Jahrhunderts bestätigt diesen Eindruck: In den angebotenen Sammlungen war die Zahl der Skulpturen aus Bronze und Marmor meist gering im Vergleich zu den übrigen, im jeweiligen Katalog aufgeführten Kunst- und Sammelobjekten. Zudem handelte es sich in der Regel um kleinformatige Objekte, selten befanden sich lebensgroße Büsten oder gar Statuen darunter. Im Cabinet von Bonnier de la Mosson, dessen *Catalogue raisonné* 1745 von Edme Gersaint verfasst wurde, sind zum Beispiel sechs Marmorbüsten natürlicher Größe aufgeführt, die verschiedene römische Kaiser darstellten und als Pendants von jeweils zwei Büsten zum Verkauf angeboten wurden.⁴³⁵ Weitere neun Marmorbüsten römischer Kaiser werden im darauf folgenden Eintrag genannt, die außerdem Holzgestelle hätten, die im Marmorimitat bemalt seien. Ein weiterer Eintrag verzeichnet zwei antike Büsten mit Bronzeköpfen, Gewändern aus Marmor und Sockeln ebenfalls aus Marmor. Gersaint weist bei diesen darauf hin, dass sie „magnifiques“ seien und hoch geschätzt würden.⁴³⁶ Bei den weiteren Objekten handelt es sich um figürliche Kleinbronzen mythologischer Sujets und Vasen oder Leuchter. Bei der Herrichtung und

⁴³⁵ Gersaint 1745a, S. 220 Nr. 875. Joseph Bonnier de la Mosson stammte aus einer in Montpellier ansässigen Familie, die bei Celleneuve ein Schloss hatte, das neben dem Cabinet des Curosités des Sitzes in Paris mit Sammelobjekten ausgestattet war, vgl. Grasset Morel: Les Bonnier ou une famille de financiers au XVIIIe siècle, Paris 1886.

⁴³⁶ Gersaint 1745a, S. 220 Nr. 880.

Präsentation bediente man sich, wie die Beispiele beleuchten, der gleichen Mittel – bunte Sockel und Postamente trugen die Büsten, die sich oft paarweise zusammenschlossen, womit der repräsentative Effekt erhöht werden sollte.

Doch wurden in Paris durchaus beachtliche Schätze antiker Skulptur aufbewahrt. In den königlichen Sammlungen befanden sich berühmte Antiken. Auch die Erben Richelieus und Mazarins besaßen noch Reste der ursprünglich großartigen Sammlungen des 17. Jahrhunderts.⁴³⁷ Aber eine Sammlung, die mit derjenigen von Kardinal de Polignac vergleichbar war, konnte kein privater Sammler sein Eigen nennen. Nennenswerte Sammlungen antiker Plastik waren außer im engsten Umkreis des Königs oder bei einigen privilegierten Ministern kaum anzutreffen.⁴³⁸

Dass der Aufbau einer bemerkenswerten Skulpturensammlung auch wesentlich mit dem Platz zusammenhing, den man für die Sammelobjekte bereitstellen konnte, wird im Vorwort zum Verkaufskatalog des Kabinetts des Chevalier de la Roque deutlich. Ihn habe der Platzmangel daran gehindert, in einem seiner Gemäldesammlungen vergleichbaren Umfang Skulpturen zusammenzutragen.⁴³⁹

Die einzige Privatsammlung, die zur Zeit Polignacs mehr als die obligatorischen Paare an antiken und antikisierenden Bildnisbüsten zu bieten hatte, war jene von Pierre Crozat (1661–1740).⁴⁴⁰ Zehn Jahre nach Crozats Tod standen 1750 rund 50 Marmorstatuen und -büsten sowie annähernd 100 Bronzen zum Verkauf. Dass dies keine alltägliche *Vente* auf dem florierenden Kunstmarkt darstellte, wird im Vorwort des Verkaufskataloges betont. Der anonyme Autor schreibt, dass er in dem zehn Jahre zuvor abgefassten Katalog der Zeichnungen und Gemmen auf die Gemälde und Skulpturen habe nicht näher eingehen können, was er nun nachholen wolle. Möglicherweise handelt es sich bei dem Verfasser um Jean Pierre Mariette, der mit

⁴³⁷ Zur Rezeption antiker Skulptur und ihrer Wertschätzung im 17. Jahrhundert in Frankreich vgl. den Überblick bei Schnapper 1994, S. 38–44; so wurde eine antike, lebensgroße Statue in den Inventaren der Jahrhundertmitte auf 1000 bis 1500 Livres geschätzt.

⁴³⁸ Linfert 2000, S. 182–190: Linfert stellte die These auf, dass in Frankreich nur im engsten Umkreis des Königs Sammlungen antiker Skulptur entstehen konnten, wobei die Minister und Botschafter durch Auslandsaufenthalte besonders begünstigt waren. Ein Hinweis auf das - unausgesprochene - Privileg sei unter anderem die Tatsache, dass Antiken dem König oft testamentarisch vermacht wurden, sie also nicht in der Familie blieben oder auf den Kunstmarkt gelangen konnten. – Auch François de Polignac verweist auf das königliche Privileg, vgl. de Polignac 1992, S. 28 f.

⁴³⁹ Gersaint 1745, Vorwort zu den Bronzen und Marmoren, S. 73: „Si la quantité des Morceaux de Sculpture qui se trouvent dans ce Cabinet, n'est pas (quoique nombreuse) proportionnée à celle des Tableaux, M. de la Roque n'avoit cependant pas moins d'ardeur à en acquérir, mais gêné & resserré par la disposition des lieux qu'il occupoit, il s'est trouvé forcé de mettre des bornes à ses désirs, & de se contenter de remplir les places convenables & destinées ordinairement pour ce genre de curiosité. On ne doit donc point s'attendre à trouver ici de ces grands Sujets, ni de ces Groupes intéressants qui ne conviennent que dans de vastes Appartements; mais du moins, on y verra plusieurs petits Morceaux de goût & de choix, que feront surement plaisir aus Amateurs.“

⁴⁴⁰ Description sommaire 1750. Der Verkauf der Skulpturen fand 10 Jahre nach Pierre Crozats Tod statt, der Hôtel und Sammlung an seinen Neffen, den Marquis du Chastel, vererbt hatte, nach dessen Tod 1750 die Objekte aus der Sammlung seines Onkels dann zum Verkauf angeboten wurden.

Crozat befreundet war und die Sammlung gut kannte. Die „description que je vais donner des Sculptures, quelque simple que je me propose de la faire, montrera que je n’ai rien avancé que de vrai, & que j’ai eu raison de publier que cette partie du Cabinet de M. Crozat, étoit une chose presque unique dans son genre.“⁴⁴¹ Im Folgenden werden die Liebhaber der Kunst aufgefordert, sich die Sammlung anzusehen und an dem Verkauf teilzunehmen. „Car enfin chez quel Curieux trouva-t-on jamais rassemblé autant de Bustes, de Vases & de Marbres antiques qu’il y en a ici, & où vit-on paraeillement une aussi grande quantité de Bronzes & d’aussi variés?“⁴⁴² Die Sammlung Pierre Crozats ist schon von Clément de Ris als Ausnahmeerscheinung und als eine der wichtigsten im Frankreich des 17. bis 19. Jahrhunderts gewürdigt worden.⁴⁴³

Denn Pierre Crozat, der 1697 aus Toulouse nach Paris gekommen war, um als Financier Karriere zu machen, hatte eine umfangreiche Kunstsammlung aufbauen können, die vor allem für ihre mehr als 19.000 Zeichnungen berühmt war.⁴⁴⁴ Einen Teil seiner Gemälde hatte er 1721 in einem Stichwerk mit 42 Tafeln publizieren lassen. Crozat hatte sich zwischen 1704 und 1714 ein *Hôtel* nahe der Stadtmauer in der Rue Richelieu erbauen lassen und besaß außerhalb der Stadtgrenze einen weitläufigen Garten, den er durch einen unterirdischen Gang von seinem *Hôtel* aus erreichen konnte. Im Haus selbst wie auch im Garten waren Skulpturen aufgestellt.⁴⁴⁵ Zeitgenössischen Beschreibungen zufolge war die berühmteste Antike der Sammlung Crozat die Statue eines Bacchus. Sie war in einem der Appartements im Erdgeschoss aufgestellt, das man durchquerte, um in die Galerie auf der Gartenseite zu gelangen.⁴⁴⁶ Diese von Duquesnoy restaurierte Statue hatte Crozat aus dem Nachlass des Bildhauers Girardon gekauft, von dem er weitere Skulpturen übernommen hatte, so den berühmten Kopf einer Tyche, der in der Folge über den Herzog von Valentinois zu Caylus gelangte. Crozat hatte demnach seine Antiken größtenteils über den Pariser Kunstmarkt erworben, wie dies sicherlich bei weiteren

⁴⁴¹ Description sommaire 1750, S. 2.

⁴⁴² Description sommaire 1750, S. 3.

⁴⁴³ de Ris 1877, S. 183–207, Kapitel 8 zu Pierre Crozat. Insgesamt werden in dem Band 17 Sammler vorgestellt, wobei ihre Herkunft und die Art ihres Umgangs mit Kunst anhand zahlreicher Zitate aus zeitgenössischen Quellen erläutert werden.

⁴⁴⁴ Dictionnaire de Biographie française, R. D’Amat (Hrsg.), Bd. 9, 1961, S. 1313 s.v. Crozat Nr. 10.

⁴⁴⁵ Das *Hôtel Crozat* wird eingehender beschrieben bei Germain Brice: Description de la ville de Paris et de tout ce qu’elle contient de plus remarquable. 9. Ausgabe, Paris 1752. Nachdr. 1971, S. 378.

⁴⁴⁶ Description sommaire 1750, S. 8 Nr. 1: „[...] Il ne restoit entier que la tête & le corps; les bras, les cuisses & les jambes manquent, & ont été ajoutées par François Flamand. Quel restaurateur? Y eut-il jamais homme qui scut mieux manier le marbre & mettre dans l’expression de la chair plus de vérité & plus de souplesse; & cependant son travail paroît sec en comparaison de celui du Sculpteur Grec. In en faut convenir, & être en cela de bonne foi, la Sculpture moderne risque trop à être mise en parallèle avec la Sculpture ancienne.“

französischen Sammlern der Fall war, zumal es sich in der Regel um Einzelstücke handelte.⁴⁴⁷

6. Zusammenfassung

In der Zeit nach seiner Rückkehr nach Paris tritt das Ausmaß der Leidenschaft, mit der sich Polignac der Beschäftigung mit der Antike hingab, noch deutlicher zu Tage. Hier erst wird deutlich, wie außergewöhnlich dieses Engagement im Frankreich der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war.

Viel spricht dafür, dass dieser letzte Abschnitt im Leben Polignacs nicht seinen Erwartungen entsprochen haben kann. Die höchste gesellschaftliche Anerkennung, der Besuch des Königs in seiner Sammlung, blieb ihm versagt, obwohl er dafür schon über die besten gesellschaftlichen Verbindungen verfügte. Das Ausmaß seiner Bemühungen um Anerkennung in den maßgeblichen Fachkreisen führte zu enttäuschend wenig Resonanz in den erhaltenen Zeugnissen der Zeit. Das muss einen Intellektuellen wie den Kardinal de Polignac schwer getroffen haben, bedenkt man, wie sehr er sich für die wissenschaftlichen Aktivitäten anderer interessierte.

Umso wichtiger muss ihm das allgemeine gesellschaftliche Interesse gewesen sein, dass die Quellenlage auch tatsächlich erkennen lässt. Die Weise, in der er seine Sammlung an beiden Aufstellungsorten, sowohl im Hôtel de Sully als auch im Hôtel de Mézières, präsentierte, offenbart ein Ausstellungskonzept, das ausdrücklich auf eine größere Öffentlichkeit zielte. In beiden Häusern war das Gros der Stücke in repräsentativen Räumen konzentriert, die vom eigentlichen Wohnbereich klar getrennt waren. Die Bereitstellung einer Beschreibung der Stücke in den Ausstellungsräumen, über die er nach seinem Umzug verfügte, zeigt wie weit sein Wunsch, das Interesse an den materiellen Zeugnissen der Antike mit anderen zu teilen, gehen konnte.

⁴⁴⁷ Der Verkaufskatalog nennt an einer Stelle als Herkunft Genua, ein Stück, das Crozat selbst aus Italien mitgebracht habe, doch handelte es sich dabei um eine neuzeitliche Gruppe mit Triton und Nymphe, die sich zur Gartenausstattung eigne, vgl. Description sommaire 1750, S. 10 Nr. 10.

III. FRIEDRICH II. VON PREUßEN UND DIE SAMMLUNG POLIGNAC

1. Quellen

Für den Ankauf der Sammlung durch Friedrich II. und deren Transfer von Paris nach Berlin stellen Briefe und Abrechnungen sowie die Korrespondenz des preußischen Königs neben dem in Paris geschlossenen Kaufvertrag die wichtigsten Quellen dar.⁴⁴⁸

Die Depeschen des Gesandten am preußischen Hof, Guy Louis Henri Marquis de Valory (1692–1774), werden im Ministère des Affaires Étrangères in den chronologisch sortierten Korrespondenzen⁴⁴⁹ unter „CP Prusse“ verwahrt. Dort befindet sich auch die Korrespondenz Friedrichs mit seinem Gesandten in Paris, dem Baron de Chambrier.⁴⁵⁰ Außerdem sind im „Inventaire des mémoires et documents. Fonds France et Fonds divers des pays d’Europe“ (1964) Briefe Friedrichs II. eingeordnet, die er zwischen 1741 und 1756 selbst an den französischen Minister richtete oder schreiben ließ.

Im Geheimen Preußischen Staatsarchiv werden in den Minuten⁴⁵¹ die erwähnten Briefe an den Gesandten de Chambrier aufbewahrt, außerdem weitere Briefe des Königs. Der Kaufvertrag zwischen Friedrichs Agent Matthieu Petit und dem Vicomte de Polignac liegt dort ebenfalls bei den Akten.⁴⁵² Außerdem sind den preußischen Schatullrechnungen Informationen zum Transport der Skulpturen zu entnehmen.

Diese Quellen erlauben einen Einblick in die Verhandlungen in Paris zum Ankauf und zu Fragen der Organisation des Transports der Sammlung.

Für die Beschreibung der Sammlung in Preußen und die sukzessive Eingliederung der Skulpturen in die Ausstattungsprogramme der preußischen Schlösser und Gärten stellen die Publikationen des Galerieinspektors Matthias Oesterreich eine der wichtigsten Quellen dar. Oesterreich verfasste seine Beschreibungen der Ausstattungen in französischer Sprache, die im Quartformat gedruckt und auch in deutscher Übersetzung vorgelegt wurden. Für die Skulpturen ist die in einem

⁴⁴⁸ Die Dokumente werden im Geheimen Preußischen Staatsarchiv, Berlin, und im Archiv des französischen Außenministeriums, Paris, aufbewahrt.

⁴⁴⁹ Correspondance politique de l’origine à 1871.

⁴⁵⁰ Abschriften hiervon auch im preußischen Archiv.

⁴⁵¹ GStAPK, I. HA Rep. 96 B Nr. 24 und 25 – Minuten 1742, Nr. 26 – Minuten 1743. – Ich danke Christoph Martin Vogtherr für den kollegialen und großzügigen Austausch zu den preußischen Archivalien.

⁴⁵² GStAPK, I. HA Rep. 96, Geheimes Zivilkabinett, liegt unter Nr. 23 C.

Nachdruck von 1990 vorliegende Ausgabe „Oesterreich 1775a“ der wichtigste Band der Beschreibungen⁴⁵³.

Neben den Beschreibungen Oesterreichs liefern die Inventare der Schlösser sowie weitere Archivalien, die den Kunstbestand der preußischen Könige betreffen, eine Fülle an Informationen zu den Aufstellungen, Kontexten und Verlagerungen der Objekte. Die Auswertung dieser Inventare ist vor allem in die Katalogtexte eingeflossen, sofern die Stücke eindeutig zu identifizieren sind.

Darüber hinaus bieten Reiseführer und Beschreibungen der preußischen Residenzen, etwa von Friedrich Nicolai (1769, 1779 und 1786), Johann Daniel Rumpf (1794 und 1808) und Anton Büsching⁴⁵⁴, sowie Auszüge aus Korrespondenzen für einzelne Aufstellungszusammenhänge zusätzliche Hinweise und Belege zu den Standorten und Benennungen der Stücke im 18. Jahrhundert.

Zu erwähnen sind an dieser Stelle ebenso die Kataloge der Berliner Sammlungen des 19. und 20. Jahrhunderts, die Rückschlüsse auf Provenienzen und Aufstellungsorte einzelner Skulpturen erlauben.

2. Antikenerwerbungen Friedrichs II.

Der preußische Besitz an antiker Skulptur ist unter Friedrich II. ganz erheblich gewachsen. Die Erwerbung der Sammlung Polignac ist dabei der umfangreichste Einzelankauf. Welche Ziele der König mit dieser Erwerbung verfolgte und welche Bedeutung er allgemein seiner Sammlung antiker Skulptur beigemessen hat, lässt sich angesichts der Quellenlage nicht leicht beantworten: Friedrich hat sich nur selten und knapp zu diesem Thema geäußert.

Für die preußische Antiken-Sammlung ist bezeichnend, dass sie durch den wiederholten Ankauf bereits bestehender Kollektionen gewachsen ist. Sie entstand also in Schüben und nicht im Verlauf einer kontinuierlich gepflegten Sammlungstätigkeit von Einzelobjekten. Das gilt bereits für den Bestand, den Friedrich II. bei seinem Regierungsantritt vorfand, der im Wesentlichen auf den Erwerb der prominenten römischen Sammlung Bellori auf Betreiben des Antiquars Lorenz Beger im Jahre 1698 zurückging.⁴⁵⁵ Die Objekte der „Kurfürstlichen Antiken-, Kunst- und Naturalienkammer“ im Berliner Schloss publizierte der

⁴⁵³ Matthias Oesterreich: Beschreibung und Erklärung, unveränderter fotomechanischer Nachdruck der Originalausgabe 1775, hrsg. v. der Generaldirektion der Staatlichen Schlösser und Gärten Potsdam- Sanssouci, Potsdam 1990.

⁴⁵⁴ Anton Friedrich Büsching: Beschreibung seiner Reise von Berlin über Potsdam nach Reckahn unweit Brandenburg, welche er vom dritten bis achten Junius 1775 gethan hat, Leipzig 1775.

⁴⁵⁵ Heres 1977, S. 93–130. – Heres 1978. – AK L’Idea del Bello 2000.

Gelehrte Beger ab 1696 im *Thesaurus Brandenburgicus*.⁴⁵⁶ Die Sammlung umfasste vor allem Kleinkunst, Bronzen, Terrakotten, Gefäße, Münzen und Medaillen, erst recht nachdem ein Teil der Skulpturen in den 1720er Jahren nach Dresden abgegeben worden war.⁴⁵⁷

Der Ankauf der Sammlung Polignac in Paris und ihr Transport nach Charlottenburg 1742

„J’ai Acheté le fameux Cabinet du Cardinal de Polignac de Paris que je destine à Orner les Salons et Galeries de Charlottenbourg“⁴⁵⁸

Die beträchtliche Vergrößerung der preußischen Sammlung antiker Kunst unter Friedrich dem Großen beruht auf insgesamt vier bedeutenden Zuwächsen. Den ersten stellt der Erwerb der Sammlung des Kardinals Melchior de Polignac im Jahr 1742 in Paris dar.⁴⁵⁹ Friedrich erwarb die insgesamt mehr als 300 Objekte umfassende Sammlung geschlossen. Es folgten die Erbschaft der Wilhelmine von Bayreuth 1759, der Ankauf der Gemmensammlung Philipp von Stoschs sowie ab 1766 die Ankäufe auf dem römischen Antikenmarkt für die Gartenanlagen rund um das Neue Palais.

Im Frühjahr 1742 wurde die Sammlung antiker Bildwerke des verstorbenen Kardinals Melchior de Polignac über einen gedruckten Verkaufskatalog publik gemacht. Der preußische König, im zweiten Jahr seiner Regentschaft, beauftragte einen Agenten in Paris, Verhandlungen zu führen und dem Erben des Kardinals ein Angebot zu unterbreiten. Der Pariser Bürger Matthieu Petit, über den Friedrich II. auch weitere Kunstgegenstände auf dem Pariser Kunstmarkt erwarb, wickelte den Kauf ab.⁴⁶⁰ Durch den Abgleich mit den preußischen Inventaren und den Beschreibungen Matthias Oesterreichs ist nachzuweisen, dass alle im Verkaufskatalog aufgeführten Stücke auch nach Preußen gelangten: etwa 60 Statuen und Statuetten, mehr als 100 Büsten und Köpfe, rund 20 Reliefs und Gefäße sowie über 50 Tischplatten und Postamente, außerdem weitere neuzeitliche Bildwerke. Friedrich profitierte bei diesem Ankauf von den relativ unkomplizierten

⁴⁵⁶ Sepp-Gustav Gröschel: Lorenz Beger, *Thesaurus Brandenburgicus selectus III*. Archäologie am Hofe Friedrichs, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 24, 1982, S. 227–245. – Henning Wrede (Hrsg.): 300 Jahre "Thesaurus Brandenburgicus": Archäologie, Antikensammlungen und antikisierende Residenzausstattungen im Barock. Akten des Internationalen Kolloquiums, Schloss Blankensee 2000, München 2006. – Zur Sammlung von Bronzen vgl. *Bilddatenbank Friederichs: Digital-Inventar der Berliner Bronzesammlung nach Carl Friederichs, Geräte und Bronzen im Alten Museum, 1871 (Bestände und Verluste)*. Ein Projekt der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin 2004–2007, durchgeführt von Wolf-Dieter Heilmeyer und Norbert Franken: www.smb.museum/friederichs/index.htm. <zuletzt eingesehen am 24. April 2008>.

⁴⁵⁷ Sepp-Gustav Gröschel: Die Anfänge der Antikensammlung unter Kurfürst Friedrich Wilhelm von Brandenburg bis zu König Friedrich Wilhelm I., in: *Antiken I*. 2009, S. 15–22.

⁴⁵⁸ Berlin, GStAPK I. HA Rep. 96 B Nr. 24, fol. 172r: Friedrich II. an Knobelsdorff am 11. Juni 1742.

⁴⁵⁹ Dostert 2000, S. 191–198. – Dostert /de Polignac 2001, S. 93–151. – Parlasca 1981.

⁴⁶⁰ Eine Übersicht der Transaktionen über Matthieu Petit beim Aufbau der Kunstsammlung gibt Seidel 1900. – Vgl. auch Locker 2006, S. 228.

Ausfuhrbestimmungen in Paris – anders als dies zur gleichen Zeit für Ankäufe aus Rom gegolten hätte.

Der Gesandte in Paris, Baron de Chambrier, berichtete in einem Brief vom 28. Mai 1742, dass Friedrich II. den Auftrag erteilt habe, die Sammlung des Kardinals zu erwerben. In der in Paris aufbewahrten Abschrift des Briefes heißt es:

„S.M. a fait ordonner par le Comte de Rottembourg au M.r Petit de lui acheter au meilleur prix qu’il se pourrait le cabinet de deffunt le Cardinal de Polignac. Le S. Petit a rendu compte dans retour du succès de ses démarches à ce sujet au comte de Rottembourg par une lettre au’il lui a écrit le 22 de ce mois mais comme il a appris depuis qu’il avait été dangereusement blessé à la bataille que V. M. vient de gagner sur les Autrichiens et qu’il craint que s’il était malheureusement mort, les intérêts de V. M. n’en souffrissent pour l’emplette dont il s’agit, il m’a prié de faire parvenir à V. M. le Duplicata de la Lettre qu’il a écrit le 22 au dit Comte de Rottembourg, de même que celle qu’il lui écrit encore pour répondre à la dernière qu’il en a reçu sous mon adresse seulement hier du 6 de ce mois, afin que V. M. se faisant lire le tout, puisse voir dans quels termes le dit S. Petit en est pour la commission dont V. M. l’a fait charger et qu’elle puisse en conséquence ordonner ce qu’elle trouvera à propos pour l’envoy de l’argent nécessaire au S. Petit pour consommer la ditte commission laquelle reviendra à V. M. à beaucoup meilleur marché qu’on ne pouvait l’espérer d’abord et cela par le Savoir-faire et l’intelligence et le zèle que le S. a apporté pour s’en acquitter aux mieux pour les intérêts de V. M.“⁴⁶¹

Die Entscheidung des Königs für den Ankauf sowie die Verhandlungen in Paris fanden anscheinend bereits kurz nach der Verbreitung des Verkaufskataloges statt und wurden zügig umgesetzt. Selbst aus dem Feldlager verfolgte und kontrollierte Friedrich den Fortschritt des Ankaufs und des Transports der Sammlung sehr genau. Seinen Briefen ist eine deutliche Ungeduld zu entnehmen – er wollte die Antiken baldmöglichst in Charlottenburg wissen. Am 13. Juni 1742 informierte er Chambrier aus dem Lager Kuttendorf, dass er die Bankiers Splittgerber und Daum bereits angewiesen habe, die Summe von 100.000 Livres an den Gesandten auszuzahlen.⁴⁶² Chambrier solle die von Petit ausgehandelte Kaufsumme damit begleichen und die Kosten für Verpackung und den Transport per Schiff über Rouen nach Hamburg übernehmen. Außerdem solle er Sorge tragen

„que tout soit bien emparquetée et emballé a fin que rien ne se puisse casser ou gâter chemin faisant. Vour ferez toute la diligence au monde pour que le Cabinet parte au plutôt possible.“⁴⁶³

⁴⁶¹ Paris, Archives des Ministères Étrangères, CP Prusse, fol 39.

⁴⁶² Paris, Archives des Ministères Étrangères, CP Prusse, fol. 57. – GStAPK I. HA Rep. 96 B Nr. 24, fol. 170v: Friedrich II. an Splittgerber & Daum, 10. Juni 1742; fol. 174r, 13. Juni 1742 an Baron de Chambrier.

⁴⁶³ GStAPK I. HA Rep. 96 B Nr. 24, fol. 174r, Friedrich II., 13. Juni 1742 an Baron de Chambrier.

Mit Schreiben vom 27. Juli 1742 übersandte der Baron dem König den auf den 17. Juli datierten Kaufvertrag über die Summe von 80.000 Livres und bat um weitere 24.000 Livres:

„Sire, j’ay l’honneur d’envoyer cy joint à V. M. le contract d’achat que le S. Petit a fait pour V. M. et suivant ses ordres du Cabinet du défunt Cardinal de Polignac pour la somme de 80.000. quelque diligence qu’on ait apporté pour acclerer la conclusion de cette emplette, il n’a pas été possible de la terminer plutôt a cause des obstacles qui se sont rencontrés ainsi que cela est expliqué par l’exposé cy joint en formes des notes que V. M. voudra bien daigner se faire lire par lequel V. M. verra de quoi il s’agit et qu’il faut encore 24.000 L. argent de France que V. M. est très humblement suppliée d’ordonner outre les 100/m. Livres qui l’ont déjà été pour satisfaire à tous les frais indispensables qui vont très loin par les précautions qu’il faut prendre pou empêcher que les pieces qui composent le cabinet en question ne soient endommagées par le transport.“⁴⁶⁴

Entsprechend schickte Friedrich II. am 7. August 1742 eine Zahlungsanweisung für Chambrier an seine Bankiers – verbunden mit der Aufforderung, guten Gebrauch von dem Geld zu machen. Als er Ende August noch keine Neuigkeiten zur Ankunft der Sammlung hatte, forderte der König in einem Brief vom 31. August nachdrücklich zügige Auskunft.⁴⁶⁵ Diese erhielt er im Postscript des Briefes vom 7. September 1742 von dem Gesandten, der den Umfang des Transportes mit 143 durchnummerierten „ballots“ bezifferte, die am 2. September Paris auf dem Wasserweg nach Rouen verlassen hätten, wo sie aufgrund des niedrigen Wasserstandes jedoch erst am 10. oder 12. September eintreffen sollten. Adressiert seien sie an Destinon in Hamburg, wo sie hoffentlich in den ersten Oktobertagen einträfen. Außerdem werde sich der Sieur Petit nach Rouen aufmachen, um die Verladung der Pakete auf ein Segelschiff zu beaufsichtigen.⁴⁶⁶ Zwei Wochen später konnte Chambrier berichten, dass man den Transport auf zwei Schiffe aufgeteilt habe, auf dem ersten seien 134 Kisten verstaut worden, auf dem zweiten die restlichen neun. Beide Schiffe seien am 22. September abgesegelt.⁴⁶⁷ In einem Postscript seines Briefes vom 15. Oktober 1742 zog Baron de Chambrier dem König gegenüber eine Art Bilanz, worin er die günstigen Transportumstände betont und den Einsatz von Petit würdigt, der

„s’est rendu à Rouen pour être présent à son embarcation, y donner les soins nécessaires, et qui n’en est parti qu’après le départ des deux Vaisseaux. [...] Je dois rendre la justice au dit S. Petit qu’on ne peut pas avoir marquée plus de Zèle, d’intelligence, et de fidelité au’il a fait dans la conduite de cette affaire, tant pour

⁴⁶⁴ Paris, Archives des Ministères Étrangères, CP Prusse, fol. 125.

⁴⁶⁵ Paris, Archives des Ministères Étrangères, CP Prusse, fol. 173: Friedrich II. an Baron de Chambrier aus Aachen am 31. August 1742. – Berlin, GStAPK I. HA Rep. 96 B Nr. 24, fol. 292v.

⁴⁶⁶ Paris, Archives des Ministères Étrangères, CP Prusse, fol. 183: Chambrier an Friedrich II. am 7. September 1742.

⁴⁶⁷ Paris, Archives des Ministères Étrangères, CP Prusse, fol. 204 f.: Chambrier an Friedrich II. am 24. September 1742.

obtenir le meilleur marché du dit Cabinet pour V. M. que pour en accélérer l'expédition et le départ ensuivant les difficultés que le dérangement des affaires de la succession du déffunt Cardinal de Polignac avait occasionnés.⁴⁶⁸

Damit war die Angelegenheit auf französischer Seite abgeschlossen. Es waren nun noch die Transportkosten für die Strecke von Hamburg nach Charlottenburg zu begleichen, wofür Destinon in Hamburg 988 Reichstaler angewiesen wurden.⁴⁶⁹ Aus den Schatullrechnungen geht hervor, dass dem Schiffer Schlötel für den Transport von 143 Kisten aus Hamburg 1020 Reichstaler gezahlt wurden.⁴⁷⁰

Im Hinblick auf Kosten für den Transport schwerer Marmorstatuen war der König in der Folge zurückhaltender, weshalb er im Oktober 1742 dem Comte de Podewils im Haag empfahl, für vier Oranierstatuen und zwei weitere Skulpturen an Ort und Stelle einen Käufer zu finden, um die Transportkosten zu vermeiden.⁴⁷¹

Parallel zur Abwicklung des Ankaufs drängte der König seinen Architekten Knobelsdorff, die Baumaßnahmen am Schloss Charlottenburg zu beschleunigen und erkundigte sich nach dem Verbleib weiterer Ausstattungsgegenstände:

„J'espère que comme je Vous assigne tout l'argent que Vous demandéz [...] que Charlottenburg sera en etat que j'y pouvai demeurer cet Automne. J'ai Acheté le fameux Cabinet du Cardinal de Polignac de Paris que je destine à Orner les Salons et Galeries de Charlottembourg. Mandez moi ce que sont devenus Les Tableaux, les Marbres et la porcelaine que Vous avéz choisir il y a deux Ans à Honsslandie, s'ils sont à Berlin, et ou? Oubien si le tout est encore en Holande.“⁴⁷²

In diesem Brief wird außerdem deutlich, dass die Sammlung Polignac einen bedeutenden Beitrag zur prunkvollen Ausstattung von Schloss Charlottenburg leisten sollte.

Der Kauf der Antikensammlung des Kardinals de Polignac kostete den König die eher bescheidene Kaufsumme von 80.000 Livres, durch den Aufwand für Verpackung und Transport kamen jedoch noch einmal 44.000 Livres hinzu – die gleiche Summe hatte der Kardinal selbst dereinst für den Transport seiner Sammlung von Rom nach Paris aufbringen müssen. Der preußische König schätzte dies selbst entsprechend ein, so schrieb er im August an den Grafen Rothenburg:

„J'espère d'avoir bientôt ici le Cabinet de Polignac, j'ai fallu faire remettre encore pour les fraix de transport et d'emballage la Somme de 24/m Livres, mais par le

⁴⁶⁸ Paris, Archives des Ministères Étrangères, CP Prusse, fol. 224 f.: Brief Baron de Chambriers an Friedrich II. vom 15. Oktober 1742.

⁴⁶⁹ Berlin, GStAPK I. HA Rep. 96 B Nr. 24, fol. 465v, Friedrich II. an Destinon aus Potsdam, 20. November 1742 und fol. 466r, Friedrich an den Bankier Splittgerber aus Potsdam, 20. November 1742.

⁴⁷⁰ Berlin, GStAPK, BPM, Rep. 47 (F II.), G 9, Bd. 1 fol. 11, November 1742.

⁴⁷¹ Berlin, GStAPK I. HA Rep. 96 B Nr. 24, fol. 401r, Friedrich II. an Podewils, Charlottenburg, 27. Oktober 1742.

⁴⁷² Berlin, GStAPK I. HA Rep. 96 B Nr. 24, fol. 172r: Friedrich II. an Knobelsdorff am 11. Juni 1742.

Catalogue qu'on m'en a envoyé, je trouve que je tout compte l'aurai a un prix tres mediocre, et que j'aurai lieu d'en etre bien content.“⁴⁷³

3. Bedeutung der Sammlung Polignac im Kontext der friderizianischen Sammlungen

Der zur Zufriedenheit des Königs verlaufene Ankauf fällt in die Frühzeit seiner Regentschaft, während der er offen seiner persönlichen Vorliebe für die zeitgenössische französische Kunst folgte. Er erwarb Gemälde von Watteau, Lancret und Pater, den Malern der *fêtes galantes*, sowie Statuen und Skulpturengruppen französischer Bildhauer, um damit eine typisch französische, galant gestimmte Atmosphäre in seiner Umgebung zu schaffen.

Auch beim Ankauf der Sammlung Polignac spricht vieles dafür, dass Friedrich nicht nur die antiken Stücke selbst zu erwerben trachtete, sondern zugleich auch etwas von der Kultur transferieren wollte, die eine solche Sammlung in Paris ermöglicht hatte und in Preußen weniger heimisch war als in Frankreich oder Italien. So dichtete er anlässlich des Eintreffens der Sammlung in einem Brief an Voltaire:

“Pourquoi remuer à grands frais / Les décombres de Rome entière, / Ce marbre et cette antique pierre? / Et pourquoi chercher les portraits / De Virgile, Horace, et d'Homère? / Leur esprit et leur caractère, / Plus estimables que leurs traits, / Se retrouvent tous dans Voltaire.“⁴⁷⁴

Friedrich fügte noch erläuternd hinzu:

“Le cardinal apostolique, qui pouvait vous posséder, avait donc grand tort de ramasser tous ces bustes; mais moi qui n'ai pas cet honneur-là, il me faut vos écrits dans ma bibliothèque, et ces antiques dans ma galerie.“⁴⁷⁵

Jenseits aller epochentypischen Höflichkeitsbezeugungen legen diese Zeilen wie viele andere versprengte Anmerkungen des Königs die Vermutung nahe, er habe in den Antiken zuallererst Zeugnisse einer immateriellen Kultur gesehen, an der er weit mehr als an ihren Relikten interessiert war, da er sie als vorbildlich empfand. Seine Wertung ist dabei unmissverständlich: Der “esprit“ als solcher ist ihm wichtiger als seine sichtbaren Zeugnisse, und beide werden in den Schatten gestellt von der lebendigen Präsenz eines intellektuellen Gesprächspartners wie Voltaire.

Einige Monate zuvor hatte Friedrich mit Blick auf die geplante Aufstellung der Sammlung an seinen Berater und engen Vertrauten Charles Etienne Jordan geschrieben:

⁴⁷³ Berlin, GStAPK I. HA Rep. 96 B Nr. 24, fol. 295v, Friedrich II. aus Charlottenburg am 10. August 1742.

⁴⁷⁴ Friedrich II. von Preußen: Brief aus Potsdam an Voltaire vom 18.11.1742, zitiert nach Johann D. E. Preuß (Hrsg.): *Œuvres de Frédéric le Grand*, Bd. 22: *Correspondance de Frédéric avec Voltaire*, Berlin 1853, S. 135.

⁴⁷⁵ Friedrich II. von Preußen: *Correspondance avec Voltaire*, S. 135.

“Ce sera pour Charlottenbourg un ornement de plus, et qui vous amusera autant que votre bibliothèque.”⁴⁷⁶

Auch hier wählte Friedrich eine Formulierung, die zeigt, dass für ihn von den Antiken eine Büchern vergleichbare Inspiration ausging. Die Herkunft der Stücke aus der Sammlung eines bedeutenden Kardinals, der als Diplomat, Gelehrter und Mäzen zu beträchtlichem Ansehen gelangt war, spielte für den König sicherlich auch eine wichtige Rolle, sprach er doch vom „fameux Cabinet“ des Kardinals. Voltaire hatte Polignac schon zu dessen Lebzeiten als einen Kenner der antiken Mythologie und Philosophie geradezu verherrlicht: In seinem 1733 erschienenen “Temple du Goût“ präsentiert sich Voltaire bei seinem Rundgang durch den Parnass als Begleiter des Kardinals, den er als den eigentlichen Bewahrer der dort versammelten Schätze, als den “vrai pape de cette église“ preist.⁴⁷⁷ Zudem waren die Skulpturen auch durch ihre Fundortangabe, geschichtsträchtige antike Stätten wie der Palatin in Rom, die Villa Hadriana bei Tivoli oder die sogenannte Mariusvilla bei Frascati, mit der antiken Geisteswelt verbunden, die als Erinnerungsorte herrscherlicher Inszenierung verstanden werden konnten.

Die singuläre Bedeutung dieses Ankaufs wird deutlich, wenn man die späteren Ankäufe und Zuwächse betrachtet und erkennt, dass sie viel beiläufiger erfolgten: Während des Siebenjährigen Krieges, im Jahre 1759, erbte Friedrich die Sammlung seiner Schwester Wilhelmine, der Markgräfin von Bayreuth.⁴⁷⁸ Anhand eines Inventars, das nach ihrem Tod erstellt wurde, wird deutlich, dass die Sammlung nicht halb so groß war wie die Polignacs.⁴⁷⁹ Auch die zweite bedeutende Erwerbung des Königs aus dem Jahr 1764, die Gemmensammlung des Baron Philipp von Stosch, konnte nicht zu Ausstattungszwecken genutzt werden.⁴⁸⁰ Die vierte und letzte bedeutende Vergrößerung der Sammlung geht auf gezielte Erwerbungen für die Ausstattung des Neuen Palais und des Halbrondells auf seiner Gartenseite zurück. Man hat die dafür benötigten Skulpturen seit 1766 sukzessive auf dem römischen Markt erworben.⁴⁸¹ Daneben gab es nur wenige Einzelerwerbungen, unter denen als

⁴⁷⁶ Friedrich II. von Preußen: Brief an Ch. E. Jordan vom 10.06.1742, zitiert nach Johann D. E. Preuß (Hrsg.): *Œuvres de Frédéric le Grand*, Bd. 17: *Correspondance de Frédéric avec M. Jordan*, Berlin 1851, S. 247.

⁴⁷⁷ Dostert 2001, S. 165–179. – Voltaire: *Le Temple du Goût*, in: M. Beuchot (Hrsg.): *Œuvres complètes de Voltaire*, Paris 1877, Bd. 8, S. 555–580, hier: S. 556.

⁴⁷⁸ Saskia Hüneke: *Die Sammlung Bayreuth*, in: *Antiken I.* 2009, S. 329–333. – Weber 1996.

⁴⁷⁹ Die Sammlung der Wilhelmine von Bayreuth umfasste 130 Objekten. Sie enthielt Statuen, Büsten, Reliefs, Bronzen und Gebrauchsgegenstände wie Öllampen oder Vasen, ferner Architekturfragmente. vgl. Weber 1996, S. 50.

⁴⁸⁰ Sepp-Gustav Gröschel: *Die Gemmensammlung Berlins bis zu Friedrich dem Großen*, in: *AK Berlin und die Antike* 1979, S. 52–66. – Zazoff 1983, S. 131–133.

⁴⁸¹ Ulrike Müller-Kaspar: *Antikenkäufe Friedrichs II. in Rom*, in: *Antiken I.* 2009, S. 395–399: Die vierzehn Statuen für die symmetrisch angelegte Aufstellung im Halbrondell wurden in Rom teilweise bei dem Bildhauer Bartolomeo Cavaceppi beschafft, teilweise auch mit Unterstützung des Geheimen Rats Giovanni Lodovico Bianconi aus anderen Sammlungen wie der des Pietro Natali erworben. Rund

herausragend der Ankauf einer schon damals berühmten Antike, der Bronze des “Betenden Knaben“ von 1747 gelten muss.⁴⁸² Auf den Erwerb weiterer antiker Objekte aus der früheren Sammlung des Kardinals de Polignac, die der Bildhauer Adam 1755 auf den Markt gebracht und mittels seines *Recueil de Sculptures* beworben hatte, verzichtete Friedrich II. Ausführliche Informationen zu den von Adam angebotenen Werken erhielt der König von dem preußischen Gesandten am französischen Hof, Dodo Heinrich Freiherr zu Inn- und Knyphausen, in einem Schreiben vom 17. Oktober 1755. Die von Adam geforderte Kaufsumme, die Knyphausen auf 140.000 Livres bezifferte, war offenbar nicht dazu angetan, den Preußenkönig zum Erwerb der Sammlung zu animieren, obwohl sich darunter auch Originalskulpturen des von ihm hoch geschätzten französischen Bildhauers befanden.⁴⁸³

4. Eingliederung der Skulpturen der Provenienz Polignac in die Ausstattung der preußischen Schlösser und Gärten

Während die schriftlichen Quellen zur persönlichen Auseinandersetzung des Königs mit seiner Antikensammlung und zu seinen Intentionen bei ihrer Aufstellung nicht sehr ergiebig sind⁴⁸⁴, ist die Quellenlage zu den Aufstellungskontexten in den preußischen Schlössern und Gärten gut. Wir können uns auf die bereits erwähnten Verzeichnisse und Kataloge des Galerieinspektors Matthias Oesterreich stützen, der ab 1772 mehrere “Beschreibungen“ publizierte, die Stück für Stück die Bestände antiker Skulptur in den Schlössern und Gärten erfassen.⁴⁸⁵ Aus seinen Katalogen gehen folgende Kriterien hervor: Standort, Sujet, Material und Größe der Objekte, zugleich auch die Provenienz, was in diesem Zusammenhang von besonderer Wichtigkeit ist. Bisweilen fügt Oesterreich zusätzlich einige Bemerkungen zum dargestellten Thema oder eine Besonderheit hinzu, die sich mit dem Stück verbindet. Gemeinsam mit den Inventaren der Schlösser bilden seine Kataloge die Grundlage zur Identifizierung der Skulpturen und zur Bestimmung ihrer wechselnden Standorte. Auch wenn einige der Sammelobjekte heute verschollen sind, gewinnt man dank der einschlägigen Quellen eine umfassende Vorstellung von Friedrichs Antikensammlung.

30 weitere Bildwerke für das Neue Palais, Statuen wie Büsten, kamen im Laufe dieser späten Phase des Erwerbs noch hinzu.

⁴⁸² Mit Unterstützung des Fürsten Wenzel von Liechtenstein: Gerhard Zimmer/Nele Hackländer (Hrsg.): *Der Betende Knabe – Original und Experiment*, Frankfurt a. M. 1997.

⁴⁸³ Für diese Mitteilung danke ich herzlich Rita Hofereiter, Versailles.

⁴⁸⁴ Die Schriften Friedrichs II. liegen in vollem Umfang publiziert vor. Im Rahmen eines Projekts der Universität Trier ist die dreißigbändige Edition seiner Schriften, die von Johann D. E. Preuß zwischen 1846 und 1856 besorgt wurde, im Internet einer Stichwortsuche zugänglich gemacht worden: www.friedrich.uni-trier.de. <zuletzt eingesehen am 8. September 2008>.

⁴⁸⁵ Oesterreich 1772. – Oesterreich 1773.

Sowohl durch die Inventare der Schlösser als auch durch die Schriften Oesterreichs wird nachvollziehbar, dass offenbar alle im Pariser Verkaufskatalog der Sammlung Polignac aufgelisteten Objekte tatsächlich nach Preußen gelangt sind. Im Oktober 1742 erreichten die Antiken auf dem Wasserwege Charlottenburg, wo sie in den ersten drei Jahren nur zu einem kleinen Teil in dekorativen Zusammenhängen platziert worden sein dürften, da die Arbeiten am Neuen Flügel unter der Leitung von Knobelsdorff noch nicht abgeschlossen waren. Nach dem Ablauf von zwei bis drei Jahren scheinen dann aber etliche der Skulpturen in den Schlossräumen verteilt und andere in das soeben fertig gestellte Schloss Sanssouci gebracht worden zu sein. Diesen Schluss lässt eine 1745 erstellte Liste mit den Antiken der Herkunft Polignac zu: In dieser „Specification Von Sämtlichen Altherthümer; von Daß Museum Des Cardinals, dè Polignac. noch in Charlottenburg Vorräthig Stehen; und noch nicht Placirt Sind“, werden unter 150 Nummern lediglich die Stücke aufgeführt, die zu diesem Zeitpunkt noch nicht in Ausstattungskontexte eingebunden waren, sondern im sogenannten Vorrat in Schloss Charlottenburg aufbewahrt wurden.⁴⁸⁶ Demnach hatten bereits wenige Jahre nach Ankunft der Sammlung Polignac mehr als 50 Objekte einen Aufstellungsort in Schloss Sanssouci, auf der Terrasse, im Parterre vor dem Weinberg und im Alten und Neuen Schloss Charlottenburg gefunden.

Trotz der guten Quellenlage können viele Stücke über diese frühe preußische Liste – und die Beschreibungen Oesterreichs – hinaus nicht weiterverfolgt werden, da die Identifizierung gerade der Büsten und Köpfe nur teilweise möglich ist. Doch hat sich im Laufe der Arbeit für den Katalog durch den Vergleich mit den übrigen Antiken aus Besitz der preußischen Könige gezeigt, dass eine bestimmte Form der Büstensockelung für Stücke mit der Provenienz Polignac typisch ist, sodass umgekehrt von dieser Büstenform auf die Herkunft geschlossen werden kann. Sie werden im Verkaufskatalog von 1742 und bei Oesterreich in der Regel als Halbbüsten bezeichnet.

Auch noch Jahrzehnte nach Ankauf der Sammlung Polignac blieb die Provenienz der Stücke im Bewusstsein der zuständigen Verwalter und Besucher durchaus präsent. So fügte Johann Wilhelm Meil seiner in den 1760er Jahren entstandenen Zeichnung der Asklepiosstatuette (Kat. Nr. 9) die Angabe hinzu: „Cabinet v. Polignac. Charlottenburg“⁴⁸⁷ und in den Inventaren von Schloss Charlottenburg wird ebenfalls auf das „Cabinet Polignac“ verwiesen.

⁴⁸⁶ Hier im Verzeichnis der Quellen abgekürzt als „Verzeichnis Sammlung Polignac 1745“. Die Liste enthält 27 Statuen, 27 Büsten, 51 Köpfe und halbe Büsten, 16 Reliefs, 11 Urnen und Vasen sowie die 18 Halbbüsten und Köpfe, die in der Bibliothek von Charlottenburg untergebracht waren.

⁴⁸⁷ AK Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen, 1996, S. 224 Kat. Nr. III 2/4. Die Zeichnung befindet sich im Kupferstichkabinett SMB, Inv. Nr. KdZ 11246; das Blatt war offenbar für eine Publikation bestimmt.

Die weitaus meisten Antiken der Sammlung Friedrichs sind für große Ausstattungsprogramme verwendet worden, wobei aus dem vorhandenen Vorrat geschöpft wurde. Dabei lässt sich entsprechend seiner Sammeltätigkeit in der Malerei auch hier eine frühe Phase, die bis in die 1750er Jahre reicht, von einer späteren unterscheiden.

In der ersten Phase waren die wichtigsten Aufstellungsorte für antike Skulptur Schloss Charlottenburg und Schloss Sanssouci.⁴⁸⁸

4.1 Schloss Charlottenburg

Die Genese der preußischen Antikensammlung hat zur Bildung von „Vorräten“ geführt, die nach und nach in anspruchsvollen Aufstellungskontexten verwendet wurden. Auch die Bestände, die Friedrich beim Regierungsantritt antraf, verblieben zunächst im Berliner Schloss, bevor sie später anderweitig Verwendung fanden.

Die neu erworbenen Antiken wurden in Charlottenburg zunächst nicht nur verwahrt, sondern dort auch in den Räumen des Alten Schlosses und ab 1742 in dem nach und nach eingerichteten Neuen Flügel aufgestellt. Dies betrifft Vestibül und Haupttreppe, die Repräsentationsräume des Obergeschosses wie Speisezimmer und Goldene Galerie, den Flur bei der Bibliothek Friedrichs II., Konzert- und ehemalige Antikenkammer sowie den Ovalen Saal unter dem Turm.

Neben dem Vestibül, wo das eindrucksvolle kolossale Statuenpaar von Asklepios und Hygieia Aufstellung fand, war die 1746 eingerichtete Goldene Galerie im Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg der wichtigste Ort für die Präsentation antiker Skulptur (Abb. 31. 32). Die Antiken dienten hier gemeinsam mit der übrigen Ausstattung der prunkvollen Repräsentation. Auf den Kaminen ruhten die Liegefiguren des Tiber und des Nil (Kat. Nr. 194. 195), François Girardon zugeschriebene Skulpturen aus der Sammlung des Kardinals. Neben diesen Figuren befanden sich zum einen zwei Kindergruppen der Berninischule (Kat. Nr. 192. 193), zum andern zwei antike Sitzfiguren, die über Giovanni Lodovico Bianconi in Rom angekauft worden waren. Entlang der verspiegelten Wände waren jeweils acht kleinere antike Büsten verteilt, in den Raumecken standen vier größere römische Porträtbüsten.⁴⁸⁹ Alle Objekte standen auf eigenen Postamenten, die mit

⁴⁸⁸ Überlegungen zum Zusammenhang von Inhalt und Aufstellung im Überblick bei Margarethe Kühn: Zum Antikenverständnis am Berliner Hof von Kurfürst Joachim II. bis zu König Friedrich dem Großen, in: AK Berlin und die Antike 1979, S. 23–42, hier: 33–40. – Eine Übersicht der einzelnen Aufstellungskontexte und Bedeutungszusammenhänge bieten: Saskia Hüneke/Detlev Kreikenbom/Astrid Dostert: Antike Werke im Kontext der Schloss- und Gartenanlagen Friedrichs II., in: Antiken I. 2009, S. 67–74.

⁴⁸⁹ Nach Ausweis des Schlossinventars von 1800 sind die beiden Gewandbüsten in den Ecken der Eingangswand identisch mit: Kat. Nr. 139 und 150. Bei den Büsten auf der Gartenseite handelte es sich von der Eingangswand gesehen um: Kat. Nr. 30. 36. 96, eine nicht sicher zu identifizierende

verschiedenen Buntgesteinen wie Alabastro fiorito, Marmo africano, Giallo antico, Porta santa, Bianco macchiato, Verde antico, Rosso bruto venato und Breccia di Sicilia aufwendig inkrustiert waren. Die Porträts hatten zudem farbig inkrustierte Gewandbüsten, sodass Pracht und Kostbarkeit der Ausstattungsgegenstände geradezu miteinander wetteiferten. Die Köpfe an den Längswänden waren bis auf zwei, die mit ihren antiken Büstenausschnitten erhalten waren, mit den typischen nackten Halbbüsten der Sammlung Polignac ergänzt. Dadurch ergab sich trotz der Vielfalt der Sujets und der Heterogenität der Qualität eine einheitliche Reihung, rhythmisiert durch die paarweise Zusammenstellung auf den ebenfalls Pendants bildenden Postamenten. Für die Auswahl der Büsten waren formale Kriterien wie die gleichartige Büstenform entscheidend, während das Sujet offenbar kaum eine Rolle spielte. Die bildhauerische Ausstattung der Goldenen Galerie mit den berühmten Bildhauern des Barock zugeschriebenen Skulpturen auf den beiden Kaminen und den zwanzig Büsten entlang der Wände trug zur Steigerung des festlichen Charakters des Tanzsaales wesentlich bei und evozierte gleichzeitig einen Verweis auf die Prachtentfaltung römischer Kaiser.

Die Figuren der Lykomedesgruppe standen bis zu ihrer Überführung in den Antikentempel in Sanssouci im Speisesaal, der westlich an die Goldene Galerie grenzte. Ihren Platz nahmen nach 1770 zwei unterlebensgroße Statuen der Aphrodite (Kat. Nr. 53. 55), die Dresdner Artemis (Kat. Nr. 59), die Nike (Kat. Nr. 74), der Satyr mit dem Schweinsfell (Kat. Nr. 27) und drei Statuen aus der Erbschaft der Wilhelmine von Bayreuth ein. Auf den beiden Kaminen war jeweils eine Statue des schlangengewürgenden Herakles nach Algardi platziert (Kat. Nr. 190.191). Weitere Skulpturen aus der Sammlung Polignac waren in den Appartements untergebracht, so die bronzenen Kaminvorsetzer (Kat. Nr. 203. 204) und die Kopien des Reiterstandbildes von Marc Aurel (Kat. Nr. 205. 206), 18 antike Büsten befanden sich in der Bibliothek des Königs und einzelne Tischplatten waren über die Räume verteilt.

4.2 Schloss Sanssouci

Neben Charlottenburg zählte nach Ausweis der frühen Beschreibungen und Inventare bereits in den ersten Jahren nach Eintreffen der Polignac-Skulpturen aus Paris das Schloss Sanssouci mit seiner Terrasse und der Allee von der Großen Fontäne bis zum Obeliskportal zu den zentralen Aufstellungsorten der antiken

Venusbüste, außerdem Kat. Nr. 90. 107. 45 sowie eine weitere nicht zu identifizierende Venusbüste. In den Raumecken der Ostseite standen: Kat. Nr. 124 und die neuzeitliche Caligulabüste: Kat. Nr. 175. Entlang der Hofseite standen, wiederum von der Eingangsseite aus gesehen: Kat. Nr. 120. 106. 7. 147. 80, die heute verlorene neuzeitliche Büste des Antoninus Pius, Antikensammlung Kat. Nr. 179. 97. 50.

Bildwerke. Detlev Kreikenbom konnte für das Schloss Sanssouci zeigen, wie die Skulpturenausstattung gemeinsam mit der Malerei an der leitmotivischen Evozierung einer eigenen Geisteswelt durch die Bilderwelt der Mythologie und des ländlichen, unbeschwerten Lebens mitwirkte.⁴⁹⁰ So antwortete in der Kleinen Galerie von Schloss Sanssouci die mythologische Welt der Statuen des Apoll (Kat. Nr. 5), des Dionysos (Kat. Nr. 14), der Athena (Kat. Nr. 65) und des zum Marsyas ergänzten Pan (Kat. Nr. 24) auf die Vergegenwärtigung eines musisch-ländlichen Ambientes mittels der dort gehängten Gemälde (Abb. 33). Friedrichs Bewunderung für die zeitgenössische französische Skulptur fand ihren Ausdruck in der Platzierung des Büstenpaares⁴⁹¹ von Neptun und Amphitrite (Kat. Nr. 196 und 197) auf den Kaminen der Kleinen Galerie. Im Vestibül standen Mars und Merkur, vielleicht als Anspielung auf die militärische und wirtschaftliche Potenz des Königreiches. In der Bibliothek des Schlosses – und damit an einem bevorzugten Aufenthaltsort des Königs – waren die Büsten des „Blinden Homer“ (Kat. Nr. 88) sowie des Sokrates (Kat. Nr. 91) neben denen des Apoll (Kat. Nr. 4) und des Aischylos (Kat. Nr. 89, damals gesehen als „Philosoph“) aufgestellt (Abb. 34).⁴⁹² Homer und Sokrates sind stets wiederkehrende Anknüpfungspunkte und Repräsentanten für Friedrichs Verehrung der Antike, wie sie auch die Schriften des Königs vielfach belegen.

4.3 Die Bildergalerie in Sanssouci

Der verspielte, selbstbezogene Charakter der frühen Programme wurde von Friedrich in der späteren Phase seiner Herrschaft zugunsten eines an „barocker Tradition orientierten Repräsentationsstils“ aufgegeben, wie er von den dann aktuellen Ausstattungsprojekten angestimmt wird.⁴⁹³ Christoph Martin Vogtherr fasst diese Entwicklung im Hinblick auf die Gemäldesammlungen dahingehend zusammen, dass Friedrich sich „vom königlichen Privatsammler zum sammelnden König“ gewandelt habe.⁴⁹⁴ Aus dieser Phase stammen zwei herausragende Beispiele der

⁴⁹⁰ Kreikenbom 1998.

⁴⁹¹ Guilhem Scherf: Un état des lieux de la sculpture française du XVIII^e siècle en Allemagne, in: Art français et art allemande au XVIII^e siècle. Regards croisés 20. Rencontres de l'École du Louvre, Paris 2008, S. 173–199; Scherf gibt einen Überblick über Präsenz und Austausch französischer Bildhauer und Bildwerke in Deutschland, dabei erwähnt er auch Werke Adams, die über die Sammlung Polignac nach Preußen gekommen sind. Scherf charakterisiert die beiden Büsten als „les superbes bustes en marbre de Neptune et d'Amphitrite“, S. 180.

⁴⁹² Oesterreich 1775a, S. 24 Nr. 131. 132. 133. 134.

⁴⁹³ Diese Formulierung zuerst bei Helmut Börsch-Supan: Friedrich der Große als Sammler von Gemälden, in AK Friedrich der Große 1992, S. 96–103.

⁴⁹⁴ Christoph Martin Vogtherr: Friedrich II. von Preußen und seine Sammlung französischer Gemälde, in: Pierre Rosenberg (Hrsg.): Poussin, Lorrain, Watteau, Fragonard ... Französische Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts aus deutschen Sammlungen. Eine Ausstellung der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München, der Stiftung Haus der Kunst München und der Réunion des Musées Nationaux, Paris, Ostfildern 2005, S. 89–96, hier: 91.

Antikenpräsentation, die größtenteils auf Skulpturen der Sammlung Polignac basierte, zum einen die 1763 fertig gestellte Bildergalerie, zum andern der Antikentempel, der 1769/70 vollendet war.

Die Planungen für die Bildergalerie wurden durch den Architekten Johann Gottfried Büring schon vor dem Siebenjährigen Krieg begonnen und ihre Umsetzung wurde vom König auch während der Kriegsjahre vorangetrieben. Das Gebäude ist der früheste eigens errichtete und freistehende Museumsbau im deutschsprachigen Raum.⁴⁹⁵ Schon der Fassadenschmuck des langgestreckten Galeriegebäudes weist auf seine Funktion hin: Zwölf allegorische Figuren zwischen den Fensterachsen verweisen auf Künste und Wissenschaften, während über den Fensteröffnungen die Bildnisköpfe von zwölf Künstlern erscheinen (Abb. 35).⁴⁹⁶ In der Mittelachse figuriert mit Apelles der große Maler der Antike. Als weiterer Künstler der Antike vertritt Phidias die Skulptur. Die übrigen Künstler gehören der Neuzeit an, wobei es sich dem Zweck des Bauwerks entsprechend stets um Maler handelt, einzig Michelangelo wird zugleich als Bildhauer vorgestellt.

In den Jahren 1755 bis 1770 wurden zahlreiche Gemäldeankäufe für die Bilderwand der Galerie über die Agenten Johann Ernst Gotzkowsky und Louis-François Mettra getätigt. Bei den Gemälden handelt es sich nicht mehr um Werke der Maler der *fêtes galantes*, für deren Wertschätzung der König von seinem Berater, dem Marquis d'Argens, 1752 öffentlich kritisiert worden war, und die bei der Ausstattung von Schloss Sanssouci noch Vorrang hatten.⁴⁹⁷ Nun wurden Werke bevorzugt, die dem akademischen Anspruch oder dem anerkannten Zeitgeschmack entsprachen und somit der höfisch-repräsentativen Aufgabe gerecht werden konnten. Zum Zuge kam vor allem niederländische, italienische und französische Historienmalerei.⁴⁹⁸

Obwohl das Gebäude eigentlich der Malerei gewidmet war, spielte darin die Skulptur eine wichtige Rolle (Abb. 36). Der Bestand, eine Mischung aus antiker und neuzeitlicher Skulptur, lässt sich dank der Beschreibungen des Galerieinspektors Matthias Oesterreich nahezu vollständig rekonstruieren. An den Schmalseiten wurde jeweils zu beiden Seiten der Portale großformatige, zeitgenössische französische Skulptur aufgestellt: im Westen eine Statue der Diana von Louis-Claude Vassé und

⁴⁹⁵ Adrian von Buttlar: Europäische Wurzeln und deutsche Inkunabeln der Museumsarchitektur, in: Savoy 2006, S. 27–45. – Locker 2006.

⁴⁹⁶ Saskia Hüneke: Der Skulpturenschmuck an der Bildergalerie, in: Die Bildergalerie in Sanssouci 1996, S. 27–44.

⁴⁹⁷ Christoph Martin Vogtherr: Friedrich II. von Preußen als Sammler von Gemälden und der Marquis d'Argens, in: Hans Dickel/Christoph M. Vogtherr (Hrsg.): Preußen. Die Kunst und das Individuum, Berlin 2003, S. 50.

⁴⁹⁸ Das vermutlich unter dem Einfluss des Marquis d'Argens stehende Konzept der Hängung hat Christoph Vogtherr interpretiert: Christoph Martin Vogtherr: Friedrich II. von Preußen als Sammler von Gemälden und der Marquis d'Argens, in: Hans Dickel/Christoph M. Vogtherr (Hrsg.): Preußen. Die Kunst und das Individuum, Berlin 2003, S. 41–55.

ein Apoll von Jean-Baptiste Lemoyne.⁴⁹⁹ Im Osten, ihnen gegenüber, stehen eine Statue des Mars und zum Fenster hin eine der Venus, beide von Guillaume Coustou d. J. geschaffen. Über den Portalen der Schmalseiten wurden antike Sarkophagreliefs in die Wand eingelassen, im Westen ein Relief mit der Darstellung der Drei Grazien (Kat. Nr. 160), im Osten eines, das Dionysos und Ariadne umgeben von Figuren des dionysischen Thiasos (Kat. Nr. 165) zeigt. Die vier Statuen waren eigens für diesen Aufstellungskontext bei den französischen Künstlern in Auftrag gegeben worden, die beiden antiken Reliefs stammen aus der Sammlung des Kardinals Polignac und waren bis zur Vermauerung in der Bildergalerie offenbar in keinen anderen Aufstellungszusammenhang eingebunden. Diese Reliefs sind heute die einzigen antiken Bildwerke der Galerie, die bereits zur ursprünglichen Ausstattung gehört haben.⁵⁰⁰

An der Südwand, also den Gemälden gegenüber, wurden zwölf antike Büsten auf Holzkonsolen angebracht und bildeten, jeweils Fensteröffnungen rahmend, Paare. Ausgewählt für die Platzierung in der Bildergalerie wurden einzig Büsten aus dem schon vorhandenen Bestand der Provenienz Polignac, ein früherer Standort ist für sie nicht überliefert. Für die Identifizierung der Büsten stellt die Publikation der „Antiquités dans la collection de sa Majesté le Roi de Prusse à Sanssouci“ von Andreas Ludwig Krüger von 1772 einen großen Glücksfall dar (Abb. 37).⁵⁰¹ Er zeichnete die zwölf Büsten und bezeichnete sie mit den damals gültigen Identifizierungen.

Sie zeigen Persönlichkeiten der griechischen und römischen Geschichte. Es handelt sich jedoch nicht um eine der suetonischen Kaiserreihen, wie sie in Galerieräumen des Barock sehr beliebt waren, sondern um eine deutlich losere Zusammenstellung vornehmlich von Gewandbüsten, deren Identifizierungen sich im Übrigen nicht durchgängig als zutreffend erwiesen haben (im Folgenden steht die heutige Benennung jeweils in Klammern hinter der zeitgenössischen Bezeichnung). Das erste Paar rechts von der westlichen Eingangswand bilden Antigonos von Makedonien (Kopf eines griechischen Strategen, Kat. Nr. 94) und Claudius Septimius Albinus (römisches Privatporträt, Kat. Nr. 134); das zweite Paar zeigt zwei Kaiser, Antoninus Pius en habit consulaire (Antoninus Pius) und Hadrian (griechisches Philosophenporträt auf nicht zugehöriger Panzerpaludamentbüste, Kat. Nr. 95); das dritte Paar bilden die einzige weibliche Büste der Reihe, Julia Soemia (römisches Privatporträt, Kat. Nr. 153), und eine Muse (Antinousbildnis im Typus Mondragone, Kat. Nr. 102). Im Ostflügel setzt sich die Reihe mit Lucius Annius

⁴⁹⁹ Hüneke 1996, S. 89–108, hier: 90–93.

⁵⁰⁰ Vgl. Astrid Dostert, in: Antiken I. 2009, Kat. Nr. 66 und 68. – Hüneke 1996, S. 97 mit Abb.

⁵⁰¹ Krüger II 1772. – Die Tafeln sind u.a. abgebildet bei Hüneke 1996, S. 94 f.

Antoninus, dictus Aelius Commodus (Marc Aurel, Kat. Nr. 109) auf ergänzter Büste) und einer Buste Consulaire (römisches Privatporträt, Kat. Nr. 130) fort; es folgen Lucius Aurelius Antoninus Commodus (Marc Aurel im 3. Typus auf Panzerpaludamentbüste, Kat. Nr. 108) und Septimius Severus (Hadrian auf nicht zugehöriger Panzerpaludamentbüste, Kat. Nr. 100); die Reihe beschließen Marc Antoine en habit consulaire (römisches Privatporträt, Kat. Nr. 131) und Antinous (Antinousbildnis im Typus Mondragone, Kat. Nr. 101).

In der Reihe dieser Identifizierungen des 18. Jahrhunderts sind also vom hellenistischen König über Marcus Antonius nur Herrscher des zweiten und dritten nachchristlichen Jahrhunderts vertreten, sowie eine weibliche Angehörige des Kaiserhauses, des Weiteren Antinous, der verstorbene Geliebte Hadrians, und eine Muse. Diese Benennungen sind jene, die Oesterreich aufführt und die Andreas Ludwig Krüger sicherlich in enger Absprache mit dem Galerieinspektor wählte. Ob sie auch mit den Deutungen des Königs übereinstimmen, ist unbekannt. Die Zusammenstellung der Büsten wirkt willkürlich: Weder die Maße, noch die Büstenformen oder der Erhaltungszustand ergeben ein einheitliches Erscheinungsbild.⁵⁰² Zwar befinden sich darunter vier oder fünf Gewandbüsten in gutem Erhaltungszustand, doch hätte man in den Magazinen weitere gut erhaltene Büsten römischer Kaiser oder Privatpersonen finden können. Fragt man nach den inhaltlichen Kriterien der Zusammenstellung, fällt die Antwort nicht anders aus, will man nicht bei abwegigen Verbindungen Zuflucht suchen, zum Beispiel dem Umstand, dass die Dargestellten beider Büsten eines Paares in Ägypten und damit am selben Fluss, dem Nil, zu Tode gekommen sind, wie das bei Marcus Antonius und Antinous möglich wäre.

Vor den Fensterzwischenräumen wurden antike Bildwerke auf prachtvollen Tischen mit inkrustierten Marmorplatten platziert. Von West nach Ost waren dies eine kleine, so bezeichnete Bacchantin auf einem Tigerfell aus der Sammlung Wilhelmines⁵⁰³, die Knöchelspielerin aus der Sammlung Polignac (Kat. Nr. 77), die damals als Göttin des Reichtums bezeichnete Figur eines Kindes, das auf einem übergroßen Füllhorn sitzt (Kat. Nr. 83), und ein kleiner sitzender Bacchus⁵⁰⁴ mit Satyr und Tiger. Für diese Platzierungen wurden jeweils sitzende, kindliche, höchstens lebensgroße Figuren ausgewählt, sodass hier das formale Kriterium der annähernd vergleichbaren

⁵⁰² Dennoch wirkt die Zusammenstellung der Stiche nach den Antiken weit homogener als dies bei den zwölf Büsten und Medaillons der Fall ist, die Krüger in seinem ersten Band abbildete und die sich zu diesem Zeitpunkt an unterschiedlichen Aufstellungsorten befanden, vgl. Krüger I 1769.

⁵⁰³ Unterlebensgroße Statue einer liegenden Mänade, im Bayreuther Inventar als "Atalante" bezeichnet: Antikensammlung Staatliche Museen zu Berlin, Inv. Sk 209; Sepp-Gustav Gröschel, in: Antiken I. 2009, Kat. Nr. 226.

⁵⁰⁴ Oesterreich 1775a, S. 19 Nr. 104: "moderne Antike, aus der Schule des Michael Angelo". – Hüneke 1996, S. 98 f. Anm. 31. Die Skulptur ist seit 1946 verschollen.

Größe für die Wahl ausschlaggebend scheint. Die Bacchantin und der Bacchus auf den beiden äußeren Tischen schließen sich zudem inhaltlich zusammen, während bei der Knöchelspielerin und der sitzenden Fortuna ein weiterer Gesichtspunkt hinzukommt, denn beiden kam ein besonderer künstlerischer Wert zu. Die Knöchelspielerin war seit ihrer Entdeckung in Rom 1731 berühmt und wurde hoch geschätzt, während der antike Kindertorso noch in Rom von dem gefeierten Edme Bouchardon zu einer Fortuna ergänzt worden war. Auf diesen Umstand weist Oesterreich in seiner Beschreibung auch ausdrücklich hin.

Im Mittelraum der Galerie standen neben der zentralen Eingangstür westlich die Statue einer weiblichen Gewandfigur⁵⁰⁵, die damals als eine Tochter der Niobe gedeutet wurde, und auf der anderen Seite die kolossale Gewandstatue einer Frau (Kat. Nr. 82), die beide Arme zum Gebet erhoben hat und im 18. Jahrhundert als Julia, Tochter des Kaisers Augustus, angesprochen wurde. Die Auswahl gerade dieser beiden Figuren scheint vorrangig aufgrund formaler Kriterien erfolgt zu sein: So ist die Orantin, die ein Porträt der Kaiserin Sabina trägt, mit einer Höhe von 2,11 m deutlich überlebensgroß. Von ihrem Pendant, der 1,89 m hohen Niobetochter, wird sie fast erreicht. Zudem handelt es sich beide Male um Gewandfiguren, deren Körperhaltung und Gestik Bewegung und Emotionalität zum Ausdruck bringen. Friedrich verfügte in seiner Sammlung nur über wenige überlebensgroße Figuren. Als prominenteste dieser Zeit können Asklepios und Hygieia aus der Sammlung Polignac gelten, die im Vestibül von Schloss Charlottenburg die Besucher empfingen. Die Figur der Niobetochter hatte Friedrich erst wenige Jahre vor Einrichtung der Bildergalerie von seiner Schwester Wilhelmine geerbt, sodass sie offenbar wie die Orantin aus der Sammlung Polignac noch nicht in einen Kontext eingefügt worden war und daher für die Bildergalerie zur Verfügung stand.

Den vier auf Tischen und den beiden frei stehenden antiken Figuren der Galerie ist gemeinsam, dass sie eine Art Handlung darstellen und sich einem erzählerischen, mythologischen Kontext zuordnen lassen, womit sie den Historienbildern an der gegenüberliegenden Wand eine Entsprechung boten. So schüttet etwa die sitzende Fortuna ihr Füllhorn aus und hält dem Betrachter eine Blume entgegen, während die in sich versunkene Figur der Knöchelspielerin, das Ergebnis der soeben geworfenen Knöchel vor sich betrachtet.

Es lässt sich festhalten, dass die Ausstattung des Gebäudes mit Skulptur aufwändig ist, erst recht, wenn man noch die figürlichen Stuckaturen dazu nimmt. Die antike Skulptur spielt beim Gesamteindruck des Raumes eine gewichtige Rolle. Eine derart

⁵⁰⁵ Antikensammlung SMB, Inv. Sk 585. – Gordian Weber: Die italienische Reise der Markgräfin Wilhelmine und ihre Antikeneinkäufe, in: AK Paradies des Rokoko II 1998, S. 58–64. – Sepp-Gustav Gröschel: in: Antiken I. 2009, Kat. Nr. 227.

systematische Auswahl, wie sie die Hängung der Gemälde bestimmt, lässt sich bei den Antiken allerdings nicht erkennen, auch wenn sie dem gebildeten Betrachter assoziativ gewiss eine Fülle an Gesprächsthemen geboten haben werden. Hier wird weder ein historischer Überblick über die Skulptur angestrebt, noch sind inhaltliche Bezüge offensichtlich. Die Gravität der Antike prägt jedoch den Ort entschieden mit und monumentalisiert ihn, ganz im Sinne einer Abwendung von rokokohafter Unbeschwertheit, die aus dem Bau selbst und seiner zeitgenössischen Bauskulptur noch spricht.

4.4 Der Antikentempel in Sanssouci

Im Neuen Garten ließ Friedrich zwei aufeinander Bezug nehmende Rundbauten erstellen, den sogenannten Freundschaftstempel mit einer Sitzstatue seiner verstorbenen Schwester Wilhelmine von Bayreuth und den Antikentempel (Abb. 38). Mit der Planung und Durchführung war Carl von Gontard beauftragt worden, der den Antikentempel 1768/69 realisierte, nachdem der Freundschaftstempel bereits stand. Durch die Pendantbildung wird auf die bereits erwähnte Bedeutung angespielt, die die Beziehung von Bruder und Schwester auch für das Verhältnis des Königs zur Antike hatte. Allein die Ausstattung des Antikentempels speiste sich zu etwa einem Drittel aus dem Erbe Wilhelmines. In einem Brief an Voltaire erwähnt Friedrich den Freundschaftstempel:

“Soit faiblesse, soit adulation outrée, j'ai exécuté pour cette sœur ce que Cicéron projetait pour sa Tullie. Je lui ai érigé un temple dédié à l'Amitié; sa statue se trouve au fond, et chaque colonne est chargée d'un mascarón contenant le buste des héros de l'amitié. Je vous en envoie le dessin. Ce temple est placé dans un des bosquets de mon jardin. J'y vais souvent me rappeler mes pertes, et le bonheur dont je jouissais autrefois.”⁵⁰⁶

Auch wenn uns eine ähnliche schriftliche Äußerung Friedrichs zum Antikentempel nicht bekannt ist, so kann doch vermutet werden, dass er ihn in enger Beziehung zu seiner Schwester gesehen hat.⁵⁰⁷

Der Entwurf des Innenraums ist offenbar in Anlehnung an das römische Pantheon entstanden, das Vorbild für eine Rotunde schlechthin. Typologisch steht der Tempel jedoch in der Tradition der Tholos, des griechischen Rundtempels, erweitert um einen quadratischen Annex. Wie Detlev Kreikenbom ausgeführt hat, dürften auch palladianische Vorbilder die Planungen nicht unwesentlich beeinflusst haben,

⁵⁰⁶ Friedrich II. von Preußen: Brief aus Potsdam an Voltaire vom 24.10.1773, zitiert nach Johann D. E. Preuß (Hg.): *Œuvres de Frédéric le Grand*, Bd. 23: *Correspondance de Frédéric avec Voltaire*, Berlin 1853, 293.

⁵⁰⁷ Zum Freundschaftstempel vgl. Drescher/Badstübner-Gröger 1991, S. 161-169. – Christoph Martin Vogtherr: *Absent love in pleasure houses. Frederick II of Prussia as art collector and patron*, in: *Art History* 24, 2001, S. 231–246, hier: 243 f.

vermittelt über die englische Gartenarchitektur, etwa den Rundtempel von Stourhead, der ebenfalls antike Skulptur beherbergte.⁵⁰⁸

In dem 1769 eingerichteten Antikentempel sollten die Antiken einen eigenen, besonderen Anspruch erfüllen. Im Unterschied zur Goldenen Galerie standen hier nicht Ausstattungsluxus, Symmetriebildung, Farbenpracht oder virtuoser Einsatz der Materialien im Vordergrund, im Tempel spielte die Skulptur selbst die Hauptrolle (Abb. 39). Die Antiken dienten im sparsam dekorierten Inneren des Baus dem Studium der Antike und der Präsentation der Gelehrsamkeit ihres Eigentümers.⁵⁰⁹ Auch für die Einrichtung des an die Rotunde grenzenden quadratischen Raums als Bibliothek und Kabinett für die in systematischen Ordnungszusammenhängen aufbewahrte antike Kleinkunst war dieser Aspekt bestimmend. Die Funktion des Tempels war die eines Museums für antike Skulptur. Hier sollten die Fülle der Sammelobjekte und ihre thematische Vielfalt demonstriert werden.

Zu diesem Zweck wurden Skulpturen, die bislang in andere Kontexte eingebunden waren, wie die Lykomedesgruppe, in das neu errichtete Gebäude im Neuen Garten gebracht. Schatullrechnungen belegen die aufwendigen Transporte für die Fracht von „antiquen figuren“ im Oktober 1768, für die „Spedition der Statues“ im Oktober 1769 und für den „Transport der Figuren aus Charlottenburg“ im Juni 1771.⁵¹⁰

Man kann in dieser schlicht mit grauem schlesischem Marmor ausgekleideten Rotunde ein Gegenstück zur Bildergalerie sehen, das der Präsentation antiker Kunst gewidmet ist. In der Mitte des Tempels stand eine Gruppe von zehn Statuen, an den Wänden thronten fünfzig Büsten, über der Eingangstür und der Tür zum angrenzenden Kabinett waren Reliefs und ein Mosaik in die Wand eingelassen.⁵¹¹ Davon hat sich heute nur noch eine Antike am originalen Anbringungsort erhalten: Das über der Eingangstür vermauerte Reiterrelief, dessen Reiter damals als Kaiser Trajan interpretiert wurde (Kat. Nr. 160).⁵¹² Zwei weitere historische Persönlichkeiten waren als kleine reliefierte Profilbildnisse im Tempel präsent:

⁵⁰⁸ Kreikenbom 1998, S. 72 f. – Zu Antiken- und Freundschaftstempel vgl. Drescher/Badstübner-Gröger 1991, S. 161–169. – Helmut-Eberhard Paulus: Monopteros und Antikentempel: ein Thema der europäischen Gartenkunst zwischen Allegorie, Antikensehnsucht und Palladianismus, in: Michael Rohde (Hrsg.): Preußische Gärten in Europa: 300 Jahre Gartengeschichte, Leipzig 2007, S. 16–19.

⁵⁰⁹ Parlasca, 1981, S. 214 f. – Gerald Heres, Friedrich II. als Antikensammler, in: AK Friedrich II., 1986, S. 64–67. – Drescher/Badstübner-Gröger 1991, S. 161–169. – Nehls 2001, S. 4–15. – Amtlicher Führer Bauten und Bildwerke 2002, S. 261 Nr. 17.

⁵¹⁰ GStAPK BPM, Rep. 47 (F.II), G9, Bd. 23, fol. 18, Oktober 1768; Bd. 24, fol. 8, Juni 1769; fol. 12 f., Oktober 1769; G 9, Bd. 26, April 1771 und Juni 1771.

⁵¹¹ 19 Büsten mit Provenienz Bayreuth, 31 aus der Sammlung Polignac, außerdem vier Reliefs aus der Sammlung Polignac, ein Relief aus Bayreuth sowie das Nilmosaikfragment und ein kleines Relief aus der Sammlung Stosch.

⁵¹² Der Kopf des Reiters, die Bodenleiste und die Holzrahmung sind zwischen 1729 und 1734 ergänzt worden. vgl. Detlev Kreikenbom, in: Antiken I. 2009, Kat. Nr. 67. – Harry Nehls: ‚... eine gar vortreffliche Wirkung ...‘. Das vergessene Reiterrelief im Antikentempel im Park von Sanssouci, in: Berlinische Monatsschrift 9/1, 2001, S. 4–15.

Alexander der Große und Messalina. Mit einer Darstellung des Raubes der Proserpina und einem Relief mit Satyrn in der Schmiede des Vulkan (Kat. Nr. 185), das aus der Sammlung Polignac stammte und sich heute im Louvre befindet, war darüber hinaus der Bereich des Mythos im Relief vertreten.⁵¹³

Als prominenteste Antiken in der ursprünglichen Ausstattung des Antikentempels können die zehn Statuen der sogenannten Lykomedesgruppe gelten.⁵¹⁴ Die Gruppe befand sich bis dahin im Speisesaal von Schloss Charlottenburg. Im Rund des Tempels waren die zehn Figuren im Kreis angeordnet und so platziert, dass sich die Blicke von Achill und Odysseus quer durch den Raum treffen konnten und auf diese Weise sowohl der Gruppenzusammenhang als auch der erzählerische Ablauf der illustrierten Episode deutlicher hervortraten.⁵¹⁵ So stand die Figur des Achill am Eingang links und die des Odysseus auf der anderen Raumseite rechts vom Durchgang zum Kabinett, sodass sie eine Klammer für die gesamte Gruppe bildeten.

Die Anordnung der fünfzig Büsten in drei versetzten Reihen an den Wänden lässt kein klares Auswahlkriterium erkennen. Alles war hier vertreten – die Spannweite reicht von griechischen Göttern und Heroen über griechische Philosophen bis zu römischen Kaisern und Privatpersonen. Selbst die Bronzestatue Richelieus nach Gianlorenzo Bernini aus der Sammlung Polignac wurde eingereiht. Diese Zusammenstellung erscheint noch willkürlicher als jene der Bildergalerie. Als formales Anbringungskriterium ist erkennbar, dass in der oberen Reihe eher die größeren Stücke platziert worden sind. Schon bei Oesterreich liest sich die Reihung sehr uneinheitlich, wie das folgende Beispiel zeigt:

“eine Colossal Halb-Büste – eine Venus – der Kaiser Severus – Büste eines Unbekannten – eine sehr schöne Büste eines unbekanntes Frauenzimmers – Faustine – Agrippine, Gemahlin des Claudius – Kaiser Claudius – Büste eines Unbekannten – halbes Bruststück eines Unbekannten – junger Faunus.“⁵¹⁶

Festhalten lässt sich jedoch die große thematische Spannbreite und die Vielfalt antiker Ikonographie, die von den Büsten vermittelt wurde.

Obwohl Matthias Oesterreich die Ausstattung des Antikentempels auflistet, lassen sich die Büsten teilweise nicht mehr mit den in den Sammlungen erhaltenen identifizieren, da viele nicht eindeutig genug benannt sind. Auch der Abgleich mit den Schlossinventaren bringt hier keine endgültige Sicherheit, zumal die Büsten zum

⁵¹³ Vgl. Oesterreich 1775a, S. 76–78. – Parlasca 1981, S. 215 f. Abb. 1.

⁵¹⁴ Vgl. Heres/Heres 1980. – Dostert 2000.

⁵¹⁵ Heres/Heres 1980, S. 113: Rekonstruktionszeichnung mit der Verteilung der Figuren, die sich auf zeitgenössische Beschreibungen, insb. von Friedrich Nicolai, stützt.

⁵¹⁶ Oesterreich 1775a, S. 66 f. Nr. 417 bis 430. Die Aufzählung verdeutlicht, dass ideale Köpfe sich abwechselten mit Kaiserbildnissen und den Porträts von unbekanntes Römern und Römerinnen.

Teil auch innerhalb des Tempels wanderten oder wiederholt durch andere ersetzt wurden.⁵¹⁷

Zu der bereits genannten umfangreichen Ausstattung mit Skulptur kamen noch Bestände von Kleinkunst. So lagen auf der heute noch vorhandenen umlaufenden Holzkonsolbank, die fast einen halben Meter tief ist, frei und ungeordnet unterschiedlichste Gegenstände: Bronzen, Terrakotten, Gefäße, Gerätschaften wie Werkzeuge oder Lampen, außerdem Marmorstücke und Inschriften.⁵¹⁸ Dabei wird deutlich, dass hier bewusst auch Objekte Eingang fanden, die als Gebrauchsgegenstände Zeugnis von der Alltagskultur der Antike geben sollten.

Gegenüber der Eingangstür öffnet sich der Tempel zu einem Kabinett mit drei Fenstern, das in den Inventaren als "Musaeum" bezeichnet wird, in dem sich laut Oesterreich "sämmliche Medaillen und geschnittenen Steine in vier prächtigen Schränken" sowie weitere Gegenstände der Kleinkunst befanden.⁵¹⁹ Zwei der Schränke haben sich in den Sammlungen erhalten. Bei den hier untergebrachten Gegenständen der Kleinkunst, den Münzen und Gemmen, handelte es sich zum einen um den gesamten Bestand der Antikenkammer im Berliner Schloss, der auf Befehl des Königs in den Tempel gebracht worden war, und um die von Baron Philipp von Stosch erworbene Gemmensammlung. Außerdem war hier die antiquarische Literatur des Königs, die Fachliteratur also, untergebracht.

Auf diese Weise errichtete der König eine Art Zentrum für antike Kunst und Kultur, das die ganze Spannweite antiker Bildwelt zusammenführte. Über das tatsächliche Ausmaß seiner persönlichen Anteilnahme wissen wir allerdings kaum etwas, auch wenn Oesterreich schreibt, dass der König die Ordnung der Büstenaufstellung vorgegeben habe und auch bekannt ist, dass Friedrich die Verlegung von Sammlungsteilen aus dem Stadtschloss veranlasst hat.⁵²⁰ Doch selbst unter diesen Umständen ist klar: Bei der Konzeption eines zentralen Ortes der Antikensammlung in einem antik anmutenden Gebäude, das als Pendant zum Freundschaftstempel der besonderen Beziehung zu seiner Schwester Ausdruck verleihen mochte, wird Friedrich entscheidend mitgesprochen haben. Die Kombination aus repräsentativ in Szene gesetzter antiker Plastik, dem Einzelstudium zugänglicher Kleinkunst einschließlich antiker Gerätschaft, der wertvollen Münz- und Gemmensammlung sowie der einschlägigen Literatur wirft die Frage auf, ob dieser Ort dem Studium der Antike und der Gelehrsamkeit dienen sollte. Ob Friedrich sich hier der Antike

⁵¹⁷ Dies erschließt sich aus dem Studium der Schlossinventare, deren Abgleich untereinander und mit der Beschreibung Oesterreichs.

⁵¹⁸ Das Inventar der aus dem Antikentempel in die Kunstkammer überführten Kleinkunst aufgelistet bei Heres 1977, S. 125.

⁵¹⁹ Oesterreich 1775a, S. 65, Anm.**.

⁵²⁰ Oesterreich 1775a, S. 66.

zumindst gelegentlich gewidmet hat, wissen wir nicht. Eine ausgesprochen wissenschaftliche Beschäftigung mit den Antiken des Königs – an diesem dafür prädestinierten Ort – ist weder für ihn selbst noch für Antiquare und Gelehrte seines Umkreises nachweisbar. Im Gegenteil, Friedrich scheint die wissenschaftliche Aufarbeitung seiner Sammlung nicht eben großzügig gefördert zu haben, vermisst doch Matthias Oesterreich die Ermutigung des Königs in Dingen der Dokumentation und Publikation.⁵²¹

4.5 Weitere Ausstattungszusammenhänge unter Friedrich II.

Einige Büsten aus der Sammlung Polignac wurden auf den vergoldeten Wandkonsolen im Jaspissaal der Neuen Kammern platziert (Abb. 40), die 1771–1774 aus einer Orangerie zu Gästewohnungen umgestaltet worden waren. Über den beiden Türen des mit rotem Jaspis verkleideten Raumes wurden die neuzeitlichen Medaillons von Homer und Vergil in die Wand eingelassen, wo sie sich bis heute befinden (Kat. Nr. 187. 188).

Der größte Teil der Skulpturen aus der Sammlung des Kardinals war von Friedrich II. in die verschiedenen Ausstattungskontexte seiner neuen Anlagen eingebunden worden, nur wenige, schwer zu verwendende blieben magaziniert bis zu ihrer Überführung in die Kunstkammer in den 1820er Jahren. Dies spricht für ihre Eignung als repräsentative Sammel- und Ausstellungsobjekte und rechtfertigt den frühen und aufwendigen Ankauf der Sammlung aus Paris, denn im Laufe von vier Jahrzehnten griff der König bei den Neuaufstellungen gezielt auf Stücke Polignacs zurück, während viele der Skulpturen aus der Schenkung seiner Schwester Wilhelmine bis zu seinem Tod im Magazin verborgen blieben. Einige Stücke waren an prominenter Stelle im Berliner Stadtschloss positioniert, hier sei das Paar der Büsten der Tochter der Niobe (Kat. Nr. 170) und der Knidischen Aphrodite (Kat. Nr. 51) in der Bildergalerie genannt.

Doch handelte es sich bei den Aufstellungszusammenhängen im Stadtschloss in der Regel um einzelne oder paarweise Platzierungen, die einen ähnlichen Charakter aufwiesen, wie die Verteilung von Bildwerken in den Appartements bei Kardinal de Polignac. Mal mögen es die ästhetischen Qualitäten, mal die inhaltlichen Konnotationen gewesen sein, die zu diesen Präsentationen führten.

⁵²¹ Oesterreich 1775a, S. 17, Anm. zur Nr. 99: “Ich war willens, solchergestalt alle Jahre 8 Theile davon, jeden von 12 Blatt, stechen zu lassen, welches mit der Zeit eine schöne Sammlung ausgemacht haben würde; ich habe aber die zu dergleichen Unternehmung erforderlichen Ermunterungen nicht gefunden.“

5. Bedeutung der Sammlung Polignac für Preußen

Der Überblick zu Erwerb, Transport und Aufstellung der Sammlung Polignac in Preußen zeigt, dass Friedrich durchaus erhebliche Mittel in die Beschaffung und Präsentation von Antiken investierte. Damit stellt sich die grundsätzliche Frage nach der Bedeutung der Sammlung und des Sammelns für Friedrich den Großen. Die Entstehung seiner Kunstsammlung macht deutlich, wie rational der König gesammelt hat: Die Übernahme größerer Sammlungen, die zudem durch ihre Vorbesitzer bereits geadelt waren, erlaubte es ihm, eine umfangreiche Antikensammlung zu schaffen, ohne sich laufend dem Sammeln von Einzelobjekten widmen zu müssen.⁵²² Ein ausgesprochenes Interesse für individuelle Stücke ist dabei – von den oben genannten Ausnahmen abgesehen – nicht erkennbar. Möglicherweise spricht aus dem wiederholten Ankauf von Sammlungen renommierter Sammler, etwa eines Polignac oder Stosch, auch eine gewisse Unsicherheit des Königs gegenüber der Qualität oder dem Wert einzelner Stücke, die zu beurteilen er sich möglicherweise nicht zutraute, ja womöglich selbst seinen Beratern nicht. Man wird ihn also nicht als leidenschaftlichen Sammler bezeichnen können, der um des Sammelns willen große Ausgaben riskiert, so wie es zum Beispiel die Kardinäle Melchior de Polignac und Alessandro Albani oder der sächsische König August der Starke taten.

Soweit aus den Schriftquellen hervorgeht, hat Friedrich das Thema auch nicht durchgehend beschäftigt. Wenn er auf Antiken eingeht, dann meist nur knapp und faktisch. Ausführlicher wird Friedrich dort, wo er auf die Antike im Allgemeinen zu sprechen kommt und ihren Vorbildcharakter für seine eigene Herrschaft und die Zeit, in der er lebt, hervorhebt. So schreibt er an die Kurprinzessin Maria Antonia von Sachsen:

“Non, madame, je n'entre point dans la catégorie des héros; les Agamemnon et les Achille étaient d'un siècle supérieur au nôtre, et je ne crois pas que les habitants des bords de la Baltique, descendants des Obotrites, puissent jamais se comparer aux habitants de l'ancienne Grèce, qui était jadis la vraie patrie des grands hommes et des héros.“⁵²³

Angesichts dieses grundsätzlichen Nachteils erscheint es ihm opportun, sich zumindest der Mittel zu bedienen, die schon der Antike probat schienen:

“Les grands hommes de l'antiquité se formèrent sous la tutelle des lettres, si je puis me servir de ce terme, avant que d'occuper les dignités de l'État; et ce qui sert à éclairer l'esprit, à perfectionner le jugement et à étendre la sphère des

⁵²² Zum Thema Sammeln in Masse und *en bloc*: vgl. das Zitat aus einem Brief von Friedrich im November 1754 an seinen Sekretär Fredersdorf, siehe Locker 2006, S. 227. 240 Anm. 68.

⁵²³ Friedrich II. von Preußen: Brief an Maria Antonia von Sachsen vom 08.01.1777, zitiert nach Johann D. E. Preuß (Hrsg.): *Œuvres de Frédéric le Grand*, Bd. 24, Berlin 1854, S. 293.

connaissances, forme certainement des sujets propres à toute espèce de destinations.“⁵²⁴

So liegt es für Friedrich nahe, sich und die Einwohner seines Landes mit Dingen zu umgeben, die geeignet sind, den Geist zu fordern und zu verfeinern. Dabei schwingt immer auch ein utilitaristisch geprägter pädagogischer Impuls mit. Deshalb machte er seine Sammlungen auch weitgehend einer eingeschränkten Öffentlichkeit zugänglich.⁵²⁵

Schon während der Regierungszeit Friedrichs II. interessierten sich Künstler und Gelehrte für die antiken Skulpturen in den Schlössern. Einige wurden gezeichnet und in Kupfer gestochen, beschrieben und bewertet. Schon früh begann man auch Kopien und Abgüsse der berühmtesten Antiken anzufertigen (Abb. 41). Von den Mädchenfiguren der Lykomedesgruppe wurden noch im 18. Jahrhundert Kopien in Terrakotta und Blei angefertigt. Ende des Jahrhunderts wurden von den Figuren der Lykomedesgruppe Verkleinerungen in Biskuitporzellan hergestellt, die über die Königliche Porzellanmanufaktur zum Verkauf angeboten wurden (Abb. 42).⁵²⁶

Auch – und ganz besonders – die Einbindung der Antike in zahlreiche Ausstattungsprogramme wird durch den Vorbildcharakter verständlich. Sie ist kein Zeichen eines oberflächlich desinteressierten Umgangs mit den Antiken, sondern ein Mittel, ihnen eine starke Präsenz in seiner Umgebung zu verschaffen. Denn ganz offensichtlich glaubte Friedrich daran, dass die materiellen Zeugnisse dieser Kultur ihren Geist lebendig werden lassen, wie sein oben zitierter Brief an seine Schwester, die gerade Rom besuchte, zeigt.

Diese Überzeugung dürfte die Sammeltätigkeit Friedrichs eher erklären als eine Orientierung an den Sammlungen und Unternehmungen anderer Fürsten, etwa Augusts II. von Sachsen. Friedrich kannte die Dresdner Sammlungen, war selbst dort gewesen und hatte verschiedene Berater, die mit den Dresdner Sammlungen in Beziehung standen. Hier ist vor allem Francesco Algarotti zu erwähnen, der für den sächsischen Hof als Kunstagent tätig war. Durch eigene Besuche waren Friedrich neben Dresden lediglich die Bildergalerien von Salzdahlum und Pommersfelden geläufig.

Zugleich nutzte er ganz offensichtlich bewusst die Möglichkeit, durch seine Kunstsammlungen die Bedeutung des Preußischen Königreiches und seiner

⁵²⁴ Friedrich II. von Preußen: Eloge de M. Jordan, zitiert nach Johann D. E. Preuß (Hrsg.): *Œuvres de Frédéric le Grand*, Bd. 7, Berlin 1847, S. 3–10, hier: S. 8.

⁵²⁵ Zur Öffentlichkeit der Sammlungen: Kreikenbom 1998, S. 78–82. – Locker 2006, S. 234–237.

⁵²⁶ Saskia Hüneke, in: *AK Fascination de l'antique* 1998, S. 76 Kat. Nr. 51. – Eva Hofstetter-Dolega: Die Ausgrabungen – oder woher stammen die Antiken? in: *AK Römische Antikensammlungen* 1998, S. 87–89. – Winfried Baer: Berliner Porzellanmanufakturen, in: *AK Berlin und die Antike* 1979, S. 255 f. Kat. Nr. 483–485.

kulturellen Blüte demonstrativ zu veranschaulichen, dies gilt insbesondere für die zweite Phase seiner Regentschaft. Dass er sich dabei in einem Wettbewerb mit anderen fürstlichen Sammlern Europas sah, kann durchaus vermutet werden. So erscheint der Umgang Friedrichs mit Antiken, von wenigen Ausnahmen abgesehen, sehr zweckgerichtet. Auch hier verstand er sich augenscheinlich als Diener und Erzieher seines Volkes. So lässt sich abschließend folgern, dass Friedrich zwar Antikensammlungen erworben hat, aber selbst kein eigentlicher Antikensammler war.

6. Napoleonischer ‚Kunstraub‘ und Ausblick auf die Museumsgründung

An vielen der Aufstellungskontexte änderte sich unter dem Nachfolger Friedrichs II. nur wenig, neue Objekte kamen hinzu oder wurden aus den Depots geholt. Gewichtungen änderten sich teilweise, aber die Aufstellung in der Goldenen Galerie, in der Bibliothek und im Vestibül von Charlottenburg wurde beibehalten, ebenso die in der Bildergalerie und im Schloss Sanssouci. Im Antikentempel wurden einzelne Stücke ausgetauscht ohne dass wesentliche Veränderungen festzustellen wären.

Einer Erschütterung kamen die Konfiskationen durch Vivant Denon gleich, der mit dem Auge des Kenners die Schlösser und Gärten durchkämmte, um alle bedeutenden Kunstdenkmäler für den Transport nach Paris auszuwählen und dabei gezielt einzelne konzeptionelle Zusammenhänge durch Wegnahme von ein oder zwei Stücken sprengte.⁵²⁷ In der Folge der napoleonischen Konfiskationen wurden von den Kastellanen und Verwaltern umfangreiche Listen erstellt, mit den französischen Listen und Katalogen abgeglichen und die Inventare mehrfach revidiert. Der Zeitraum von 1806 bis 1815/16 war geprägt von Kompromissen und Ersatzlösungen, die jedoch die Verluste nicht wettmachen konnten. Der größte Teil der Kunstwerke kam zwischen 1814 und 1816 an die früheren Standorte zurück. Durch die Katalogisierung in Paris, ihre Ausstellung im Musée Napoléon (Abb. 43 und 44), durch ihre Herauslösung aus den dekorativen Aufstellungskontexten in den Schlössern und ihre Überführung in museale Zusammenhänge waren die Stücke vielfach zu Gegenständen der wissenschaftlichen Beschäftigung geworden. Neue Erkenntnisse, insbesondere durch Vergleiche mit Bildwerken in anderen europäischen Sammlungen, führten zu Identifizierungen und Deutungen, die Eingang fanden in die französischen Listen und Kataloge.⁵²⁸ Ein Niederschlag dessen ist den preußischen Inventaren nach 1815 zu entnehmen, da zahlreiche Büsten nun mit ihrer

⁵²⁷ Vgl. Sepp-Gustav Gröschel: Friedrich Wilhelm III. Der Museumsgedanke und die „Verpflanzung“ der Antiken nach Paris, in: *Antiken I.* 2009, S. 515–522.

⁵²⁸ Martinez 2004. – Daniela Gallo: *Le musée Napoléon et l’histoire de l’art antique*, in: hrsg. von Daniela Gallo: *Les vies de Dominique-Vivant Denon*, Paris 2001, S. 685–723. – Denon 1999.

alten und ihrer aktuellen Benennung aufgeführt werden. Aus archäologisch-fachwissenschaftlicher Perspektive brachte der napoleonische ‚Kunstraub‘ einen Fortschritt mit sich.⁵²⁹

Doch schon zuvor hatten erste kritische Durchsichten der königlichen Sammlungen stattgefunden, die zu einem besseren Überblick über den Kunstbesitz führen sollten und Pläne für ein Königliches Museum reifen ließen. So befasste sich Aloys Hirt nachweislich ab 1797 mit den Plänen für ein Antikemuseum.⁵³⁰ 1800 erstellte er ein Verzeichnis der Antiken, worin er Ergänzungen und Zustand der Objekte festhielt. In dieser Zeit machte man auch die Kunstkammer im Berliner Schloss interessierten Besuchern besser zugänglich. Durch die napoleonischen Kriege wurden diese Bestrebungen aber zunächst unterbrochen und mit einer konkreteren Zielsetzung erst nach 1816 wieder aufgenommen. Einzelne, als ungeeignet für die königlichen Appartements eingestuft Antiken der Provenienz Polignac waren 1787 zuerst der Akademie der Künste, 1822 der Kunstkammer übereignet worden.⁵³¹

In den 1820er Jahren liefen die Vorbereitungen für die Einrichtung des Königlichen Museums, ab 1828 wurde nach und nach der größte Teil der Antiken, die aus der Sammlung Polignac stammten, an die Bildhauerwerkstatt überwiesen, um Neurestaurierungen und Ausbesserungen an den Bildwerken vornehmen zu können, bevor sie im Museum ausgestellt werden konnten. Andere wurden ohne weitere Veränderungen dem Museum überstellt.⁵³²

Abschließend ist festzuhalten, dass sich der größte Teil der antiken Skulpturen der Sammlung Polignac, die Friedrich II. 1742 für die preußischen Schlösser und Gärten erwarb, nach wie vor in den Berliner Museen und in den Sammlungen der preußischen Schlösser und Gärten befindet, auch wenn der ursprüngliche Sammlungskontext der Objekte im Laufe der Jahrhunderte weitgehend verloren gegangen ist.

7. Zusammenfassung

Da die Skulpturen in den Sammlungen Friedrichs II. größtenteils andere Funktionen erfüllen sollten als in den beiden Domizilen des Kardinals de Polignac, kam es zu einigen signifikanten Veränderungen hinsichtlich ihrer Präsentation, ihrer Zusam-

⁵²⁹ Thomas W. Gaetgens: Das Musée Napoléon und seine Bedeutung für die europäische Kunstgeschichte, in: hrsg. von Sigrun Paas: Beutekunst unter Napoleon: die französische Schenkung an Mainz 1803, Mainz 2003, S. 178–186.

⁵³⁰ Vgl. Sepp-Gustav Gröschel: Friedrich Wilhelm III. Der Museumsgedanke und die „Verpflanzung“ der Antiken nach Paris, in: Antiken I. 2009, S. 515–522. – Heilmeyer 2005. – Savoy 2003. – Vogtherr 1997.

⁵³¹ Vgl. Verzeichnis Sammlung Polignac 1822.

⁵³² Zur Erstaufstellung der Skulpturen im Königlichen Museum, vgl. Heilmeyer 2005.

menstellung und Einbindung in größere Aufstellungskontexte. Im Gegensatz zu Polignac hatte Friedrich die Möglichkeit, für seine Antiken eigene Kontexte zu schaffen und die antiken Objekte bei den Planungen für seine Neubauten und Gartenanlagen mit einzubeziehen – beispielsweise Reliefs fest in den Wänden zu vermauern –, während der französische Kardinal sich mit den jeweils vorgefundenen Räumlichkeiten arrangieren musste. Dennoch sind bei einigen Gruppierungen und Paarbildungen durchaus Kontinuitäten zu beobachten. Dies betrifft neben paarweisen Aufstellungen wie im Falle des Statuenpaares Asklepios und Hygieia (Kat. Nr. 32 und 67) und den Statuen von Artemis und Aphrodite (Kat. Nr. 55 und 59) auch die Lykomedesgruppe, jedoch ohne die Athena mit dem Erichthoniosknaben (Kat. Nr. 65), die von Friedrich II. gezielt für eine der Statuennischen der den Künsten gewidmeten Kleinen Galerie von Schloss Sanssouci ausgewählt wurde. Die in Paris noch als Bestandteil der Lykomedesgruppe angesehene Statue mit dem Kind auf dem Arm kann als Sinnbild eines aufgeklärten Erziehungsideals in Anlehnung an den Telemach von Fénelon gesehen werden.⁵³³ Hier manifestiert sich ein utilitaristisch-pädagogisch geprägter Impetus, der auch anderen Beispielen von Friedrichs Umgang mit antiker Kunst und Kultur inne wohnte.

Die Durchsicht der friderizianischen Aufstellungskontexte und die Verwendung der 1742 aus Paris erworbenen Skulpturensammlung zeigt, dass sich die einzelnen Skulpturen in den unterschiedlichen Schloss- und Galerieräumen durchaus bewähren konnten, sodass der König auch nach der Inaugenscheinnahme seiner Neuerwerbungen zufrieden gewesen sein dürfte.

Sowohl bei Polignac als auch bei Friedrich sind in den einzelnen Aufstellungskontexten antike und neuzeitliche Skulpturen gemeinsam platziert und mit Kunstwerken anderer Gattungen kombiniert worden. Die gemeinsame Aufstellung antiker und neuzeitlicher Bildwerke trat jedoch im ‚musealen‘ Zusammenhang, in besonderem Maße bei der Ausstattung des Antikentempels, in den Hintergrund.

⁵³³ Kreikenbom 1998. – Saskia Hüneke/Detlev Kreikenbom/Astrid Dostert: Antike Werke im Kontext der Schloss- und Gartenanlagen Friedrichs II., in: Antiken I. 2009, S. 68 f. . Dennoch wurde in den Inventaren die Benennung „Pyrrhus“ für den Knaben zunächst beibehalten, und er also nicht als „Neoptolemos“, der von Athena aufgezogen wurde, angesprochen wurde.

SCHLUSS

Die hier vorgelegte Rekonstruktion der Skulpturensammlung des Kardinals Melchior de Polignac, einschließlich der heute vermissten Stücke, und die Untersuchung ihrer Geschichte zeigen nicht nur den Umfang dieser Sammlung auf, sondern vor allem auch deren Bedeutung.

Schon in der Bestimmung ihres Themas ist die vorliegende Arbeit erkennbar jenem Ansatz der Klassischen Archäologie verpflichtet, der die Geschichte des einzelnen Stücks von der Entstehung in der Antike bis heute zu berücksichtigen sucht: Das Bildwerk wird als ein Ganzes mit seinen Beschädigungen, Eingriffen und Ergänzungen betrachtet. Die Bedeutung, die einem Stück oder einer ganzen Sammlung zukommt, lässt sich nur unter Berücksichtigung der Überlieferungsgeschichte reflektieren.

Zu einem solchen Ansatz lädt die Sammlung Polignac geradezu ein. Wie jede andere Sammlung ist sie zunächst von der Person des Sammlers geprägt. Es ist deutlich geworden, wie sehr der Wunsch Kardinal de Polignacs, an der Phase der Antikenbegeisterung der 1720er Jahre in Rom auf hohem Niveau teilzuhaben, von Beginn an den Charakter der Sammlung bestimmte. Dazu gehört nicht zuletzt der Umstand, dass gerade ihre bedeutendsten Stücke Neufunde aus der Zeit seines eigenen Aufenthaltes in Rom sind.

Was diese Sammlung darüber hinaus zu einem einzigartigen Forschungsgegenstand macht, ist die Gelegenheit, die Identität einer Sammlung vor dem Hintergrund unterschiedlicher kultureller Kontexte – Rom, Paris, Berlin/Potsdam – zu erforschen. Dabei ist deutlich geworden, wie entscheidend der Kontext für den Umgang mit den Artefakten der Antike war und wie unterschiedlich er sich auf die Wertschätzung einzelner Stücke und Aspekte der Sammlung ausgewirkt hat. Die Sammlung wurde in Paris zu einer anderen, als sie es in Rom gewesen war. Sie veränderte sich sogar durch den bloßen Umzug von einem *Hôtel particulier* ins andere. Nicht anders erging es ihr, als sie schließlich nach Preußen gelangte.

Dabei fällt auf, dass der Sammler mit seinem antiquarischen Anspruch der Sammlung eine Identität gab, die über diese Ortswechsel hinweg sichtbar blieb. Dazu gehört auch, dass sie bemerkenswerterweise selbst offenbar eine geradezu museale Präsentation provozierte. Davon zeugt die Rekonstruktion der Aufstellung im großen Saal und der Orangerie des Hôtel de Sully, ferner jene in den der Sammlung vorbehaltenen Räumen des Hôtel de Mézières sowie die Präsentation im Antikentempel Friedrichs II.

Auch wenn das nicht mehr eigentliches Thema dieser Arbeit ist, so darf hier der Hinweis nicht fehlen, dass die Geschichte dieser Sammlung zweifellos bis heute andauert und in jüngerer Zeit sogar neuen Schwung erhält, weil mit dem Bewusstsein dafür, dass zum einzelnen archäologischen Artefakt auch seine Geschichte gehört, auch das Verhältnis zu den einzelnen Stücken der Sammlung Polignac neu hinterfragt wird. Lange war der Blick auf sie durch den puristischen Anspruch des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts getrübt, im musealen Ausstellungsstück ein von allen Zutaten späterer Zeiten bereinigtes Original zu besitzen. Dass das „Original“ eine wissenschaftliche Fiktion ist, kann die Auseinandersetzung mit der Sammlung Polignac in einer sehr anschaulichen Weise zeigen.

Für Kardinal de Polignac war es selbstverständlich, die geborgenen fragmentierten Skulpturen zu ergänzen und in einen Kontext zu stellen. Auch Friedrich II. dachte nicht daran, an diesen Ergänzungen etwas zu ändern. Man wird beiden nicht soviel Naivität unterstellen können, dass sie die Veränderungen an den Funden nicht als gestaltenden Eingriff wahrgenommen haben werden. Ihr Schweigen dazu ist nicht als Unwissen, vielmehr als beredter Ausdruck einer kulturellen Praxis zu werten. Ihre Vorgehensweise muss aus heutiger Sicht nicht befremden, vielmehr fordert sie dazu auf, diese Praxis und ihre Beweggründe zu rekonstruieren. Dies war ein zentrales Anliegen dieser Arbeit.

ANHANG

1. Quellentexte

1.1 Interpretation des Nilmosaïks von Melchior de Polignac

Interpretation des Nilmosaïks von Melchior de Polignac, als anonymes Zitat wiedergegeben in: Bernard de Montfaucon: Antiquité expliquée, Supplement IV., Buch 7, Paris 1724, S. 148: "Le pavé singulier du temple de la fortune de l'ancien Preneste"

S. 151: Inhaltsverzeichnis des 2. Kapitels: „Sentiment d’un moderne, qui croit que les images de ce pavé représentent le voiage d’Alexandre à l’oracle de Jupiter Hammon“.

S. 152: III. On demande quel est le dessein de cet ouvrage, & qu’avoit en vûe Sylla quand il a fait faire une Mosaïque de cette sorte pour le pavé d’un temple de la Fortune. Les sentimens sont differents. Voici ce qu’on a mis au bas de la grande Estampe faite à Rome l’an 1721. Es folgt ein Zitat über mehr als 2 Seiten (die Anführungszeichen gehen bis zur Mitte von S. 154) unter der Überschrift:

„Explication du Pavé de Palestrine fait en Mosaïque, où l’on prend cette image pour le départ d’Alexandre pour aller par l’Egypte consulter l’Oracle de Jupiter Hammon.“

“On voit dans la partie la plus éloignée de cette peinture faite avec de petites pierres rapportées, des montagnes qui marquent, à ce qu’il paroît, l’Egypte superieure; ces montagnes sont pleines de bêtes féroces & de monstres, dont les noms sont écrits auprès, Sphintia, Yabus, Krocotas, Oncentaura, Tigris, & plusieurs autres bêtes à quatre pieds. Des Ethiopiens mis en un espace plus lointain, sur des montagnes escarpées dans l’Egypte interieure, tirent des flèches à des oiseaux. Quinte-Curce parle de ces Ethiopiens & des oiseaux remarquables de ce Pays-là. A l’endroit où le nil laissant à côté les montagnes, se tourne vers les collines & vers la plaine, où divisant ses eaux, il fait le Delta, on voit deux insignes Villes, Heliopolis & Memphis. Ceux qui montent en navigeant de la bouche du Nil dans l’interieur de l’Egypte, comme fit Alexandre, voient à leur gauche Heliopolis avec ses obelisques,

que l'Auteur de la Mosaïque y a representées. C'est le Roi Mitres, selon Plin 36. qui a le premier érigé à Heliopolis des obelisques qu'il consacra au Soleil. Les Géographes que le même Auteur de la Mosaïque a suivis, mettent ensuite Memphis au rivage opposé & occidental du Nil, un peu au-dessus de la pointe du Delta & de l'endroit où le Nil se divise en deux branches, auprès des Pyramides & des Sepulcres des Rois, qui sont representez dans le pavé par ces édifices ornez d'Hermes Egyptiens, & les Sépulcres faits sur les montagnes. Ici aborda Alexandre parti de Peluse, lorsqu'il reçut les Ambassadeurs de Cyrene, qui portoient des presens, en lui demandant la paix, & le priant en même tems de venir en leurs Villes. Avant que ces Ambassadeurs vissent comme il étoit encore près de Memphis, Astaces Preteur de Darius vint le recevoir en suppliant, & lui remit huit cens talens & tous les trésors & les bijoux du Roi. On voit ici Alexandre sous sa tente, accompagné de l'élite de (153) ses Officiers & soldats qu'il menoit avec lui dans son voiage, & que Quinte-Curce represente de même que la Mosaïque, portant des vases du Roi des Perses, de ces vases qu'on venoit de remettre à Alexandre. "Il commanda," dit Quinte-Curce, „à son Infanterie de se rendre à Peluse, & se mit sur le Nil avec l'élite de ses troupes. Les Perses n'attendirent pas son arrivée, effrayez de ce que les gens du pays se rendoient à Alexandre; mais comme il approchoit de Memphis, Astaces laissé là Gouverneur par Darius, traversant le fleuve, vint apporter à Alexandre huit cens talens & tout le trésor du Roi. De Memphis il alla de même sur le fleuve jusques dans l'interieur de l'Egypte, & après avoir mis ordre à tout sans rien changer dans les coutumes des Egyptiens, il résolut d'aller au temple de Jupiter Hammon."

Il semble que tout ceci soit signifié par ces hommes couronnez qui offrent des rameaux, des chandeliers & d'autres dons à Alexandre qui est sous sa tente, & à qui la Victoire offre une palme & une couronne, pendant qu'un autre Chef, qu'on croit être Astaces, un des Officiers de Darius, s'avancant sur la proue du bateau demande la paix, étendant la main droite à Alexandre qui se voit là à la tête de sa troupe, & qui élevant sa main droite parle à ses soldats. Les autres figures qui sacrifient devant des autels ornez de la Statuë d'Anubis, ou qui se divertissent à boire & à manger, ou à pêcher, à chasser, à prendre des oiseaux, marquent qu'on n'a rien changé dans les coutumes des Egyptiens, & c'est ce qu'ils avoient demandé à Alexandre. Il peut se faire aussi que ceux qui font ainsi des festins & qui témoignent leur joie au son des instrumens de musique, sont ces mêmes Egyptiens, „qui," dit Quinte-Curce, "dans

l'esperance qu'Alexandre viendrait chez eux, prirent courage, & reçurent avec joie Amyntas, supportant depuis long-tems avec impatience, l'orgueil & l'avarice des Perses leurs maîtres.“ Cette partie de l'Egypte auprès du Delta qui est toute en plaine, a beaucoup de Crocodiles, d'Hippopotames & de Rhinoceros, marquez par leurs images & leurs noms, (in griech. Schrift): Pinokéros, Krokodeilos, Krokodeilopardalis.

C'est ainsi qu'un Auteur de ce tems croit qu'il faut expliquer cette image du pavé, en rapportant au voyage d'Alexandre le Grand dans l'Egypte, lorsqu'il alloit consulter l'Oracle de Jupiter Ammon touchant l'Empire de tout le monde, que les sorts jettez par son pere sembloient lui destiner. C'est ce que Sylla, qui a fait faire cette Mosaique, a voulu représenter ici. Emulateur de la fortune & de la puissance d'Alexandre, il voulut célébrer un oracle (154) semblable qui lui avoit été rendu, & duquel parle Appien au premier livre des guerres civiles, & en rendre la memoire durable par ce monument qu'il dressa apres la victoire remportée sur ceux de Preneste, & lorsqu'il avoit déjà commencé sa domination, ou plutôt sa tyrannie.

IV. Le P. Kircher donne à cette Mosaique une interpretation fort differente, dont voici la substance. “Cette Mosaique,“ dit-il: „represente les vicissitudes de la fortune, avec les rites & les cérémonies qu'il falloit pour honorer cette déesse, & se la rendre propice. On celebre encore ici des jeux solennels en actions de graces de l'heureux succès des expéditions militaires.“ Celui qui a donné cette interpretation a donné aussi l'image tirée exactement de l'original, & laisse la liberté au lecteur habile d'adopter sur le sens de cette Mosaique, l'explication qui lui plaira le plus.“

1.2 Mercure de France 1735

Mercure de France, April 1735, S. 691–96 (zitiert als: Mercure de France 1735)

NOTICE PARTICULIERE,
d'une partie des principaux Monumens
d'Antiquité, transportez de l'Hôtel de
Sully à l'Hôtel de Mezières, rue de
Varenne, à Paris.

(691) Dans le Vestibule sont trois Statuës de Marbre blanc, beaucoup plus grandes que Nature, dont l'une représente *Esculape* avec son bâton, entouré d'un Serpent. La seconde représente *Hygie*, sa fille, ayant le bras droit, entouré aussi d'un Serpent. La troisième Figure représente une Dame Romaine, que les uns croyent être *Julie*, fille d'Auguste, d'autres *Octavie*, sœur de cet Empereur et femme de Marc-Antoine.

A côté du grand Escalier est une Statue d'*Apollon*, couronné de Laurier, tenant un Arc d'une main et de l'autre une branche de Laurier.

(692) Sur le premier Paillier se voit contre le mur une grande Figure noire de Marbre d'Egypte, qui représente la Déesse *Isis*, laquelle est d'une très grande antiquité, c'est à-dire, du temps des Ptolomées, Rois d'Egypte.

Dans le Salon en face du Jardin, sont dix Bustes antiques, posez sur des Scabellons, entre autres celui de *Scipion* l'Afriquain, et sur la table est un Buste de *Vitellius*, dont la tête est de Pierre de Touche, ce qui en fait la rareté. Et sur la Cheminée on voit une Tête seule, restée de quelques ruines, représentant le visage d'une femme qui dort, dont les traits sont d'une beauté parfaite, et le sommeil est caracterisé d'une maniere tendre et touchante.

A côté du Vestibule à droite, sont deux Sales dans lesquelles on voit des Urnes antiques, de petits Tombeaux, des Bas-Reliefs, et grand nombre de Bustes et Têtes qui représentent des Consuls et Sénateurs Romains, des Empereurs et Imperatrices, des Rois Grecs et des Philosophes et Poetes anciens, et autres dont on peut reconnoître une partie par comparaison aux Médailles antiques et aux Pierres gravées. On y remarque aisément un *Homere*, un *Pyrrhus*, un *Socrate*, un *Senegue*, &c.

(693) Dans la première Sale est un grand Bas-Relief, découvert dans les ruines du Palais de Neron, qui représente le Mariage de *Bacchus* avec *Ariane*, accompagné

d'un côté des Bacchantes et du Dieu Sylvain, ayant une grande barbe et des pieds de Chèvre, tenant à sa main une racine de Cyprès, et de l'autre côté est un Sacrifice en l'honneur de Bacchus. Dans les deux Niches qui sont aux coins de cette Sale, on voit dans l'une une Statue de *Venus*, dont l'attitude est semblable à celle de la Venus de Médicis, et dans l'autre une Figure d'*Atalante*, désignée par son Carquois, qui de la main gauche tient un Arc et de la droite élevée, tient la pointe du Dard dont elle a blessé la Sanglier de Calidon.

Dans la seconde Sale, se voit un grand Tombeau ou Sarcophage, de Marbre blanc, orné de Sculpture et des trois Graces dans le milieu, lequel a été tiré du Sépulchre de la Maison Imperiale de Livie, découvert en 1726. à deux mille de Rome, dans la voye Appienne.

Dans la Sale à gauche du Vestibule, on voit onze Statuës de la Cour de *Licomedes*, Roy de Scyros, dont il y en a dix posées sur des Piédestaux, qui sont présentes à l'arrivée d'Ulisse pour découvrir (694) Achille. On voit Ulisse déguisé en Marchand qui porte sous son bras gauche une espece de boete arrée à deux tiroirs, dont l'un paroît ouvert et contenir plusieurs Bijoux. Il fixe ses regards sur Achille déguisé en fille, et il le reconnoît à la Lance et au Bouclier dont il s'est saisi, et qu'il a préférés aux ornemens de femmes.

La Reine de Scyros est désignéé par un Diadême dans ses cheveux et par un Sceptre à sa main droite; de la gauche elle tient une bourse pleine de monnoyes destinées à l'achapt des Marchandises d'Ulisse. On voit la figure d'une Pallas, qui dans un pan de son Corset Militaire, porte Pyrrhus enfant, dont on a confié l'éducation à cette Déesse. Chacune des filles de la Cour de la Reine, dans des attitudes différentes, tient à la main, ou un Miroir, ou une Bague, ou une médaille, ou un Baguier, dont elles on fait l'emplette.

Celle qui frappe le plus la vue, est appuyée sur une espèce de Cyppe, distinguée par une Draperie fine et legère, et par sa coëffure ornée d'un Diadême, et tenant un Brasselet de la main droite. On veut que cette figure soit celle de *Deidamie*, la seule fille de Licomede, (695) de laquelle Achille devint amoureux, et dont il eut le jeune Pyrrhus. Toutes ces Statuës ont été déterrées à 13 ou 14 milles de Rome, dans un Champ sur le chemin de Frescati, où étoit autrefois la Maison de Campagne de Marius, où l'on voyoit un Salon destiné pour les Bains, dont ces Statuës faisoient l'ornement, et en effet on y a ajoûté une onzième Figure, ayant un genou en terre, qui représente une femme sortant du Bain, dont l'attitude, l'air de tête, la coëffure et la

draperie sont d'une beauté parfaite, tenant d'une main une de ses Sandales ou chaussure à la Romaine.

Du côté du Jardin est la figure d'un jeune Faune qui joue de la flûte.

Dans la Salle qui suit du côté du Jardin, sont deux Statues; la première d'un jeune *Bacchus*, couronné de Pampres de Vigne, tenant de la main droite une grappe de Raisin et de l'autre une Coupe. La seconde est la Statue de *Marsyas*, attaché par les deux bras et par une jambe à un grand tronc de Chêne; il tient de la main droite une flûte champêtre, prêt à subir la punition de sa témérité, pour avoir voulu disputer de l'harmonie avec la Lyre d'Apollon.

Dans la Cheminée, sont quatre grands (696) Chenets de Bronze antiques, très-rare et très singuliers, ornés de Sculpture et de figures en relief.

A l'opposé, on voit une Figure de *Venus*, de Bronze, nue, et assise sur un tronc d'arbre, accompagnée d'un petit Cupidon.

Dans la première Salle de l'Appartement d'en haut, on voit sur une Table la Figure d'une jeune fille, à demi couchée et appuyée sur sa main gauche, de l'autre main elle paraît jouer aux Osselets; on croit qu'elle représente la Déesse du Sort.

Dans la première Antichambre, il y a sur une Table une Tête de *Vitellius*, de marbre blanc, et sur l'autre un Buste d'*Antinous*, de Bronze.

Plusieurs autres Monuments qui comprennent ces Bustes, les Têtes, les Urnes, les Bas-Reliefs, les Inscriptions, sont détaillés dans la Description Historique qui en a été faite."

1.3 Le Rouge 1742

Georges-Louis LeRouge: *Curiosités de Paris, de Versailles, de Marly, de Vincennes, de Saint Cloud, et des environs; avec les Antiquités justes & précises sur chaque sujet*, nouvelle edition, Bd. I, Saugrain Paris 1742, S. 116–118.

[Quartier de Saint Germain]

(116) "Tournez par la rue de Varennes qui est à main gauche; vous y verrez les Hôtels de Matignon, de Gouffier, de Rohan, Archevêque de Rheims, du Maréchal de Biron, de Mézières, de Mazarin, de Villeroy, de Clermont, occupé par M. de Sessac, & près les Invalides l'Hôtel du Maine ou du Prince de Dombes, & du comte d'Eu. Tous ces Hôtels ont chacun leurs beautés particuliers, surtout l'Hotel de Mézières occupé par M. le Cardinal de Polignac, où vous verrez grand nombre d'antiquités romaines, qu'il a rassemblées pendant son séjour à Rome. Voici l'état des principales. Dans le Vestibule, trois statues de marbre blanc, bien plus grandes que le naturel, représentant Esculape avec son baton entouré d'un serpent; Hygie sa fille, ayant le bras droit aussi entouré d'un serpent. Une dame Romaine que l'on croit être Julie, fille d'Auguste, ou Octavie, sœur de cet Empereur, & femme de Marc-Antoine. A coté du grand escalier, Apollon couronné de laurier. Sur le premier palier, Isis en marbre d'Egypte, faite du tems des Ptolomées, Rois d'Egypte.

(117) Dans le sallon en face du jardin, dix Bustes antiques, & sur la table celui de Vitellius, dont la tête est de pierre de touche. Le sommeil est représenté sur la cheminée. Dans les deux salles à coté du vestibule, on voit des urnes antiques, des petits tombeaux, des bas reliefs, des Bustes & des têtes de Consuls, de Sénateurs, d'Empereurs & Impératrices, de Rois Grecs, de Philosophes & de Poetes anciens; entr'autres, Homere, Pirrhus, Socrate, Seneque &c.

Dans la première salle, un grand bas relief trouvé dans les ruines du palais de Néron, représentant le mariage de Bacchus avec Ariane, accompagnés du Dieu Silvain & de Bacchantes. Dans les deux niches, Vénus comme celle de Médicis, & Atalante avec son carquois, tenant un arc & un dard.

Dans la seconde salle, un grand tombeau de marbre blanc découvert, tiré du sépulcre de la maison impériale de Livie, à deux milles de Rome, dans la voye Appia, en 1726.

Dans la salle à gauche du vestibule, onze statues de la cour de Lycomedes, Roi de Sciros, dont dix sur des pieds d'estaux, comme présentes à l'arrivée (118) d'Ulisse

pour découvrir Achille. Ulisse déguisé en marchand, a sur son bras gauche un espèce de boîte, il reconnoit Achille dèguisé en fille, à la lance & au bouclier qu'il a préféré aux ornemens de femmes.

La Reine de Sciros a un diadème & un sceptre; Pallas ayant Pirrhus enfant dans le pan de son corcer militaire; les autres sont les filles de la cour de la Reine; celle qui frappe le plus la vue, passe pour Déidamie, fille unique de Licomede, dont Achille eut le jeune Pirrhus. Ces statues ont été déterrées dans un champ à 13. ou 14. milles de Rome sur le chemin de Frascati, où étoit autrefois la maison de campagne de Marius: elles ornoient le sallon des bains.

Dans la salle qui suit le jardin, un jeune Bacchus & un Marsyas. Dans la cheminée, quatre grands chenets de bronze antique très-singuliers, ornés des sculptures & de figures en relief, d'un grand mérite. On veut que ce soit les Landiers de la chambre du Palais de l'Empereur Néron. A l'opposite une Venus en bronze. Dans les appartements, beaucoup d'autres monuments dans ce goût; dont le détail nous meneroit trop loin."

1.4 Inventar Adam 1742

Transkription in Auszügen des „Inventar Adam 1742“
(Paris, Archives Nationales, Minutier Central XCII, 521)

fol. 1r: Description des statues, torsos, bustes, demie Bustes, Bas Reliefs, Ornaments, Cailloux et atures fragments antiques tant de celles qui restent des collections tirées des ruines de Marius que de celles de Tivoli et de celles qui viennent de chez Mgr. Le Cardinal Lercari lesquels appartiennent à Son Eminence le Cardinal de Polignac, actuellement dans l'atelier du sieur Adam, sculpteur ordinaire du Roi, pour es restaurer conformément au marché avec Son Eminence.

Premièrement

- *Un Caprion antique couché et monté par bacchus Enfant
- *La plus jeune des filles de Licomede tenant un Bracelet a la main figure drapée, la tête, un bras, et un pan de draperie est restauré.
- *Un Esculape, tenant une massue, avec un serpent autour, ... (fol. 1v) les deux bras, et le serpent sont restauré

De l'autre part

- *Une figure representant Persée assis sur un Rocher au bord de la Mer, après avoir coupé la tête de Meduse
- *Une base de colonne d'ordre de Corinthien ornée sur toutes les moullures, laquelle vient du Palais de Neron

(fol. 2r)

Cy contre

- *Une figure representant Meleagre groupé d'une hure de sanglier, et d'une draperie tenant son dard a la main
- *Une figure d'hymene groupé d'un tronc d'arbre et d'une draperie ayant des aisles au dos, il tient d'une main un Brandon et de l'autre une couronne
- *Une figure representant un Cite pret à etre vaincu laquelle se couvre de son bouclier
- *Une Diane figure drapée, les bras nuds groupée d'un chien et d'un tronc d'arbre (fol. 2v)
- *Un demie buste de femme, dont la tête a été apporté de Smirne par M. le Cardinal
- *Un tors de Leopard, lequel est restauré en Terme avec une gaine
- *Un Tors de Bacchus où il manque bras et jambes
- *Un petit Tors de Fleuve, representant le nil où il manque tous les extrémités et les attributs qui doivent l'accompagner
- *Une petite Minerve où il mange la tête et les bras et la plinthe (fol. 3r)
- *Un petit Tors d'homme ... ou il manque tous les extremités

- *Un Petit Tors d'Hercule commode où il manque tous les extrémités
 - *Un Petit Tors d'Enfant, tenant un Oiseau
 - *Sept petits bas reliefs d'environ un pied, plus ou moins,
 - *Quatre morceau d'ornements dont trois chapiteaux d'un pied et demi chacun
 - *Un Urne quarré tout mutilé où il n'y a rien à faire
 - *Un bas relief qui represente deux genies
 - *Un pied de Banquette ou sont representé deux Lions
 - *Un petit médaillon
- (fol. 3v)
- *Neuf petites figures toutes mutilées
 - *Quatre Tors, tous mutilés
 - *Six petites Têtes et autres fragments mutilés
 - *Deux Pieds d'hommes tous mutilés
 - *Six cailloux de différentes couleurs
 - *Un Pavement de Mozaique

Fin de ce qui me reste entre les mains dont le marché étoit fait à Rome pour en Restaurer ce qui en valoit la peine.

Secondement

Ce qui suit sont les statues qui viennent de chez M. Le Cardinals Lercari dont il n'y a point de marché fait. Elle sont les restes de tous ce que j'ay livré à M. Le Cardinal en 1737.

- *Une figure nud representant Paris apuyé sur un tronc d'arbre tenant d'une main la pomme d'or.
- (fol. 4r)
- *Une figure de Venus
 - *Une figure de femme drapée representant Flore
 - *Une figure de la Deesse de la Santé
 - *Une femme couchée endormie sur une terrasse
 - *Une figure de feme representant Pandore
 - *Dix demie Bustes tous mutilés où il manque les cols, l'estomac et le pied d'Estal
 - *Un petit Esculape
 - *Une petite Minerve
 - *Une petite figure d'homme nud
- (fol. 4v)
- *Un petit Enfant assis
 - *Quatre fragments de Bustes de differentes grandeurs sans testes

*Un bas de figure de femme drapée dont on ne peut rien faire

*Un Terme de femme tout mutilé de marbre Jaune antique

*Deux fragments de Basreliefs de marbre Salin dont l'un représente une partie de vaisseau ... L'autre a 3 pieds de hauteur il manque aux figures les têtes et les parties.

*Une lampe de marbre de Paros

*Deux consoles où sont des têtes de Lions

(fol. 5r)

Il y a en tout soixante cinq morceaux tant figures que Bustes Bas reliefs, Tors, ornements et autres fragments tant en grands qu'en petits bon et mauvais.

2. Literatur- und Quellenverzeichnis

Manuskripte

Brendel 1928

Otto Brendel: Katalog der Antiken Skulpturen in den Gärten und Schlössern von Potsdam, Manuskript 1928, SPSG.

Etat des Statues Lercari 1728

Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Loc. 380, fol. 190–196:

„Lettres du Baron Leplat pendant son voyage pour Rome concernant l’achat des statues à Rome, (Etat des statues du Cardinal Lercari), fol. 197 f. (Note des statues ...), fol. 219–222 (Statue esistenti nel Palazzo Lercari).“

Inventar Adam 1742

Paris, Archives notariales, Minutier Central, ET/XCII, 521: vom 20. November 1742: (Dokument das dem Kaufvertrag der Antiken durch die Erben des Kardinals Polignac an Lambert-Sigisbert Adam vom 20. November 1742 beigefügt ist): „Description des statues, torses, bustes, demie bustes, bas Reliefs, Ornaments, Cailloux et autres fragments antiques tant de celles qui restent des collections tirées des ruines de Marius que de celles de Tivoli et de celles qui viennent de chez Mgr le cardinal Lercari lesquels appartiennent à Son Eminence le cardinal de Polignac, actuellement dans l’atelier du sieur Adam, sculpteur ordinaire du Roi, pour les restaurer conformément au marché avec Son Eminence.“

Korrespondenz Fagel

Den Haag, Rijksarchief, Collectie Fagel: 1.10.29, Inventaris-Nr. 2039:

Briefwechsel zwischen François Fagel und Philipp von Stosch, 1712 bis 1746.

Korrespondenz Montfaucon

Paris, Bibliothèque Nationale, Manuscrits français 17710.

Ms Briefe Le Blond

Rom, Archivio di Stato, Biblioteca, Ms 58:

„Lettres de Mr l’Abbé Le Blond secrétaire du Cardinal de Polignac à Mr depuis Cardinal Conti.“

Moreau de Mautour 1734

Philibert-Bernard Moreau de Mautour: Description historique des Monuments d’Antiquité transportés de Rome à Paris dans l’hôtel de Sully en 1732 par les soins de son Éminence Monseigneur le Cardinal de Polignac, adressé à Mr Dutillot en l’année 1734.

Getty Research Institute for the History of Arts and the Humanities, Research Library, Special Collections Nr. 930068. (Transkription des Manuskripts: Dostert/de Polignac, 2001).

Nachlassinventar Polignac 1742

Paris, Archives Notariales, Minutier Central, ET/XCII/514: vom 4. Dez. 1741:

“Inventaire après décès du cardinal Melchior de Polignac, dressé en son hôtel, rue de Varenne, à la requête du vicomte, du chevalier et de l’abbé de Polignac, ses neveux; le chevalier et l’abbé de Polignac, mineurs émancipés, agissant sous l’autorité de Jean-François Savary, leur curateur aux causes.“

Gedruckte Literatur

Adam 1755

Lambert-Sigisbert Adam: Recueil des Sculptures antiques grecques et romaines, Paris 1755.

Antiken I. 2009

Antiken I. Kurfürstliche und königliche Erwerbungen für die Schlösser und Gärten Brandenburg-Preußens vom 17. bis 19. Jahrhundert, Bestandskataloge der Kunstsammlungen, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Berlin 2009.

AK Antike Schätze 1995

Antike Schätze. Aus der Arbeit des Archäologischen Instituts der Universität zu Köln, hrsg. vom Archäologischen Institut der Universität zu Köln und dem Forschungsarchiv für Antike Plastik, Ausstellung, Köln, Studio Dumont, 1995.

AK Antlitz des Menschen 1990

Das Antlitz des Menschen in der antiken Kunst. Die Ausstellung aus den staatlichen Museen zu Berlin in Japan, hrsg. von Max Kunze, Staatliche Museen zu Berlin, Präfektur Miyazaki, Stadt Otsu, Kunstmuseum Sezon, Asahi Shimbun, Tokio 1990.

AK Barock und Klassik 1984

Barock und Klassik. Kunstzentren des 18. Jahrhunderts in der Deutschen Demokratischen Republik, Niederösterreichisches Landesmuseum Schloss Schallaburg, Wien 1984.

AK Berlin und die Antike 1979

Berlin und die Antike. Architektur, Kunstgewerbe, Malerei, Skulptur, Theater und Wissenschaft vom 16. Jahrhundert bis heute, hrsg. von Willmuth Arenhövel, Deutsches Archäologisches Institut und Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, 2 Bde., Berlin 1979.

AK Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes

Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes, Nationalgalerie SMPK, Berlin 1980.

AK Deuses Gregos 2006

AK Deuses Gregos. Coleção do Museu Pergamon de Berlim, hrsg. von Dagmar Grassinger, Tiago de Oliveira Pinto, Museu de Arte Brasileira, Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Antikensammlung, São Paulo 2006.

AK Die griechische Klassik 2002

Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit, hrsg. von der Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Martin-Gropius-Bau, Berlin; Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, Mainz 2002.

AK Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen 1996,

„Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen“. 1696 – 1996 Dreihundert Jahre Akademie der Künste, Hochschule der Künste, hrsg. von der Akademie der Künste und der Hochschule der Künste Berlin, Berlin 1996.

- AK Die Skulpturen der Sammlung Wallmoden 1979
Die Skulpturen der Sammlung Wallmoden, bearb. von Christof Boehringer u. a.,
Archäologisches Institut der Universität Göttingen, Göttingen 1979.
- AK Égyptomania 1994
Égyptomania. L'Égypte dans l'art occidental, 1730–1930, Musée du Louvre, Paris; Musée
des Beaux-Arts Ottawa, Kunsthistorisches Museum Wien, Paris 1994.
- AK Fascination de l'Antique 1998
Fascination de l'Antique 1700–1770. Rome découverte, Rome inventée, hrsg. von François
de Polignac und Joselita Raspi Serra, Musée de la Civilisation gallo-romaine, Lyon, Paris
1998.
- AK Friedrich der Große 1992
Friedrich der Große. Sammler und Mäzen, hrsg. von Johann Georg Prinz von Hohenzollern,
Hypo-Kulturstiftung München, München 1992.
- AK Friedrich II. 1986
Friedrich II. und die Kunst. Ausstellung zum 200. Todestag, hrsg. von der Generaldirektion
der Staatlichen Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, Neues Palais, Potsdam, 2 Bde.,
Karl-Marx-Stadt/Potsdam 1986.
- AK Gesichter 1982
Gesichter. Griechische und römische Bildnisse aus Schweizer Privatbesitz, hrsg. von Hans
Jucker, Dietrich Willers, Bernisches Historisches Museum; Archäologisches Seminar der
Universität Bern, Bern [1982].
- AK Gips nicht mehr 2001
Gips nicht mehr. Abgüsse als letzte Zeugen antiker Kunst, hrsg. von Johannes Bauer,
Wilfried Geominy, Akademisches Kunstmuseum – Antikensammlung der Universität Bonn,
Bonn 2001.
- AK Hadrien 1999
Hadrien. Trésors d'une Villa Impériale, hrsg. von Jacques Charles Gaffiot, Mairie du 5e
arrondissement Paris, Mailand 1999.
- AK Il Settecento a Roma 2005
Il Settecento a Roma, hrsg. von Anna Lo Bianco und Angela Negro, Mailand 2005.
- AK Kaiser Augustus und die verlorene Republik 1988
Mathias Hofter, in: Kaiser Augustus und die verlorene Republik, Ausstellung, Staatliche
Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Antikensammlung, 1988, Mainz 1988,
- AK Kaiser Marc Aurel 1988
Kaiser Marc Aurel und seine Zeit. Das Römische Reich im Umbruch, hrsg. von Klaus
Stemmer, Abguss-Sammlung Antiker Plastik des Instituts für Klassische Archäologie an der
Freien Universität Berlin, Berlin 1988.
- AK Kaiserschloss Posen 2003
Kaiserschloss Posen. Von der „Zwingburg im Osten“ zum Kulturzentrum „Zamek“, hrsg.
von Janusz Pazder und Evelyn Zimmermann, Neues Palais im Park Sanssouci, Potsdam;
Kulturzentrum „Zamek“, Poznań, Potsdam/Poznań 2003.

AK L’Idea del Bello 2000

L’Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori, hrsg. von Evelina Brea und Carlo Gasparri, Ufficio Centrale per i Beni Archeologici, Architettonici, Artistici e Storici del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Istituto Nazionale per la Grafica, Palazzo delle Esposizioni, Rom, Rom 2000.

AK Meisterwerke aus den Schlössern Friedrichs des Großen 1962

AK Meisterwerke aus den Schlössern Friedrichs des Großen, Ausstellung zum 250. Geburtstag Friedrichs des Großen, hrsg. von Helmut Börsch-Supan, Schloss Charlottenburg, Berlin, Berlin 1962.

AK Panini 1993

Giovanni Paolo Panini: 1691–1765, hrsg. v. Ferdinando Arisi, Katalog der Ausstellung Piacenza, Mailand 1993.

AK Pannini-Veduten 1992

Giovanni Paolo Pannini: römische Veduten aus dem Louvre, hrsg. von Michael Kiene, Ausstellung im Herzog Anton Ulrich Museum Braunschweig, Braunschweig 1993.

AK Paradies des Rokoko II, 1998

Paradies des Rokoko, Bd. 2: Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth, hrsg. von Peter O. Krückmann, Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen Bayreuth, München/New York 1998.

AK Pier Leone Ghezzi 1999

Pier Leone Ghezzi: Il settecento alla moda; i Ghezzi dalle Marche all’Europa, hrsg. von Anna Lo Bianco, Venedig 1999.

AK Polyklet 1990

Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik, hrsg. von Herbert Beck, Peter C. Bol, Maraike Bückling, Liebieghaus – Museum alter Plastik Frankfurt am Main, Mainz 1990.

AK Römische Antikensammlungen 1998

Römische Antikensammlungen im 18. Jahrhundert, hrsg. von Max Kunze, Winkelmann-Gesellschaft, Katalog der Ausstellung Wörlitz 1993, Mainz 1998.

AK Römische Bildnisse 2000

Römische Bildnisse. Porträts der Berliner Antikensammlung in Freiburg, hrsg. von Volker Michael Strocka, Archäologisches Seminar der Universität Freiburg i. Brsg., München 2000.

AK Rue de Varenne 1981

Le Faubourg Saint-Germain, la Rue de Varenne, hrsg. von der Délégation à l’action artistique de la ville de Paris, Musée Rodin Paris, Paris 1981.

AK Standorte 1995

Standorte. Kontext und Funktion antiker Skulptur, hrsg. von Klaus Stemmer, Ausstellung, Berlin, Abguss-Sammlung Antiker Plastik des Instituts für Klassische Archäologie an der Freien Universität Berlin, Berlin 1995.

AK Statues, bustes, bas-reliefs 1807

Statues, bustes, bas-reliefs, bronzes, et autres antiquités, peintures, dessins, et objets curieux, conquis par la Grande Armée, dans les années 1806 et 1807 ; dont L’exposition a eu lieu le 14 octobre 1807, premier anniversaire de la Bataille d’Iena, Paris 1807.

AK Von allen Seiten schön 1995

Von allen Seiten schön. Bronzen der Renaissance und des Barock, Wilhelm von Bode zum 150. Geburtstag, hrsg. von Volker Krahn, Ausstellung Skulpturensammlung Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Altes Museum Berlin, 1995.

AK Von der Schönheit weißen Marmors 1999

Von der Schönheit weißen Marmors. Zum 200. Todestag Bartolomeo Cavaceppis, hrsg. von Thomas Weiss, Kulturstiftung Dessau-Wörlitz, 1999, Mainz 1999 (Wissenschaftliche Bestandskataloge der Kulturstiftung Dessau-Wörlitz, 2).

AK Winckelmann und Ägypten 2003

Winckelmann und Ägypten. Die Wiederentdeckung der ägyptischen Kunst im 18. Jahrhundert, hrsg. von Max Kunze, Winckelmann-Museum Stendal, Museo Vela Ligornetto, Roemer- und Pelizaeus-Museum Hildesheim u. a., Mainz 2003.

AK Wunderheilungen in der Antike 2006

Wunderheilungen in der Antike: von Asklepios zu Felix Medicus, hrsg. von Tomas Lehmann, Humboldt-Universität Berlin; Medizinhistorisches Museums der Charité, Oberhausen 2006.

Alexandridis 2004

Annetta Alexandridis: Die Frauen des römischen Kaiserhauses, Mainz 2004.

Amelung I, 1903 / II, 1908

Walther Amelung: Die Sculpturen des Vaticanischen Museums, 2 Bde., Berlin 1903–1908.

Amtlicher Führer Bauten und Bildwerke 2002

Amtlicher Führer. Bauten und Bildwerke im Park von Sanssouci, bearb. von Saskia Hüneke, hrsg. von der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, 2. Aufl., Potsdam 2002.

Amtlicher Führer Schloß Sanssouci 1996

Amtlicher Führer Schloß Sanssouci, hrsg. von der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, 18., Neubearb. Aufl., Berlin 1996.

Andreae 1974

Bernard Andreae: Die Repliken der mythologischen Skulpturengruppen von Sperlonga, in: Antike Plastik, 14, 1974, S. 61–107.

Andreae 1982

Bernard Andreae: Odysseus. Archäologie des europäischen Menschenbildes, Frankfurt am Main 1982.

Angelicoussis 2001

Elizabeth Angelicoussis: The Holkham Hall Collection of Classical Sculptures, Mainz 2001 (Monumenta Artis Romanae, 30).

Antikensammlung Berlin 1992

Staatliche Museen zu Berlin. Die Antikensammlung im Pergamonmuseum und in Charlottenburg, hrsg. von den Staatlichen Museen zu Berlin, Mainz 1992.

Antikensammlung Berlin 2007

Die Antikensammlung. Altes Museum und Pergamonmuseum, 3. vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage, hrsg. von Andreas Scholl und Gertrud Platz-Horster, Mainz 2007.

Antikensammlungen 2000

Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert als Ausdruck einer europäischen Identität. Internationales Kolloquium in Düsseldorf vom 7.–10. Februar 1996. Konzipiert von Dietrich Boschung und Henner von Hesberg, Mainz 2000 (Monumenta Artis Romanae, 27).

Backe 2005

Annika Backe: Antinoos – Geliebter und Gott. Begleitbroschüre zur Ausstellung im Pergamonmuseum Berlin 2005, Berlin 2005.

Barberini 1991

Maria Giulia Barberini: Villa Peretti Montalto-Negrone-Massimo alle Terme Diocleziane: la collezione di sculture, in: Collezionismo e ideologia. Mecenati, artisti e teorici dal classico al neoclassico, hrsg. von Elisa Debenedetti, Rom 1991 (Studi sul Settecento Romano, 7), S. 15–51.

Battaglia 1996

Roberta Battaglia: Da Francesco Bianchini a Giovan Battista Piranesi: l'illustrazione delle Camere Sepulcrali dei Liberti di Livia, in: Dialoghi di storia dell'arte Mai 1996, S. 58–81.

Bernis 1986

Cardinal de Bernis: Mémoires, hrsg. von Mercure de France, Paris 1986.

Bernoulli I, 1882

Johann Jacob Bernoulli: Römische Iconographie. Bd. 1: Die Bildnisse berühmter Römer mit Ausschluß der Kaiser und ihrer Angehörigen, Stuttgart/Berlin/Leipzig 1882.

Bernoulli II/1, 1886

Johann Jacob Bernoulli: Römische Iconographie. Bd. 2, Teil 1: Das julisch-claudische Herrscherhaus, Stuttgart/Berlin/Leipzig 1886.

Bernoulli I, 1901

Johann Jacob Bernoulli: Griechische Ikonographie, Bd. 1, München 1901.

Bernoulli II/2, 1891

Johann Jacob Bernoulli: Römische Iconographie. Bd. 2, Teil 2: Die Bildnisse der römischen Kaiser. Von Galba bis Commodus, Stuttgart/Berlin/Leipzig 1891.

Bertolotti 1877

Antonio Bertolotti: Esportazione di oggetti di belle arti nei secoli XVII e XVIII, in: Archivio storico archeologico e letterario della città e provincia di Roma, 2, 1877, S. 209–224.

Bianchini 1727

Francesco Bianchini: Camera ed iscrizioni sepulcrali de' liberti, Rom 1727.

Bieńkowski 1923

Piotr Bieńkowski: O Popiersiach ceszarow rzymskich na zamku w Poznaniu, Poznan 1923.

Bildergalerie in Sanssouci 1996

Die Bildergalerie in Sanssouci. Bauwerk, Sammlung und Restaurierung, Festschrift zur Wiedereröffnung 1996, hrsg. von der Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Mailand 1996.

Blinkenberg 1933

Christian Blinkenberg: Knidia. Beiträge zur Kenntnis der praxitelischen Aphrodite, Kopenhagen 1933.

Blümel 1931

Carl Blümel: Römische Kopien griechischer Skulpturen des fünften Jahrhunderts v. Chr., Berlin 1931 (Staatliche Museen zu Berlin. Katalog der Sammlung antiker Skulpturen, 4).

Blümel 1933

Carl Blümel: Römische Bildnisse, Berlin 1933 (Staatliche Museen zu Berlin. Katalog der Sammlung antiker Skulpturen, 6).

Blümel 1938

Carl Blümel: Römische Kopien griechischer Skulpturen des vierten Jahrhunderts v. Chr., Berlin 1938 (Staatliche Museen zu Berlin. Katalog der Sammlung antiker Skulpturen, 5).

Boehringner 1939

Robert und Erich Boehringner: Homer. Bildnisse und Nachweise, Breslau 1939.

Bol 1998

Renate Bol: Amazones Volneratae. Untersuchungen zu den Ephesischen Amazonenstatuen, Mainz 1998.

Bol 2004

Peter C. Bol (Hrsg.): Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst, Bd. 2: Klassische Plastik, Mainz 2004.

de Brosset 1986

Président Charles de Brosset: Lettres d'Italie, Bd. 2, Paris 1986

Büsching 1784

Anton Friedrich Büsching: Beiträge zu der Lebensgeschichte denkwürdiger Personen, insonderheit gelehrter Männer, Zweiter Theil, Halle 1785.

Büsching 1785

Anton Friedrich Büsching: Beiträge zu der Lebensgeschichte denkwürdiger Personen, insonderheit gelehrter Männer, Dritter Theil, Halle 1785.

Cannata 1999

Pietro Cannata, in: Jennifer Montagu (Hrsg.), Algardi. L'altra faccia del barocco, Katalog der Ausstellung Rom, Rom 1999, S. 196–197.

Catalogus Lyde Browne 1768

Catalogus veteris aevi varii generis monumentorum que cimelario Lyde Browne ... apud Wimbledon asservantur, London 1768.

Cavaceppi I, 1768 / II, 1769 / III, 1772

Bartolomeo Cavaceppi: Raccolta d'antiche statue, busti, bassorilievi ed altre sculture, 3 Bde., Rom 1768–1772.

Cipriani 1768

Giovanni Battista Cipriani, Drawings from busts in the collection of the Late Lyde Browne esq., 1768.

Clarac 1841

Frédéric de Clarac, Musée de sculpture antique et moderne ou description historique du Louvre et de toutes ses parties de statues, bustes, bas-reliefs et inscription du Musée royal des antiques et des Tuileries et de plus de 2500 statues antiques : tirées des principaux musées et des diverses collections de l'Europe accomp. d'une iconographie Egyptienne, Grecque et Romaine et terminé par l'icnographie Francaise du Louvre et des Tuileries, Paris 1841.

Conze 1891

[Alexander Conze]: Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der antiken Skulpturen, Berlin 1891.

Cronologia 1993

Cronologia: 1726–1732, hrsg. von Joselita Raspi Serra, François de Polignac, Alessandra Themelly, in: Eutopia 1993 II, 1, Rom 1993, S. 105–151.

Curtius 1932

Ludwig Curtius : Ikonographische Beiträge II. C. Julius Caesar, Römische Mitteilungen 47, 1932, S. 212–226.

Dacier 1946

Emile Dacier, Les Catalogues de ventes illustrés aus XVIIIe siècle, in: Le Portique 3, 1946, S. 104–120.

Dahmen 2001

Karsten Dahmen: Untersuchungen zu Form und Funktion kleinformatiger Porträts der Kaiserzeit, Münster 2001.

Daltrop 1958

Georg Daltrop: Die stadtrömischen männlichen Privatbildnisse trajanischer und hadrianischer Zeit, Münster 1958.

Daltrop/Hausmann/Wegner 1966

Georg Daltrop, Ulrich Hausmann, Max Wegner: Die Flavier, Berlin 1966 (Das römische Herrscherbild, 2,1).

Debenedetti 1997

Elisa Debenedetti (Hrsg.), '700 Disegnatore. Inscisioni, progetti, caricature. Studi sul settecento romano 13, Rom 1997.

Denon 1999

Vivant Denon, directeur des musées sous le Consulat et l'Empire. Correspondance (1802–1815), hrsg. von Marie-Anne Dupuy, Isabelle Le Masne de Chermont, Elaine Williamson, 2 Bde., Paris 1999.

Description sommaire 1750

Description sommaire des Statues, Figures, Bustes, Vases, et autres Morceaux de Sculpture, tant en Marbre qu'en Bronze, & des Modèles en terre cuite, Porcelaines, & Fayences d'Urbain, provenans du Cabinet de feu M. Crozat. Dont la Vente se fera le 14 Décembre 1750 & jours suivans, en l'Hôtel où est décédé M. le Marquis du Châtel, rue de Richelieu, Paris (chez Louis-François Delatour) 1750.

Dillon 2006

Sheila Dillon: Ancient Greek Portrait Sculpture. Contexts, Subjects, and Styles, Cambridge/New York u. a. 2006.

Dostert 1999

Astrid Dostert: Recueil de Sculptures antiques grecques et romaines. Der Bildhauer Lambert-Sigisbert Adam und die Skulpturen des Kardinals de Polignac, in: AK Von der Schönheit des weißen Marmors 1999, S. 35–49.

Dostert 2000

Astrid Dostert: Die Antikensammlung des Kardinals Melchior de Polignac, in: Antikensammlungen 2000, S. 191–198.

Dostert 2001

Astrid Dostert: "En exil des appartements". Les collections de statues antiques à l'époque rocaille, in: hrsg. Von Thomas W. Gaehtgens u.a.: L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle (= Passages/Passagen 2), Paris 2001, S. 165–179.

Dostert 2006

Astrid Dostert: Singularité de la matière et mauvais goût. Materialität im antiquarischen Werk des Comte de Caylus in: hrsg. von Astrid Dostert und Franziska Lang: Mittel und Wege. Zur Bedeutung von Material und Technik in der Archäologie, Moehnesee 2006, S. 138–166.

Dostert 2008

Astrid Dostert: Friedrich der Große als Sammler antiker Skulptur in: Friedrich300 - Colloquien, Friedrich der Große - eine perspektivische Bestandsaufnahme (25 Seiten) URL: <http://www.perspectivia.net/content/publikationen/friedrich300-colloquien/> (online seit Oktober 2008)

Dostert/de Polignac 2001

Astrid Dostert, François de Polignac: La Description Historique des Antiques du cardinal de Polignac par Moreau de Mautour: Une collection ,romaine' sous le regard de l'érudition française, in: Journal des Savants, Janvier-Juin 2001, S. 93–151.

Dreihundert 300 Jahre Thesaurus Brandenburgicus 2006

300 Jahre „Thesaurus Brandenburgicus“. Archäologie, Antikensammlungen und antikisierende Residenzausstattungen im Barock. Akten des Internationalen Kolloquiums Schloss Blankensee, 30. September – 2. Oktober 2000, hrsg. von Henning Wrede, München 2006.

Drescher/Badstübner-Gröger 1991

Horst Drescher/Sybille Badstübner-Gröger: Das neue Palais in Potsdam. Beiträge zum Spätstil der friderizianischen Architektur und Bauplastik, Berlin 1991.

Eckardt 1967

Götz Eckardt: Schloß Sanssouci, Amtlicher Führer, Staatliche Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, 8. Auflage, Potsdam 1967.

Eckardt 1974

Götz Eckardt: Die Bildergalerie in Sanssouci: zur Geschichte des Bauwerks und seiner Sammlungen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, Phil. Diss. Halle-Wittenberg 1974.

Eckardt 1990

Götz Eckardt: Staatliche Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, 17. Auflage, Potsdam 1990.

Eggers I, 1873 / II, 1878 / III, 1881 / IV, 1887 / V, 1891

Friedrich und Karl Eggers: Christian Daniel Rauch, 5 Bde., Berlin 1873–1891.

Etat et Description des Statues 1742

Etat et Description Des Statues tant Colossales que de grandeur naturelle, & de demie nature, Bustes grands, moyens, & demi-Bustes, Bas-Reliefs de différentes espèces, Urnes, Colonnes, Inscriptions, & autres Ouvrages antiques, tant Grecs que Romains, trouvés à Rome; assemblés, & apportés en France par feu M. le Cardinal de Polignac, Paris 1742.

Felletti Maj 1953

Bianca Maria Felletti Maj: Museo Nazionale Romano. I ritratti, Rom 1953.

Fittschen 1977

Klaus Fittschen: Katalog der antiken Skulpturen in Schloss Erbach, Berlin 1977 (Archäologische Forschungen, 3).

Fittschen 1982

Klaus Fittschen: Die Bildnistypen der Faustina minor und die Fecunditas Augustae, Göttingen 1982 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Phil.-Hist. Klasse 3, 126).

Fittschen 1999

Klaus Fittschen: Prinzenbildnisse antoninischer Zeit, Mainz 1999 (Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur, 18).

Fittschen/Zanker I, 1985/1994 / III, 1983

Klaus Fittschen, Paul Zanker: Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom, Bd. 1: Kaiser- und Prinzenbildnisse (Text- und Tafelbd.), Mainz 1985, 2. Aufl., Mainz 1994; Bd. 3: Kaiserinnen- und Prinzessinnenbildnisse. Frauenporträts (Text- und Tafelbd.), Mainz 1983.

Flashar 1992

Martin Flashar: Apollon Kitharodos. Statuarische Typen des musischen Apollon, Köln/Weimar/Wien 1992.

Forschungen zur Villa Albani I, 1989 / II, 1990 / III, 1992 / IV, 1994 / V, 1998

Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke, 5 Bde., hrsg. von Peter C. Bol, Bd. 1: Bildwerke im Treppenaufgang und im Piano nobile des Casino, Berlin 1989; Bd. 2: Bildwerke in den Portiken, dem Vestibül und der Kapelle des Casino, Berlin 1990; Bd. 3: Bildwerke in der Galleria della Leda, im ehemaligen Tempel der ephesischen Artemis und im Bigliardo, Berlin 1992; Bd. 4: Bildwerke im Kaffeehaus, Berlin 1994; Bd. 5: In den

Gärten oder auf Gebäuden aufgestellte Skulpturen sowie die Mosaiken, Berlin 1998 (Schriften des Liebieghauses).

Fuchs 1992

Michaela Fuchs: Glyptothek München. Katalog der Skulpturen, Bd. 6: Römische Idealplastik, München 1992.

Furtwängler 1893

Adolf Furtwängler: Meisterwerke der griechischen Plastik, Leipzig/Berlin, 1893.

Fusco 1975

Peter Fusco: Lambert-Sigisbert Adam's „Bust of Neptune“, in: Los Angeles County Museum Bulletin 21, 1975, S. 12–25.

Fusconi/Molledo 1997

Guilia Fusconi/Alida Molledo: Pier Leone Ghezzi, un incisore ignoto e l'edizione delle Camere Sepolcrali, in: Debenedetti 1997, S. 141–60.

Gaborit 1979

Jan-R. Gaborit: Le Bernin, Mocchi et le buste du Richelieu du musée du Louvre, in: Bulletin de la société de l'histoire de l'art français, 1979, S. 85–91.

Gallo 1997

Daniela Gallo: Musea. I cataloghi illustrati delle collezioni di antichità nel Settecento, in: hrsg. von Maria Gioia Tavoni/Françoise Waquet: Gli spazi del libro nell'europa del XVIII secolo. Atti del Convegno di Ravenna 1995, Bologna 1997, S. 279–294.

Gallo 1999

Daniela Gallo: Per una storia degli antiquari romani nel settecento, in: Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée 111, 1999, S. 827–845.

Gercke 1968

Peter Gercke: Satyrn des Praxiteles, Hamburg 1968.

Gerhard 1836

Eduard Gerhard: Berlins antike Bildwerke, Bd. 1, Berlin 1836.

Gersaint 1745

Edme F. Gersaint: Catalogue raisonné des différens effets curieux & rares contenus dans le Cabinet de feu M. le Chevalier De la Roque, Paris 1745.

Gersaint 1745a

Edme F. Gersaint: Catalogue raisonné d'une Collection considerable de diverses curiosités en tous genres, contenues dans les Cabinets de feu Monsieur Bonnier de la Mosson, Bailly & Capitaine des Chasses de la Varenne des Thuilleries & ancien Colonel du Regiment Dauphin, Paris 1745.

Ghezzi 1731

Pier Leone Ghezzi: Camere sepolcrali de liberti e liberte di Livia Augusta ed altri Cesari come anche altri sepolchri ultimamente ritrovati fuori della porta Capena, Rom 1731.

Giuliani 1980

Luca Giuliani, Individuum und Ideal, in: Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes, Ausstellung der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, 1980, S. 41–104.

Giuliano 1995

Antonio Giuliano: Sculture greche del V secolo. Museo Nazionale Romano, Bd. 1, 12, Rom 1995.

Gli orti farnesiani 1990

Gli orti farnesiani sul Palatino, hrsg. von Giuseppe Moranti, Roma antica 2, Rom 1990.

Goette 1990

Hans Rupprecht Goette: Studien zu römischen Togadarstellungen, Mainz 1990.

Gross 1990

Hanns Gross: Rome in the age of Enlightenment. The post-Tridentine syndrome and the ancien regime, Cambridge 1990.

Guerrini 1971

Lucia Guerrini: Marmi antichi nei disegni di Pier Leone Ghezzi, Bd. 1: Documenti e riproduzioni, Vatikanstadt 1971.

Guerrini 1982

Lucia Guerrini (Hrsg.): Palazzo Mattei di Giove. Le antichità, Rom 1982.

Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738]

J. J. Guiffrey: Inventaire du mobilier et des collections antiques et modernes du Cardinal de Polignac, in: Nouvelles Archives de l'Art Français, 15, 1899, S. 252–297.

Harksen 1977

Sibylle Harksen: Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorffs Ankäufe von Skulpturen für Berlin und Potsdam, in: Staatliche Museen zu Berlin. Forschungen und Berichte, 18, 1977, S. 131–154, Taf. 29–35.

Hartmann/Parlasca 1979

Jørgen Birkedal Hartmann: Antike Motive bei Thorvaldsen. Studien zur Antikenrezeption des Klassizismus, bearb. und hrsg. von Klaus Parlasca, Tübingen 1979.

Haskell/Penny 1981

Francis Haskell, Nicholas Penny: Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1800, New Haven/London 1981.

Hederich 1770

Benjamin Hederich: Gründliches Mythologisches Lexikon, Reprograph. Nachdruck d. Ausg. Leipzig 1770. - Darmstadt 1996.

Heiderich 1966

Günter Heiderich: Asklepios, Diss. Freiburg i. Brsg. 1966.

Heilmeyer 1995a

Wolf-Dieter Heilmeyer: Das Reiterrelief Giustiniani in Berlin, Trierer Winckelmannsprogramme, 14, Mainz 1995, S. 1–28.

Heilmeyer 2005

Wolf-Dieter Heilmeyer: Die Erstaufstellung der Skulpturen im Alten Museum, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 47, 2005, S. 9–43.

Heilmeyer 2007

Wolf-Dieter Heilmeyer: Porta Triumphalis. Zur Erstaufstellung der Skulpturensammlung im Alten Museum, in: Klassizismus – Gotik: Karl Friedrich Schinkel und die patriotische Baukunst, hrsg. von Annette Dorgerloh, Michael Niedermeier, Horst Bredekamp, Berlin 2007, S. 165–174.

Heilmeyer/Heres 1992

Heilmeyer/Heres: Die Antike im Alten Museum, Jahrbuch der Berliner Museen 34, 1992, S. 7–33.

Heilmeyer/Heres/Maßmann 2004

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

Helbig I, 1963 / II, 1966 / III, 1969 / IV, 1972

Wolfgang Helbig: Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, 4., völlig neu bearb. Aufl., hrsg. von Hermine Speier, Bd. 1: Die Päpstlichen Sammlungen im Vatikan und Lateran, Tübingen 1963; Bd. 2: Die Städtischen Sammlungen: Kapitolinische Museen und Museo Barracco. Die Staatlichen Sammlungen: Ara Pacis. Galleria Borghese. Galleria Spada. Museo Pigorini. Antiquarien auf Forum und Palatin, Tübingen 1966; Bd. 3: Die Staatlichen Sammlungen: Museo Nazionale Romano (Thermenmuseum). Museo Nazionale di Villa Giulia, Tübingen 1969; Bd. 4: Die Staatlichen Sammlungen: Museo Ostiense in Ostia Antica. Museo der Villa Hadriana in Tivoli. Villa Albani, Tübingen 1972.

Hendler 2005

Sefy Hendler, Échec à la berninienne: le buste de Richelieu, une nouvelle approche, in: Revue de l'Art 149, 2005-3, S. 59–69.

Henschel-Simon 1930

Elisabeth Henschel-Simon: Die Gemälde und Skulpturen in der Bildergalerie von Sanssouci, Berlin 1930.

Heres 1977

Gerald Heres: Die Anfänge der Berliner Antikensammlung. Zur Geschichte des Antikenkabinetts 1640–1830, in: Staatliche Museen zu Berlin. Forschungen und Berichte, 18, 1977, S. 93–130, Taf. 21–28.

Heres 1978

Gerald Heres: Die Sammlung Bellori. Antikenbesitz eines Archäologen im 17. Jahrhundert, in: Études et Travaux, 10, 1978, S. 5–38.

Heres 1981

Gerald Heres: Der Neuaufbau des Berliner Antikenkabinetts im Jahre 1703, in:

Antikensammlungen im 18. Jahrhundert, hrsg. von Herbert Beck, Peter C. Bol, Wolfgang Prinz, Hans von Steuben, Berlin 1981 (Frankfurter Forschungen zur Kunst, 9), S. 187–198.

Heres 1981a

Huberta Heres: Römische Porträts, Berlin 1981 (Studio, 27).

Heres 1990

Huberta Heres: Die Aufstellung der antiken Skulpturen in der Rotunde im Alten Museum, 1980 und 1987, in: Staatliche Museen zu Berlin. Forschungen und Berichte 29/30, 1990, S. 117–128.

Heres 1991

Gerald Heres: Dresdener Kunstsammlungen im 18. Jahrhundert, Leipzig 1991.

Heres/Heres 1980

Huberta und Gerald Heres: Achill unter den Töchtern des Lykomedes. Zur Geschichte einer Statuengruppe, in: Staatliche Museen zu Berlin. Forschungen und Berichte 20/21, 1980, S. 105–146.

Heringa 1976

Jan Heringa, Die Genese von Gemmae Antiquae Caelatae, Bulletin antieke beschaving, Annual Papers on Classical Archaeology 51, 1976, S. 75–91.

Heringa 1981

Jan Heringa: Philipp von Stosch als Vermittler bei Kunstankäufen François Fagels, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 1981, Deel 32. Verzamelen in Nederland, S. 55–110.

Hirt 1805–1816

Aloys Ludwig Hirt (Hrsg.): Bilderbuch für Mythologie, Archäologie und Kunst, Berlin und Leipzig 1805–1816.

Hornbostel 1973

Wilhelm Hornbostel: Sarapis. Studien zur Überlieferungsgeschichte, den Erscheinungsformen und Wandlungen der Gestalt des Gottes, Leiden 1973 (Études préliminaires aux religions orientales dans l'empire romain, 32).

Hôtel de Mézières 1735

Notice particulière d'une partie des principaux Monumens d'Antiquité, transportez de l'Hôtel de Sully à l'Hôtel de Mézières, in: Mercure de France, avril 1735, S. 691–696 (hier: Transkription des Texts im Anhang II).

Hübner 1924

Matthias Oesterreich: Beschreibung der Neuen Kammern in Sanssouci 1775. Amtliche Neuausgabe Deutscher Kunstverlag, Berlin 1924, mit Kommentaren von Paul Gustav Hübner.

Hübner 1926

Paul Gustav Hübner: Schloß Sanssouci, Berlin 1926.

Hundsatz 1987

Brigitte Hundsatz: Das dionysische Schmuckrelief, München 1987 (tuduv-Studien: Reihe Archäologie, 1).

Hüneke 1996

Saskia Hüneke: Die Bildwerke im Innenraum, in: Bildergalerie in Sanssouci, Die Bildergalerie in Sanssouci, Bauwerk, Sammlung und Restaurierung, Festschrift zur Wiedereröffnung, Mailand 1996, S. 89–108.

Jones Roccas 2002

Linda Jones Roccas: The Citharode Apollo in Villa Contexts: A Roman Theme with Variations, in: The Ancient Art of Emulation. Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity, hrsg. von Elaine K. Gazda, Ann Arbor 2002, (Memoirs of the American Academy in Rome, Suppl. 1), S. 273–293.

Kammerer-Grothaus 1979

Helke Kammerer-Grothaus: ‚Camere Sepulcrali De’ Liberti E Liberte Di Livia Augusta Ed Altri Caesari‘, in: Mélanges de l’École française de Rome, Antiquité 91, 1, 1979, S. 315–342.

Kersauson I, 1986 / II, 1996

Kate de Kersauson: Catalogue des portraits romains. Musée du Louvre, Bd. 1: Portraits de la république et d’époque Julio-Claudienne, Paris 1986; Bd 2: De l’année de la guerre civile (68–69 après J.-C. à la fin de l’Empire), Paris 1996.

Kiene 1992

Michael Kiene: Pannini, Exposition-dossier du département des Peintures, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1992.

Knabe 1972

Peter-Eckhard Knabe, Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung, Düsseldorf 1972.

Knoll 1999

Kordelia Knoll: Zur Entstehung der Dresdener Antikensammlung, in: AK Von der Schönheit des weißen Marmors 1999, S. 51–57.

Koch/Sichtermann 1982

Guntram Koch, Hellmut Sichtermann: Römische Sarkophage, München 1982 (Handbuch der Archäologie).

Kockel 2005

Valentin Kockel: Ichnographia – Orthographia – Scaenographia. Abbildungsmodi antiker Architektur am Beispiel des ‚Columbarium der Liberti der Livia‘, in: Kockel/Sölch 2005, S. 107–133.

Kockel/Sölch 2005

Valentin Kockel, Brigitte Sölch (Hrsg.): Francesco Bianchini (1662–1729) und die europäische gelehrte Welt, Berlin 2005 (Colloquia Augustana, 21).

Kolendo 1991

Jerzy Kolendo: Francesco Bianchini, Camera ed iscrizioni sepulcrali de’ liberti, servi, ed

ufficiali della casa die Augusto scopertet nella via Appia, con una nota di lettura di Jerzy Kolendo, Neapel 1991 (*Antiqua*, 60).

Kranz 1984

Peter Kranz: Jahreszeiten-Sarkophage. Entwicklung und Ikonographie des Motives der vier Jahreszeiten auf kaiserzeitlichen Sarkophagen und Sarkophagdeckeln, Berlin 1984 (*Die antiken Sarkophagreliefs*, 5, 4).

Kreikenbom 1998

Detlev Kreikenbom: Die Aufstellung antiker Skulpturen in Potsdam-Sanssouci unter Friedrich II., in: *Wilhelmine und Friedrich II. und die Antiken*, Stendal/Tübingen 1998 (*Schriften der Winckelmann-Gesellschaft*, 15), S. 43–99.

Krüger I, 1769 / II, 1772

Andreas Ludwig Krüger: *Première partie des antiquités dans la collection de Sa Majesté Le Roi de Prusse à Sans-souci, contenant douze planches d'après les plus beaux bustes, demi-bustes et thermes, dessinées et gravées par Kruger à Potsdam, Danzig 1769; Seconde partie des antiquités dans la collection de Sa Majesté Le Roi de Prusse à Sans-souci, contenant douze planches d'après les beaux bustes et demi-bustes placées dans la Grande Gallerie des tableaux, autre fois dans la collection de Son Eminence Monseign. Le Cardinal de Polignac à Paris. Dessinées et gravées par L. Krüger, à Potsdam, Danzig 1772.*

Krumeich 1997

Ralf Krumeich: *Bildnisse griechischer Herrscher und Staatsmänner im 5. Jahrhundert v. Chr.*, München 1997.

Kubczak 1983

Jerzego Kubczak (Hrsg.): *Zbiory starozytnosci Muzeum Narodowego w Poznaniu*, Poznań 1983.

Kuhn-Forte 1998

Brigitte Kuhn-Forte: *Antikensammlungen in Rom*, in: *AK Römische Antikensammlungen 1998*, S. 30–66.

Kühn 1957

Margarete Kühn: *Schloß Charlottenburg*, Berlin 1957.

Kühn I–II, 1970

Margarete Kühn: *Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin. Schloß Charlottenburg*, 2 Bde., Berlin 1970.

Kühn/Börsch-Supan 1968

Margarete Kühn, Helmut Börsch-Supan: *Schloßführer Charlottenburg*, Berlin 1968.

Kunze 1996

Christian Kunze: *Zur Datierung des Laokoon und der Skyllagruppe aus Sperlonga*, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 111, 1996, S. 139–223.

Kurth 1962

Willy Kurth: *Sanssouci. Ein Beitrag zur Kunst des deutschen Rokoko*, Berlin 1962.

L'Orange/Unger/Wegner 1984

Hans Peter L'Orange, Reinhart Unger: *Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu*

den Konstantin-Söhnen 284–361 n. Chr.; Max Wegner: Die Bildnisse der Frauen und des Julian, Berlin 1984 (Das römische Herrscherbild 3, 4).

Lanciani 2000

Rodolfo Lanciani: Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni Romane di antichità, Volume Sesto: Dalla elezione di Clemente XI alla morte di Pio IX (23 novembre 1700 – 7 febbraio 1878), Rom 2000.

Landwehr 1993

Christa von Hees-Landwehr: Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae. Denkmäler aus Stein und Bronze. Bd. 1: Idealplastik, weibliche Figuren benannt, Berlin 1993 (Archäologische Forschungen, 18).

Landwehr 2000

Christa Landwehr: Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae. Bd. 2: Idealplastik, männliche Figuren, Mainz 2000.

Lauter 1966

Hans Lauter: Zur Chronologie römischer Kopien nach Originalen des 5. Jahrhunderts, Diss. Bonn 1966.

Leplat 1733

Raymond Leplat: Recueil des Marbres antiques qui se trouvent dans la Galerie du Roy de Pologne à Dresden, Dresden 1733.

Le Rouge 1742

Georges-Louis Le Rouge: Curiosités de Paris, de Versailles, de Marly, de Vincennes, de Saint-Cloud, et des environs; avec les Antiquités justes & précises sur chaque sujet, Bd. I, Paris 1742, S. 116–118.

Levey 1993

Michael Levey, L'art du XVIIIe siècle. Peinture et sculpture en France 1700–1789, Paris 1993.

Levezow 1804

Konrad von Levezow: Über die Familie des Lykomedes in der Königlich Preußischen Antikensammlung. Eine archäologische Untersuchung nebst 10 Kupfertafeln, Berlin 1804.

Levezow 1822

Konrad von Levezow: Ueber die Königlich Preußischen Sammlungen der Denkmäler alter Kunst, in: Amalthea, oder Museum der Kunstmythologie und bildenden Alterthumskunde, hrsg. von Carl August Böttinger, Bd. 2, Leipzig 1822, S. 339–394.

LIMC I, 1981–VIII, 1997

Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, hrsg. von der Fondation pour le Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, 8 Bde. (jeweils Text- und Tafelband), Zürich 1981–1997.

Linfert 1993

Andreas Linfert: Aus Anlaß neuer Repliken des Westmacottschen Epheben und des Dresdner Knaben, in: Polykletforschungen, hrsg. v. Herbert Beck und Peter C. Bol, Berlin 1993, S. 141–192 (Schriften des Liebieghauses).

Linfert 2000

Andreas Linfert (†): Antikensammlungen des Adels in Frankreich (im 18. Jh.)?, in: Antikensammlungen 2000, S. 182–190.

Lippold 1923

Georg Lippold: Kopien und Umbildungen, München 1923.

Lippold 1950

Georg Lippold: Griechische Plastik. Handbuch der Archäologie, München 1950.

Locker 2006

Tobias Locker: Die Bildergalerie von Sanssouci bei Potsdam, in: Savoy 2006, S. 217–242.

Lorenz 1965

Thuri Lorenz: Galerien von griechischen Philosophen- und Dichterbildnissen bei den Römern, Mainz 1965.

Maderna 2004

Caterina Maderna: Die letzten Jahre der spätklassischen Plastik, in: Bol 2004, S. 303–382 Abb. 279–349.

Majewski 1955

Kazimierz Majewski: Popiersia rzymskie w Muzeum Narodowym w Poznaniu, in: Archeologia, 7, 1955, S. 185–187.

Mancini 1968

Claudio M. Mancini: Le „Memorie del Cav. Leone Ghezzi scritte da sé medesimo da gennaio 1731 a luglio 1734“, in: Palatino 12, 1968, S. 480–487.

Manger I, 1789

Heinrich Ludwig Manger: Baugeschichte von Potsdam, besonders unter der Regierung Friedrichs II., Bd. 1, Berlin 1789.

Martinez 2004

Jean-Luc Martinez: Les antiques du Musée Napoléon: édition illustrée et commentée des volumes V et VI de l'inventaire du Louvre de 1810, Paris 2004 (Notes et documents des musées de France, 39).

Matz I, 1968 / II, 1968 / III, 1969 / IV, 1975

Friedrich Matz: Die dionysischen Sarkophage, Teil 1–4, Berlin 1968–1975 (Die antiken Sarkophagreliefs 4, 1–4).

McCann 1968

Anna Marguerite MacCann: The Portraits of Septimius Severus (A. D. 193 – 211), Rom 1968 (Memoirs of the American Academy in Rome, 30).

Meyer 1991

Hugo Meyer: Antinoos. Die archäologischen Denkmäler unter Einbeziehung des numismatischen und epigraphischen Materials sowie der literarischen Nachrichten. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte der hadrianisch-frühantoninischen Zeit, München 1991.

Meyer 1994

Marion Meyer: Zwei Asklepiostypen des 4. Jahrhunderts v. Chr.: Asklepios Giustini und Asklepios Athen-Macerata, in: *Antike Plastik*, 23, 1994, S. 7–55.

Michel 1990

Olivier Michel, Les fouilles farnèse dans les jardins du Palatin, in: hrsg. von Giuseppe Morganti: *Gli orti farnesiani* 1990, S. 187-241.

Michel 1996

Olivier Michel: *Vivre et peindre à Rome au XVIIIe siècle*, Rom 1996.

Mikocki 1992

Tomasz Mikocki: Zeichnungen und Stiche nach Skulpturen in polnischen Sammlungen, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 107, 1992, S. 197–216.

Mikocki 1994

Tomasz Mickocki: *Les sculptures mythologiques et décoratives dans les collections polonaises*, Fasc. 1, *Corpus signorum Imperii Romani*, Warschau 1994.

Miller 2005

Martin Miller: *Staatliche Museen zu Berlin, Dokumentation der Verluste*, Bd. 5, 1: *Antikensammlung*, bearbeitet von Ursula Kästner, Berlin 2005.

Montagu 1985

Jennifer Montagu, *Alessandro Algardi*, New Haven u. a. 1985.

Montaignon VII, 1897 / VIII, 1898

Anatole de Montaignon/Jules Guiffrey (Hrsg.): *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome*, 18 Bde, Paris 1887-1912. Bd. VII, 1897 (1724–1728). Bd. VIII, 1898 (1729–1733).

Montesquieu 1, 1985 / 18, 1998

Charles Louis de Secondat de Montesquieu: *Œuvres complètes de Montesquieu*. Bd. 18 *Correspondance 1, Avant 1700–mars 1731*, Oxford 1998.

Montfaucon I–V, 1722 / Supplement I–V, 1724

Bernard de Montfaucon: *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, 5 Bde., 2. Aufl., Paris 1722, Supplement, 5 Bde., Paris 1724.

Müller-Kaspar 1988

Ulrike Müller-Kaspar: *Das sogenannte Falsche am Echten. Antikenergänzungen im späteren 18. Jahrhundert in Rom*, Diss. Bonn 1986, Bonn 1988.

Museo Chiaramonti I–III, 1995

Museo Chiaramonti, hrsg. von Bernard Andreae, 3 Teilbde., Berlin 1994 (1995) (Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums, 1).

Museo Nazionale Romano I/1, 1979 – I/12, 2, 1995

Museo Nazionale Romano. *Le Sculture*, hrsg. von Antonio Giuliano, Bd. 1, 1, – Bd. 1, 12, 2, Rom 1979–1995.

Muthmann 1951

Fritz Muthmann: Statuenstützen und dekoratives Beiwerk an griechischen und römischen Bildwerken: ein Beitrag zur Geschichte der römischen Kopistentätigkeit, Heidelberg 1951.

Nehls 2001

Harry Nehls: ‚... eine gar vortreffliche Wirkung ...‘. Das vergessene Reiterrelief im Antikentempel im Park von Sanssouci, in: Berlinische Monatsschrift, 9/1, 2001, S. 4–15.

Neudecker 1988

Richard Neudecker: Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien, Mainz 1988 (Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur, 9).

Neverov 1984

Oleg Neverov: The Lyde Browne Collection and the History of Ancient Sculpture at the Hermitage Museum, in: American Journal of Archaeology 88, 1984, S. 33–42.

Nicolai 1769

Friedrich Nicolai: Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam und aller darin befindlichen Merkwürdigkeiten und der umliegenden Gegend, Berlin 1769.

Nicolai 1779

Friedrich Nicolai: Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam und aller darin befindlichen Merkwürdigkeiten und der umliegenden Gegend, 2. Aufl. Berlin 1779.

Nicolai 1786

Friedrich Nicolai: Beschreibung der königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam, aller daselbst befindlicher Merkwürdigkeiten, und der umliegenden Gegend, Bd. 3, 3. Aufl. Berlin/Stettin 1786.

Oesterreich 1773

Matthias Oesterreich: Beschreibung aller Gemählde, Antiquitäten, und anderer kostbarer und merkwürdiger Sachen, so in denen beyden Schlößern von Sans=Souci, wie auch in dem Schloße zu Potsdam und Charlottenburg enthalten sind, Berlin 1773.

Oesterreich 1774

Matthias Oesterreich: Description et Explication Des Groupes, Statues, Bustes & Demi-Büstes, Bas-Reliefs, Urnes & Vases de marbre, de bronze & de plomb, antiques, aussi bien que des ouvrages modernes qui forment la Collection de S. M. Le Roi de Prusse, Berlin 1774.

Oesterreich 1775a

Matthias Oesterreich: Beschreibung und Erklärung der Grupen, Stattien, ganzen und halben Brust=Stücke, Basreliefs, Urnen und Vasen von Marmor, Bronze und Bley, sowohl von antiker als moderner Arbeit, welche die Sammlung Sr. Majestät, des Königs von Preußen, ausmachen, Berlin 1775.

Oesterreich, 1775b

Matthieu Oesterreich: Description de deux Galeries, deux Salles, et sept Appartements, construits dans l’Orangerie de Sans-Souci, Potsdam 1775.

Overbeck III, 1889

Johannes Overbeck: Griechische Kunstmythologie, Bd. 3, Leipzig 1889.

Parlasca 1981

Klaus Parlasca: Die Potsdamer Antikensammlungen im 18. Jahrhundert, in: Antikensammlungen im 18. Jahrhundert, hrsg. von Herbert Beck, Peter C. Bol, Wolfgang Prinz, Hans von Steuben, Berlin 1981, S. 211–223 (Frankfurter Forschungen zur Kunst, 9).

Parlasca 1970

Klaus Parlasca: Eine Julia Domna-büste aus der Sammlung Friedrichs des Großen, in: Römische Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts 77, 1970, S. 123–131.

Paul 1922

Pierre Paul: Le Cardinal Melchior de Polignac (1661–1741), Paris 1922.

Paul 1962

Eberhard Paul, Die falsche Göttin. Geschichte der Antikenfälschung, Leipzig 1962.

Pechstein 1968

Klaus Pechstein, Bronzen und Plaketten. Kunstgewerbemuseum Berlin, 1968.

Penny/Schmidt 2008

Nicholas Penny/Eike D. Schmidt: Collecting Sculpture in Early modern Europe, New Haven/London 2008.

Peschken/Wiesinger 2001

Goerd Peschken, Liselotte Wiesinger: Das königliche Schloß zu Berlin. Bd. 3: Die barocken Innenräume (2 Teilbde.), München/Berlin 2001.

Piekarski 2004

Dirk Piekarski: Anonyme griechische Porträts des 4. Jahrhunderts v. Chr. Chronologie und Typologie, Rahden/Westf. 2004 (Internationale Archäologie, 82).

Polignac 1992

François de Polignac: Archéologie, prestige et savoir: visages et itinéraires de la collection du cardinal de Polignac, in: L'Anticommanie. La collection d'antiquités aux XVIIIe et XIXe siècles, colloque international, Montpellier-Lattes 9.–12. Juni 1988, hrsg. v. Annie-France Laurens und Krzysztof Pomian, Paris 1992, S. 19–30.

Polignac 1993a

François de Polignac: La „fortune“ du columbarium. L'archéologie suburbaine et l'ébauche d'un nouveau modèle culturel, in: Eutopia II-1, 1993, S. 41–63.

Polignac 1993b

François de Polignac: Érudition et collection, 1730–1740. L'échec du modèle romain à Paris, in: Eutopia II-2, 1993, S. 23–30.

Polignac 1993

François de Polignac/Emanuelle Brugerolles: Artistes, mécènes et collectionneurs au Palais Altemps de Rome, in: Gazette des Beaux-Arts CXXI, 1993, S. 59–76.

Polignac 2000

François de Polignac: Archives de l'archéologie romaine du XVIIIe siècle, in: Mélanges de l'École française de Rome, Antiquité, 112/2, 2000, S. 611–646.

Polignac 2005

François de Polignac: Francesco Bianchini et les ‚cardinaux antiquaires‘. Archéologie, science et politique, in: Kockel/Sölch 2005, S. 165–178.

Pomian 1987

Krzysztof Pomian: Maffei et Caylus, in: Collectionneurs, amateurs et curieux -Paris, Venise, XVIe - XVIIIe siècle. Paris 1987.

Raeder 1983

Joachim Raeder: Die statuarische Ausstattung der Villa Hadriana bei Tivoli, Diss. Berlin 1980, Frankfurt am Main/Bern/New York 1983.

Raeder 2000

Joachim Raeder: Die antiken Skulpturen in Petworth House (West Sussex), Mainz 2000 (Monumenta Artis Romanae, 28).

Reinach I, 1897–VI, 1930,

Salomon Reinach, Répertoire de la statuaire grèque et romaine, 6 Bde., Paris 1897–1930.

Richter I–III, 1965

Gisela Marie Augusta Richter: The Portraits of the Greeks, 3 Bde., London 1965.

Ridley 1992

Ronald T. Ridley: To protect the Monuments: the Papal Antiquarian (1534 - 1870), in: Xenia Antiqua 1, 1992, S. 117–154.

Riemann 1940

Hans Riemann: Die Skulpturen vom 5. Jahrhundert bis in römische Zeit, Berlin 1940 (Kerameikos. Ergebnisse der Ausgrabung, 2).

De Ris 1877

Clément de Ris: Amateurs d'autrefois, Paris 1877.

Röhm 1986

Hannelore Röhm: Friedrich II. und seine Bibliotheken, in: AK Friedrich II. 1986, S.140–146.

Rossi Pinelli

Orietta Rossi Pinelli: La parabola del gruppo di Licomede, 1729–1829, in: hrsg. von Salvatore Settis: Memoria del antico nell' arte italiana Turin 1992/93, S. 230–233.

Rouchon 1927

Ulysse Rouchon: La mission du Cardinal Melchior de Polignac à Rome (1724–1732), Paris 1927.

Roulet 1972

Anne Roulet: The Egyptian and Egyptianizing Monuments of Imperial Rome, Leiden 1972 (Études préliminaires aux religions orientales dans l'empire romain, 20).

Rumpf 1794

Johann Daniel Friedrich Rumpf: Beschreibung der aeussern und innern Merkwürdigkeiten der Königlichen Schlösser in Berlin, Charlottenburg, Schönhausen in und bey Potsdam. Ein

Handbuch für Fremde und Einheimische, Berlin 1794 (Neuester Wegweiser durch die Kgl. Preuss. Staaten, 2).

Rumpf 1808

Johann Daniel Friedrich Rumpf: Berlin und Potsdam. Eine vollständige Darstellung der merkwürdigsten Gegenstände. Mit illumin. Prospect und 1 Grundriß von Potsdam, 2 Bde., Bd. 2, Potsdam/Berlin 1808.

Rumpf 1823

Johann Daniel Friedrich Rumpf: Berlin und Potsdam. Eine Beschreibung aller Merkwürdigkeiten dieser Städte und ihrer Umgebungen, 4., umgearb. Ausgabe, 2 Bde., Bd. 2, Berlin 1823.

Sadurska 1972

Anna Sadurska: Les portraits romains dans les collections polonaises, Warschau 1972 (Corpus Signorum Imperii Romani, Pologne, 1).

Sadurska 1976

Anna Sadurska: Historia poznańskiej kolekcji popiersi rzymskich, in: Archeologia, 27, 1976, S. 74–89.

Saint-Paul 1996

Evelyne Saint-Paul, L'Hôtel de Sully, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, Rennes 1996.

Salerno 1988

Luigi Salerno: I dipinti del Guercino, Rom 1988.

Salzmann 1772

Friedrich Zacharias Salzmann: Erklärung eines in Kupfer gestochenen Haupt-Planes von Sans-Souci, Potsdam 1772.

Sammlung Polignac 1956

Sammlung Polignac. Abschrift des Kataloges von 1742. Festgruß Prof. Dr. W. Kurth zum 25.11.1956 (maschinenschriftl.; Kunsthistorisches Institut Leipzig), (Etat et Description Des Statues tant Colossales que de grandeur naturelle, & de demie nature, Bustes grands, moyens, & demi-Bustes, Bas-Reliefs de différentes espèces, Urnes, Colonnes, Inscriptions, & autres Ouvrages antiques, tant Grecs que Romains, trouvés à Rome; assemblés, & apportés en France par feu M. le Cardinal de Polignac, Paris 1742. Etat et Description Des Statues, 1742.) Mit Randbemerkungen aus dem Manuskript von Friedrich Nicolai.

Sani 1988

Bernardina Sani: Rosalba Carriera, Turin 1988.

Savoy I–II, 2003

Bénédicte Savoy: Patrimoine annexé. Les biens culturels saisis par la France en Allemagne autour de 1800, 2 Bde., Paris 2003 (Centre allemand d'histoire de l'art, Passages/Passagen, 5).

Savoy 2006

Bénédicte Savoy (Hrsg.): Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland, 1701–1815, Mainz 2006.

Schade 2003

Kathrin Schade: Frauen in der Spätantike – Status und Repräsentation. Eine Untersuchung zur römischen und frühbyzantinischen Bildniskunst, Mainz 2003.

Schefold 1997

Karl Schefold: Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker, 2. Aufl. Basel 1997.

Schindler 1985

Wolfgang Schindler: Römische Kaiser. Herrscherbild und Imperium, Leipzig 1985.

Schnapp 1993

Alain Schnapp: La conquête du passé. Aux origines de l'archéologie, Paris 1993.

Scholl 1995

Andreas Scholl: Die antiken Skulpturen in Farnborough Hall sowie in Althorp House, Blenheim Palace, Lyme Park und Pernice Castle, Mainz 1995 (Monumenta Artis Romanae, 23).

Schröder 1993

Stephan F. Schröder: Katalog der antiken Skulpturen des Museo del Prado in Madrid. Bd. 1: Die Porträts, Mainz 1993.

Schröder 2004

Stephan F. Schröder: Katalog der antiken Skulpturen des Museo del Prado in Madrid. Bd. 2: Idealplastik, Mainz 2004.

Schürmann 2000

Wolfgang Schürmann: Der Typus der Athena Vescovali und seine Umbildungen, in: Antike Plastik, 27, 2000, S. 37–90.

Seidel 1892

Paul Seidel: Die Ausstellung von Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrichs des Großen. I. Friedrich der Große als Sammler von Gemälden und Skulpturen, in: Jahrbuch der königlichen preußischen Kunstsammlungen 13, 1892, S. 183–205.

Seidel 1912

Paul Seidel, Der neue Flügel Friedrichs des Großen am Charlottenburger Schloß, in: Hohenzollernjahrbuch, 16, 1912, S. 86–94.

Seidel 1912

Paul Seidel: Friedrich der Große und die Bildende Kunst, Berlin 1912.

Sichter mann 1992

Hellmut Sichter mann: Die mythologischen Sarkophage, Bd. 2, Berlin 1992 (Die antiken Sarkophagreliefs, 12, 2).

Sinn 1987

Friederike Sinn: Stadtrömische Marmorurnen, Mainz 1987 (Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur, 8).

Söldner 1986

Magdalene Söldner: Untersuchungen zu liegenden Eroten in der hellenistischen und römischen Kunst, Frankfurt am Main/Bern/New York 1986.

Souchal 1973a

François Souchal, La collection du sculpteur Girardon d'après son inventaire après décès, in: Gazette des Beaux-Arts, 82, 1973, S. 1–112. S. 35 f. Nr. 7. S. 37 Nr. 12.

Souchal 1973

François Souchal: L'inventaire après décès du sculpteur Lambert-Sigisbert Adam, in: Bulletin de la société de l'histoire de l'art français, 1973, S. 181–191.

Spence 1755

Joseph Spence, Polymetis or, an enquiry concerning the agreement between

the works of the Roman Poets and the remains of the Ancient Artists; being an attempt to illustrate them mutually from one another, London [1747] 1755.

Spence 1966

Joseph Spence: Observations, anecdotes and characters of books and men, hrsg. v. James Osborn, 2 Bde, Oxford 1966.

Spence 1975

Joseph Spence: Letters from the grand tour, hrsg. v. Slava Klima, Montreal/London 1975.

Stähli 1999

Adrian Stähli, Die Verweigerung der Lüste. Erotische Gruppen in der antiken Plastik, Berlin 1999.

Stemmer 1978

Klaus Stemmer: Untersuchungen zur Typologie, Chronologie und Ikonographie der Panzerstatuen, Berlin 1978 (Archäologische Forschungen, 4).

von Stockhausen 2005

Tilman von Stockhausen: Formen des Ordens. Auktionskataloge des 18. Jahrhunderts als Beginn der modernen Kunstgeschichte, in: hrsg. von Markus Bertsch und Johannes Grave, Räume der Kunst. Blicke auf Goethes Sammlungen, Göttingen 2005, S. 89–101.

Stuart Jones 1912

Henry Stuart Jones: A Catalogue of the Ancient Sculptures Preserved in the Municipal Collections of Rome. The Sculptures of the Palazzo dei Conservatori, 2 Bde. (Text- und Tafelbd.), Oxford 1912.

Tieck 1832

Friedrich Tieck: Verzeichniss der antiken Bildhauerwerke des Königlichen Museums zu Berlin, Berlin 1832.

Traversari 1973

Gustavo Traversari, Sculture del V – IV secolo a.C. del Museo Archeologico di Venezia, Venedig 1973.

Trillmich 1973

Walter Trillmich: Bemerkungen zur Erforschung der römischen Idealplastik, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, 88, 1973, S. 247–282, Abb. 1–38.

Valesio 1977–79

Francesco Valesio: Diario di Roma, hrsg. von Gaetana Scano, 6 Bände, Mailand 1977–79.

Vermaseren 1956

Maarten Jozef Vermaseren: Corpus inscriptionum et monumentorum religionis Mithriacae, Bd. 1, Den Haag 1956.

Vogtherr 1997

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

Völkel 1993

Markus Völkel: Römische Kardinalshaushalte des 17. Jahrhunderts, Berlin 1993.

Von den Hoff 1994

Ralf von den Hoff: Philosophenporträts des Früh- und Hochhellenismus, München 1994.

Waldhauer III, 1936

Otto Waldhauer: Die antiken Skulpturen der Ermitage III., Berlin-Leipzig 1936.

Wardropper 1984

Ian Wardropper: Adam to Clodion: Four French Terracotta Sculptures, in: The Art Institute of Chicago Museum Studies, 11-1, 1984, S. 23–37.

Weber 1998

Gordian Weber: Die italienische Reise der Markgräfin Wilhelmine und ihre Antikenankäufe, in: AK Paradies des Rokoko II, 1998, S. 58–64.

Weber, 1996

Gordian A. Weber: Die Antikensammlung der Wilhelmine von Bayreuth, München 1996 (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München).

Wegner 1939

Max Wegner: Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit, Berlin 1939 (Das römische Herrscherbild 2, 4).

Wegner 1956

Max Wegner: Hadrian. Plotina. Marciana. Matidia. Sabina, Berlin 1956 (Das römische Herrscherbild 2, 3).

Wegner 1976

Max Wegner: Bildnisbüsten im 3. Jahrhundert n. Chr., in: Festschrift für Gerhard Kleiner, hrsg. von Harald Keller, Jürgen Kleine, Tübingen 1976, S. 105–132.

Wegner 1979

Max Wegner, mit Beiträgen von Jörgen Bracker, Willi Real: Gordian III. bis Carinus, Berlin 1979 (Das römische Herrscherbild, 3, 3).

Wegner 1984

Max Wegner, unter Mitarbeit von Reingart Unger, Verzeichnis der Bildnisse von Hadrian und Sabina, in: *Boreas, Münstersche Beiträge zur Archäologie*, 7, 1984, S. 105–156.

Weski 1975

Ellen Weski: Eine römische Porträtbüste in Berlin, in: *Archäologischer Anzeiger des Deutschen Archäologischen Instituts*, 90, 1975, S. 276–280.

Weski/Frosien-Leinz 1987

Ellen Weski, Heike Frosien-Leinz: *Das Antiquarium der Münchner Residenz. Katalog der Skulpturen*, 2 Bde. (Text- und Tafelbd.), München 1987 (Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen. Kataloge der Kunstsammlungen).

West I, 1933 / II, 1941

Robert West: *Römische Porträt-Plastik*, 2 Bde., München 1933–1941.

Wieseler 1903

Friedrich Wieseler und Karl Ottfried Müller, *Denkmäler der alter Kunst II*, Leipzig 1903.

Wigger /Wegner 1971

Heinz Bernhard Wiggers: *Caracalla. Geta. Plautilla*; Max Wegner: *Macrinus bis Balbinus*, Berlin 1971 (*Das römische Herrscherbild*, 3, 1).

Winckelmann 1766

Johan Joachim Winckelmann: *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst*, Dresden 1766. Eiselein IX.

Winckelmann 2003

Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Text, bearb. von Max Kunze, mit Unterstützung von Eva Hofstetter-Dolega, Marianne Kreikenbaohm, Arnd Rattmann und Axel Rügler, Mainz 2003 (Johann Joachim Winckelmann, Schriften und Nachlaß, 4,1).

Winckelmann 2003a

Johann Joachim Winckelmann: *Ville e Palazzi di Roma. Antiken in den römischen Sammlungen*, Text und Kommentar, bearb. von Sascha Kansteiner, Brigitte Kuhn-Forte, Max Kunze, Mainz 2003 (Johann Joachim Winckelmann: Schriften und Nachlaß, 5, 1).

Wittkower 2001

Rudolf Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini*, London 2001.

Wood 1986

Susan Wood: *Roman Portrait Sculpture 217–260 A. D. The Transformation of an Artist Tradition*, Leiden 1986 (*Columbia Studies in the Classical Tradition*, 12).

Wrede 1981

Henning Wrede: *Consecratio in formam deorum. Vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit*, Mainz 1981.

Wrede/Harprath 1986

Henning Wrede, Richard Harprath (Hrsg.): *Der Codex Coburgensis: das erste systematische Archäologiebuch*, Coburg 1986.

Wujewski 1980

Tomasz Wujewski: Pseudoantyczne Rzeźby Portretowe w Kolekcji Poznańskiej, in: Archeologia, 31, 1980, S. 69–94.

Zanker 1974

Paul Zanker: Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit, Mainz 1974.

Zanker/Ewald 2004

Paul Zanker, Björn Christian Ewald: Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage, München 2004.

Zazoff 1983

Peter und Hilde Zazoff: Gemmensammler und Gemmenforscher, München 1983.

Zimmermann 1994

Adrian Zimmermann: Kopienkritische Untersuchungen zum Satyr mit der Querflöte und verwandten Statuen, Bern 1994.

3. Verzeichnis der Inventare der preußischen Sammlungen

Siglen

AdK Akademie der Künste Berlin

BBAW Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften

GStAPK Geheimes Staatsarchiv – Preußischer Kulturbesitz Berlin-Dahlem

NL Nachlass

PrAdK Preußische Akademie der Künste

SBBPK Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

SMBPK Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

SMBPK ZA Zentralarchiv der Staatlichen Museen – Preußischer Kulturbesitz

SPSG Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg

Verzeichnis Sammlung Polignac 1745	Specification Von Sämtlichen Altherthümer; von Daß Museum Des Cardinals, dè Polignac. noch in Charlottenburg Vorräthig Stehen; und noch nicht Placirt Sind. [um 1745] SPSG, Hist. Akten, Nr. 41
Kunstkammer-Generalia 1746–1770	Akten Kunstkammer: Kunstkammer-Generalia Bd. 1, 1740–1794 SMBPK ZA, Kunstkammer-Generalia Bd. 1
Inventar Schloss Charlottenburg 1770–1780	Inventarium von Mobilibus, im Königlichen Schloß Charlottenburg SPSG, Hist. Akten, Nr. 31
Acta Inventur Schloss Sanssouci 1782–1796	Inventarium Von dem Königlichen Schloße zu Sanssouci, und den neuen Cammern, so wie solches dem Castellan Herr Hackel übergeben worden. aufgenommen den 20 Merz 1782 In: Acta Die Inventur Angelegenheiten von Sanssouci betreffend. Sanssouci Inventar 1782–1825, vol. I SPSG, Hist. Akten, Nr. 5
Inventar Neues Palais 1784	Inventarium von Sämtlichen Tapezereyen, Pretiosen, Tableaux, Mobiliar-Sachen, als Gardinen, Sopha's, Canapéés, Fauteuils, Stühlen, Spinden, Tischen, Trumeaux, Spiegel, Caminaufsätzen, Kron- und andern Leuchten, Porcellain, Betten pp. und allen übrigen Effecten, Desgleichen Wäsche, Feuerlöschungs Geräthschaften u:s:w:im Königlich Neuen Palais, dessen Seiten und Rückflügeln, Communs, Castellan pp. Häusern, antiquen und Freundschafts Tempel Belvedere und Chinesischen Gärtner Hauseauf allergnädigsten Königlich immediaten Befehl vom 18ten October 1784 SPSG, Hist. Inventare, Nr. 398
Inventar Berliner Schloss 1793	Inventarium des Königlichen Schlosses zu Berlin aufgenommen 1793 SPSG, Hist. Inventare, Nr. 45
Inventar Marmorpalais 1796	Inventarium von dem Ameublement und vorhandenen Sachen in sämtlichen Gebäuden des Königlichen Neuen Gartens am

	<p>heiligen See, als wie folget I. das Königliche Marmor Schloß; II. das Cavalier Hauß; III. das Weiße Hauß; IV. das Rothe Hauß; V. das Grüne Hauß; VI. die Thürme; VII. das Jäger Hauß; VIII. die Bibliothek; IX. der Orange Saal; X. der Tempel Mauresque; XI. die Eremitage / XII. die Grotte; XIII. die Meierey; XIV. die Küche in der Hasen Haide; XV. die Eiche in der Hasen Haide</p> <p>SPSG, Hist. Inventare, Nr. 377</p>
Inventar Schloss Sanssouci 1796	<p>Inventarium des Königlichen Schlosses Sanssouci bei Potsdam; aufgenommen den 9ten May 1796</p> <p>SPSG, Hist. Inventare, Nr. 546</p>
Acta Vereinigung Antikenkabinett 1798	<p>Acta die Vereinigung des Münz- und Medaillen-Cabinetts zu Potsdam mit dem hiesigen betreffend 1798</p> <p>Königliche Akademie der Wissenschaften, Abschnitt I. von 1700–1811, Abth. XV., No. 13 die Königs Cabinette a2) das Medaill. Cab.</p> <p>BBAW, Archiv AdW I–XV, Nr. 13</p>
Acta Kunst- und Raritätenkabinett 1798–1801	<p>Acta betreffend das Kunst- und Raritäten-Cabinet unter Aufsicht des Herrn Henry 1798. 1799. 1800. 1801.</p> <p>Königliche Akademie der Wissenschaften, Abschnitt I. von 1700–1811, Abth. XV., No. 3 die Königs Cabinette a[?] das Kunst-Medaillen u. Nat. Cab. – Im Allg.</p> <p>BBAW, Archiv AdW I–XV, Nr. 3</p>
Inventar Neues Palais 1799	<p>Inventarium vom Königlichen Neuen Palais bei Potsdam. Revidirt im Juny 1799</p> <p>SPSG, Hist. Inventare, Nr. 399</p>
Inventar Schloss Charlottenburg 1800	<p>Inventarium des Königlichen Schlosses zu Charlottenburg und der dazu gehörigen Königlichen Gebäude. Aufgenommen im August 1800. [revidirt 14. März 1810]</p> <p>SPSG, Hist. Inventare, Nr 246 SPSG, Hist. Inventare, Nr. 247 [Revision 1810]</p>
Skulpturenverzeichnis Schloss Charlottenburg 1800	<p>Verzeichniß der in dem Königlichen Lustschloße, und Garten von Charlottenburg enthaltenen Marmor- und Bronze-Arbeiten, als Statuen, Büsten, Köpfen, Fußgestellen, Tischen, Vasen, Kaminen sowohl von antiker als moderner Kunst. [29. September 1800, von Aloys Hirt]</p> <p>SPSG, Hist. Akten, Nr. 36 GStAPK, 1. HA Rep.76 Nr. III 376</p>
Konfiskationsverzeichnis 1806/1807	<p>Acta betreffend die Königlichen Schlösser zur Zeit der französischen Occupation</p> <p>fol. 1r–3r: Inventaire des objets d'Art et de Curiosité enlevés du Palais du Roi de Prusse à Berlin par ordre de S. M. L'Empereur, pour être transporté à Paris [begonnen: 5. Nov. 1806 von Dominique Vivant-Denon] Fol 8r–11v: Specification der übrigen Sachen, welche aus den</p>

	Königlichen Schlössern noch genommen worden. 1806–1807.
	GStAPK, I. HA Rep. 36 Nr. 2862
Nachrichten Kunstsachen 1806/1807	Nachrichten von den Kunstsachen, Münzen, Büchern und andern Merkwürdigkeiten, welche in dem Kriege 1806 und 1807 durch die Franzosen aus unserem Lande genommen wurden. [Verf.: Rabe?, o. D.]
	AdK, Historische Bestände, PrAdK I/369
Konfiskationsverzeichnis Berliner Schloss 1807	Inventar der nach Paris abtransportierten Antiken und Kuriositäten aus dem Berliner Schloss, zusammengestellt von Henry für Denon, 5. April 1807, mit Supplement vom 12. Dez. 1807; Ergänzung vom 23. Mai 1815
	SPSG, Hist. Akten, Nr. 151 BBAW, Archiv AdW I–XV, Nr. 9, fol. 68–70r (Kopie)
Acta Staatseigentümer 1809–1810	Acta die Untersuchung von Seiner Königlichen Immediat-Commission welche Staats-Eigenthümer während der Besitznahme der Franzosen verloren gegangen, betreffend, 1809/10, vol. 1
	SPSG, Hist. Akten, Nr. 148
Inventar Altes Schloss Charlottenburg 1810	Inventarium des Königlichen Alten Schlosses zu Charlottenburg. Aufgenommen im Jahr 1810 [revidiert April 1811, März 1822]
	SPSG, Hist. Inventare, Nr. 248
Inventar Neues Schloss Charlottenburg 1810	Inventarium des Königlichen Neuen Schlosses, zu Charlottenburg. Aufgenommen im Jahre 1810 [revidiert 1822]
	SPSG, Hist. Inventare, Nr. 249
Inventar Berliner Schloss I, 1811	Inventarium des Königlichen Schlosses zu Berlin vol. I: Petit Apartements, Königskammern [28. Februar 1811, revidiert 20. Januar 1812, 1816]
	SPSG, Hist. Inventare, Nr. 59
Inventar Berliner Schloss III, 1811	Inventarium des Königlichen Schlosses zu Berlin vol. III: Corps de Logis Friedrichs I., Paradekammern bis zum Corps de Logis, Paradekammern mit Bildergalerie, Weißem Saal und zugehörigen Kammern [28. Februar 1811, revidiert 20. Januar 1812, 1816]
	SPSG; Hist. Inventare, Nr. 69
Inventar Neues Palais 1811	Königliches [Neues] Palais Dessen Haupt-Gebäude, niedrige, kleine und grosse Rückflügel [Inventar 1811, revidiert 1819]
	SPSG, Hist. Inventare, Nr. 400
Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812	Verzeichniß der in sämtlichen Königlichen Schlössern vorhandenen antiken Bildhauer arbeiten [Charlottenburg, Sanssouci, Potsdam, Neues Palais, Marmorpalais, 1811, 20. Februar 1812]
	In: Acta Generalia Kunstsachen betreffend, 1814–1815, vol. 1, fol. 78r–82r; 84r–84v

Acta Kunstsachen 1814	SPSG, Hist. Akten, Nr. 150 Acta Commissionii Reclamationen über gestohlene Kunstsachen. 1814, vol. 1
Reklamationsverzeichnis 1814	SPSG, Hist. Akten, Nr. 149 Uebersicht aller von der französischen Regierung zu reclamirenden Anno 1806 aus den Königlich Preußischen Staten von Denon genommenen und quittirten Kunstgegenständen [...] [angefertigt 1814 in Paris] In: Acta die Untersuchung von Seiner Königlichen Immediat-Commission welche Staats-Eigenthümer während der Besitznahme der Franzosen verloren gegangen, betreffend, 1809/10, vol. 1, fol. 78r–96r
Acta Kunstsachen 1814–1816	SPSG, Hist. Akten, Nr. 148 Acta betreffend die Zurückholung der nach Paris gestohlenen Kunst-Sachen [...] 1814, vol. 1
Acta Kunstsachen 1816–1819	SPSG, Hist. Akten, Nr. 151 Acta betreffend Zurückholung der von den Franzosen geraubten Kunstsachen 1816, vol. II fol. 5r–18v: [Verzeichnis der von Denon entführten Kunstwerke aus den preußischen königlichen Schlössern (ohne Kunstkammer) 1816] fol. 32r–34r: General Uebersicht aller zu den Königlichen Schlössern durch die verschiedenen Commissionen zurückgelieferten Antiken Skulpturen [Übersicht über die im Juli 1816 aus Paris zurückgegebenen Antiken]
Inventar Berliner Schloss I, 1816	SPSG, Hist. Akten, Nr. 153 Inventarium des Königlichen Schlosses zu Berlin vom Jahre 1816, vol. I: [Petits Apartements, Königskammern; mit Zusätzen und Abgangsvermerken bis 1830]
Inventar Berliner Schloss IV, 1816	SPSG, Hist. Inventare, Nr. 60 Inventarium des Königlichen Schlosses zu Berlin vom Jahre 1816, vol. IV: [Paradekammern bis Kapelle, Bildergalerie bis Weißer Saal; mit Zusätzen und Abgangsvermerken bis 1830]
Acta Kunstsachen 1815–1819	SPSG, Hist. Inventare Nr. 63 Königliches Hof-Marschall-Amt, Acta Generalia. Kunst-Sachen der Königlichen Schlösser von 1815-1819, vol. 2.
Acta Kunstsachen 1820–1830	SPSG, Hist. Akten Nr. 152 Königliches Hof-Marschall-Amt, Acta betreffend die Auswahl der Kunst-Gegenstände aus den Königlichen Schlössern fürs Museum, vol. 1. De anno 1820 bis incl:1830
Verzeichnis Sammlung Polignac 1822	SPSG, Hist. Akten, Nr. 154 Ministerialreskripte: Brief von Altenstein an die Akademie der Künste, Professor Schadow

	[Abgabe der Antiken an die Kunstkammer, samt Verzeichnis der zu dieser Zeit in der Akademie der Künste befindlichen Antiken aus der Sammlung Polignac]; Berlin, 17. Juni 1822
	fol. 62r–63v: Verzeichniß von Anticaglien aus der ehemaligen Polignacschen Sammlung welche sich im Lokale der Königlichen Akademie der Künste befinden. [aufgestellt von Konrad Levezow, um 1822]
	in: Akademie der Künste Berlin, Historische Bestände, PrAdK 21
Antiken- und Restaurierungsverzeichnis 1823	Acta des Königlichen Civil-Cabinets betreffend die Kunst-Sammlungen des Museums in Berlin
	fol. 101–111r: Verzeichniß der Antiken-Marmore mit Bezeichnung der Orte, wo sie sich jetzt befinden, und mit Angabe, welche Werke hauptsächlich der Restauration bedürfen [um 1823]
	GStAPK, I. HA Rep. 89 Nr. 20451
Restaurierungsrechnung 1823–1829	Rechnung Christian Daniel Rauchs für Restaurierungen und Ergänzungen antiker Skulpturen in den königlichen Schlössern und Gärten, 23. September 1823 bis 20. Juni 1829, 72 S.
	in: SMBPK ZA, NL Rauch C I. 20
Inventar Schloss Sanssouci 1825	Inventarium des Königlichen Schlosses Sanssouci und der dazu gehörigen Königlichen Gebäude, als: der beiden Seiten-Flügel, der sogenannten Neuen Kammern, des Küchen- und Stall-Gebäudes bei der Windmühle, der Bilder-Gallerie und des Japanischen Hauses. Nach der Revision im September 1825.
	SPSG; Hist. Inventare, Nr. 548
Inventar Neues Palais 1827	Inventarium des Königlichen Neuen Palais bei Potsdam 1827 [revidiert 1853], vol. I: Souterrain und Erstes Stockwerk
	SPSG, Hist. Inventare, Nr. 404
Inventar Neues Palais 1828	Inventarium des Königlichen Neuen Palais. Vol. II. Zweites Stockwerk [1828, revidiert 1853]
	SPSG; Hist. Inventare, Nr. 405
Inventar Neues Palais/Antikentempel 1828	Inventarium des Königlichen Neuen Palais. Vol. V. Die zu dem Neuen Palais gehörenden verschiedenen Gebäude. – Inventarium der, außer den beiden Communs, zum Königlichen Neuen Palais gehörenden verschiedenen Gebäude [mit Antikentempel]
	SPSG, Hist. Inventare, Nr. 408
Inventar Bildergalerie Sanssouci 1830	Inventarium der Königlichen Bilder-Gallerie zu Sans-Souci. 1830 [10. Dezember 1830]
	SPSG, Hist. Inventare, Nr. 550
Acta Kunstsachen 1831–1857	Königliches Hof-Marschall-Amt, Acta betreffend die aus den Königlichen Schlössern und Gärten zum Museum abgelieferten Kunstsachen. 1831, vol. 2

	SPSG, Hist. Akten, Nr. 159
Acta Inventarium Schloss Sanssouci 1840–1850	Königliches Hof-Marschall-Amt, Nr. 26 Vol. III: Acta betreffend das Inventarium des Schlosses Sanssouci [Inventar 1840–1850 Bd. 3]
	SPSG, Hist. Akten, Nr. 13
Inventar Schloss Sanssouci 1845	Inventar des Schlosses Sanssouci, Potsdam, 1845, Vol. IIIa [10. Oktober 1845; revidiert 24. Juli 1909; Dezember 1913; Juni/Juli 1918]
	SPSG, Hist. Inventare, Nr. 557
Inventar Schloss Sanssouci 1847	Inventar des Schlosses Sanssouci, Potsdam, 1847, Vol. IV [30. März 1847; revidiert April/Mai 1892]
	SPSG, Hist. Inventare, Nr. 808
Acta Kunstsachen 1858–1877	Königliches Hof-Marschall-Amt, Acta betreffend die Abgabe von Kunstsachen zum Museum. 1858–77, vol. III
	SPSG, Hist. Akten, Nr. 174
Inventar Bildergalerie Schloss Sanssouci 1869	Inventarium der Königlichen Bilder-Galerie zu Sans Souci [16., 25. Oktober 1869, revidiert 22. April 1892]
	SPSG, Hist. Inventare, Nr. 791
GK III	Generalkatalog Nr. 3 der Skulpturen, begonnen um 1885, fortgeführt bis 1945

4. Indices

4.1 Gesamtkonkordanz

Erläuterung zur folgenden Tabelle:

Spalte 2:

Angabe der Inventarnummer ohne Zusatz: = Antikensammlung SMB, Inventar der Skulpturen

SPSG Skulpt.sl.g: = Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (SPSG), Inventar der Skulpturen

Berlin GK III: = ehemals Königliches Hofmarschallamt, Schlösserverwaltung Preußen, Generalkatalog der Skulpturen (Ende 19. Jahrhundert bis 1945 geführt)

Poznań NM: = Poznań, Muzeum Narodowe w Poznaniu

Weitere Spalten:

- Inventar 1738: Inventar der Sammlung Polignac in Paris 1738 (Guiffrey 1899)
- Inventar 1742: Nachlassinventar der Sammlung Polignac in Paris 1742
- Aukt.Kat: Etat et Description des Statues 1742 (= gedruckter Verkaufskatalog der Sammlung Polignac von 1742)
- Oesterreich: Matthias Oesterreich: Beschreibung und Erklärung der Gruppen, Statuen, ganzen und halben Brust-Stücke, Basreliefs, Urnen und Vasen von Marmor, Bronze und Bley, sowohl von antiker als moderner Arbeit, Berlin 1775 (= Literaturverzeichnis: Oesterreich 1775a)
- Tieck: Friedrich Tieck: Verzeichnis der antiken Bildhauerwerke des Königlichen Museums zu Berlin, Berlin 1732 (= Literaturverzeichnis: Tieck 1732)
- Kat. Antiken I: (= Literaturverzeichnis: Antiken I. 2009): Antiken I. Kurfürstliche und königliche Erwerbungen für die Schlösser und Gärten Brandenburg-Preußens vom 17. bis 19. Jahrhundert, Bestandskataloge der Kunstsammlungen, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Berlin 2009.

Kat.Nr.	Inv.-Nr.	Inventar 1738	Inventar 1742	Aukt.- Kat.	Oester- reich	Tieck	Kat. Antiken I
1	542	428	520		831	109	76
2	49	315	407	300	467	6	77
3	50	317	409	301	468	53	78
4	SPSG Skulpt.sl.g. 189			8	134		45
5	SPSG Skulpt.sl.g. 210	313	405	5	144	35	46
6	58					135 k	79
7	158				747- 766	72	83
8	68	310	402	1	689	71	84
9	70	339	431	251	781	67 f.	85
10	SPSG Skulpt.sl.g. 1562	341	433	253	779	166	48
11	SPSG Skulpt.sl.g. 341						53
12	Sk 122	369	461	191	417?	101	90
13	SPSG Skulpt.sl.g. 114	333	425	247	773		49
14	SPSG Skulpt.sl.g. 197	323	415	258	142	107	50
15	106				834	118	91
16	121				799	36	89
17	139			141	782	137	92
18	149	517	609	81	701	39	93
19	141	408?	500 (?)	143- 148	790	67i	94
20	169	407	499	143	783	371	95
21	SPSG Skulpt.sl.g. 415				Oest. 1775b: 15		51
22	105				833 oder 834	117	97
23	232					67k	331
24	SPSG Skulpt.sl.g. 200	322	414	259	145	98	52
25	251				442	62b	107
26	264				709- 726	296	108
27	261	321	413	260	734	112	109
28	271				709- 726	92	110

Kat.Nr.	Inv.-Nr.	Inventar 1738	Inventar 1742	Aukt.- Kat.	Oester- reich	Tieck	Kat. Antiken I
29	403					257	111
30	279	481	572	56	755	110	112
31	291	431	523	60	709- 726	63	113
32	68 (a)	310	402	1	689	71	114
33	474				709- 726	320	115
34	SMB Skulpturensammlung Inv. Nr. 457				118	100	116
35	548			113	426	397	117
36	1329	424	516	31	747- 766	399	118
37	569	450?		62	723	344	119
38	570			63	709- 726	343	120
39	Budapest, Mus. Inv. 73.5.A					414	121
40	Budapest, Mus. Inv. 73.6.A	337	429	252	777	120	122
41	552				815	41	123
42	328					335	124
43	472				709- 726	69	125
44	473				709- 726	68	126
45	544				747- 766	39	127
46	533	340	432	142	780	135i	128
47	491	334	426	244	776	147	129
48	492	335	427	245	775	148	130
49	281		Neu 7		796	121	131
50	8				747- 766	139	69
51	40	462?			152?	264	71
52	SPSG Skulpt.sl.g. 115	331	423		772		43
53	33	324	417	25	733	151	70
54	22	411	503		789	75	72
55	32	325	416	24	731	160	73
56	43				747- 766	67n?	74

Kat.Nr.	Inv.-Nr.	Inventar 1738	Inventar 1742	Aukt.- Kat.	Oester- reich	Tieck	Kat. Antiken I
57	35	410	502		788	114e	75
58	SPSG Skulpt.slg 417				Oest. 1775b : 19		44
59	60	326	418	23	732	34	80
60	Poznań NM A 604				463		81
61	67					278	82
62	79	426	518	29	432	44	86
63	78			133	441	30	87
64	80	499	591	171	816	67 m	88
65	SPSG Skulpt.slg. 198	316	408	310	143	4	47
66	179	425	517	28	417	55	96
67	353	311	403	2	690	16	98
68	594	319	411	306	473	64	99
69	Louvre, Dep. Ant. Egypt. N 119 A	482	573	151	836		100
70	591		412	309	476		101
71	221	320	412	308	475	47	102
72	218	320 a	412	307	474	57	103
73	222	320 e	412	303	470		104
74	228	330	422	250	735	42	105
75	571				819	135n	106
76	605					144	132
77	494	328	420	271	91	59	133
78	588	320 d	412	304	471	60	134
79	497	320 f	412	302	469	70	135
80	618				805	132	136
81	593	318	410	305	472	211	137
82	496	312	404	3	93	210	138
83	SMB Skulpturensammlung Inv. 355	329	421		103	261	139
84	SMB Ägypt. Mus. Inv. 7996, 1	314	406	4	770	403	140
85	573					322	141
86	160	413	505		785	114	142
87	581	332	424	248	778		143
88	SPSG Skulpt.slg. 192		Neu 6	84	131		54
89	SPSG Skulpt.slg. 191				132		55

Kat.Nr.	Inv.-Nr.	Inventar 1738	Inventar 1742	Aukt.- Kat.	Oester- reich	Tieck	Kat. Antiken I
90	313				747– 766	411	144
91	SPSG Skulpt.slg. 190	448	539		133		56
92	303				709– 726	368	145
93	304	336	428	246	774	398	146
94	311 a	429	521	55	84	389	147
95	314				87	228	148
96	320				747– 766	410	149
97	321				747– 766	409	150
98	324	454	545	89	455	318	151
99	Poznań Dep. 383			52		174	153
100	Poznań NM A 602	346	438	220	97	200	154
101	365	384	477	36	99	141	155
102	366	422	514	9	89	142	156
103	Poznań NM A 595			222	122	197	157
104	Poznań NM A 603					224	159
105	SPSG Skulpt.slg. 1571	356	448		115	196	57
106	Poznań NM A 605			91	747– 766	287	160
107	Poznań NM A 599	430?	522?		747– 766	281	161
108	Poznań NM A 594	381	474	30	96	215	162
109	378	452	543	85	94	213	166
110	Poznań NM A 593				431	349	168
111	Poznań NM A 596					229	169
112	422				801	234	171
113	385	383	476	37		236	172
114	423				709– 726	245	173
115	340				709– 726	319	174
116	387				(S. 22 Anm. *)	220	175
117	SPSG Skulpt.slg. 207				149		59
118	347			59	709– 726	178	176

Kat.Nr.	Inv.-Nr.	Inventar 1738	Inventar 1742	Aukt.- Kat.	Oester- reich	Tieck	Kat. Antiken I
119	426				116	243	177
120	1339				747– 766	303	178
121	Poznań NM A 592				747– 766	214	179
122	407				151	225	180
123	416					259	181
124	SPSG Skulpt.slg. 1570	357	449	110	747– 766	202	60
125	408			50		256	182
126	388				119	212	183
127	405					336	184
128	Berlin GK III 2990					230	61
129	462				120	248	185
130	425	345	437	218	95	238	186
131	421	359	451	33	98	239	187
132	386				123	242	188
133	420	400	492	48	835	331	189
134	Berlin GK III 3125	350	442	112	85	235	190
135	334					168	191
136	Poznań NM A 601				114	177	192
137	Poznań NM A 591	382	475	32 (?)		299	152
138	367				802	204	158
139	376	372	464	106	747– 766	216	163
140	445				Oest. 1775b : 24	288	164
141	446	456?				306	165
142	451					217	167
143	457	398	490		2	232	170
144	SPSG Skulpt.slg. 204	368	460		148		58
145	454	402 (?)	494 (?)	123	424	187	65
146	SPSG Skulpt.slg. 206			122	154?		62
147	1340				747– 766	304	193
148	439				798	305	194
149	Poznań NM A 597	386 (?)	479 (?)			308	195
150	SPSG Skulpt.slg. 1568	373	465	107	747- 766	334	63

Kat.Nr.	Inv.-Nr.	Inventar 1738	Inventar 1742	Aukt.- Kat.	Oester- reich	Tieck	Kat. Antiken I
151	448					301	196
152	SPSG Skulpt.slg. 410				Oest. 1775b: 4		64
153	455				88	233	197
154	Poznań NM A 598					231	198
155	SPSG Skulpt.slg. 1565			296		237	329
156	449				709– 726	241	200
157	452					240	199
158	855	515	607		858	67b	205
159	SPSG Skulpt.slg. 320	511	603	83	81		68
160	SPSG Skulpt.slg. 426	513	605	7	477		67
161	1143	527	619	195	859	357	202
162	1124	525	617	194	860	351	203
163	1129	528	620	77	854	76	204
164	1203			212	861		207
165	SPSG Skulpt.slg. 321	512	604	16	100		66
166	1146	529	621	76	855	143	206
167	1355	532	624	14b	857	80	---
168	891					367	201
169	ANT SMB Fr. 1828	582	675	299	794		---
170	230			172	806	405	
171	330					86	---
172	SPSG Skulpt.slg. 2478	409	501	160	829		---
173	SPSG Skulpt.slg. 2465	405	497	151– 159	795	291	
174	341	344	436	311	388	167	---
175	SPSG Skulpt.slg. 2440	388	480	52	747– 766	188	---
176	SPSG Skulpt.slg. 2168	342	434	224	437	179	---
177	349	403	495		792	272	
178	SPSG Skulpt.slg. 1569	347	439	216	121	189	---
179	1337	418	510		747– 766	195	
180	371				750 (?)	203	

Kat.Nr.	Inv.-Nr.	Inventar 1738	Inventar 1742	Aukt.- Kat.	Oester- reich	Tieck	Kat. Antiken I
181	336					253	
182	333				711	252	
183	Poznań NM A 600	344	436		117	300	
184	339					172	
185	Louvre Dep. Ant. Grecques et Rom. MA 661	514	606	257	480		
186	Berlin GK III 387	524	616	206	843		
187	SPSG Skulpt.slg. 216	590 b	683 b	17	484		---
188	SPSG, Skulpt.slg. Inv. Sk 217	590 a	683 a	18	485		
189	SPSG Skulpt.slg. 182	526	618	263	139		
190	SPSG Skulpt.slg. 4007	415	507	297	729		
191	SPSG Skulpt.slg. 4008	586	679	275	728		
192	Berlin GK III 2368		neu 12	225	739		
193	Berlin GK III 2369		neu 12	226	740		
194	Berlin GK III 2366	596	689	27	743		
195	Berlin GK III 2367	597	690	26	744		
196	SPSG Skulpt.slg. 3902	594	687	227	146		
197	SPSG Skulpt.slg. 3903	595	688	228	155		
198	Keine vorhanden		neu 14	189	842		
199	Keine vorhanden		neu 14	190	841		
200	SPSG Skulpt.slg. 319	600+599	692 + 693	268	173		
201	SPSG Skulpt.slg. 147	598	691	274	446		
202	SPSG Skulpt.slg. 335	523 a/b	615	209– 210	105		
203	Berlin, Kunstgewerbe Mus. S 441	578	671	256	705		
204	Berlin, Kunstgewerbe Mus. S 440	577	670	255	704		
205	SPSG Skulpt.slg. 1680		neu 15	292	706		
206	SPSG Skulpt.slg. 4068	587	680	270	791		

Kat.Nr.	Inv.-Nr.	Inventar 1738	Inventar 1742	Aukt.-Kat.	Oesterreich	Tieck	Kat. Antiken I
207	SPSG Skulpt.sl.g. 1171	539	631	198– 205	S. 27		
208	SPSG Skulpt.sl.g. 1180	540	632	198– 205	S. 27		
209	SPSG Skulpt.sl.g. 1174	541	633	198– 205	S. 27		
210	SPSG Skulpt.sl.g. 1175	542	634	198– 205	S. 27		

4.2 Konkordanz der Einträge des Verkaufskataloges und der Quellen

Diese Konkordanz der Einträge des Verkaufskataloges „Etat et Description des Statues 1742“ und der Quellen dient dem besseren Überblick dessen, was Bestandteil der Sammlung war und nachweislich nach Preußen gelangte, aber nicht identifiziert werden kann oder nur summarisch als Materialgruppe zu benennen ist. Die grau hinterlegten Zeilen markieren diejenigen Stücke, die identifiziert und in den Katalog aufgenommen wurden, die weißen Zeilen zeigen Nummern oder Nummerngruppen, die sich nicht näher fassen lassen. Um dem Leser jedoch einen Eindruck von dem zu geben, was über die 210 Stücke des vorliegenden Kataloges hinaus zu der Sammlung gehörte, sind die Einträge im Verkaufskatalog von 1742 hier in einer deutschsprachigen Kurzversion aufgeführt.

Aukt. Kat.	Bezeichnung	Kat. Nr.	Inventar 1738	Inventar 1741	Oesterreich
1		8	310	402	689
2		67	311	403	690
3		82	312	404	93
4		84	314	406	770
5		5	313	405	144
6	Herme, Hermaphrodit				
7		160	513	605	477
8		4			134

Aukt. Kat.	Bezeichnung	Kat. Nr.	Inventar 1738	Inventar 1741	Oesterreich
9		102	422	514	89
10	Büste				
11	Büste				709-726
12	Halbbüste				
13	Halbbüste				
14 a	Urne mit Kanneluren				
14 b		167	532	624	857
15	8 Tische				
16		165	512	604	100
17		187	590 b	683 b	484
18		188	590 a	683 a	485
19	Alexander Relief				478
20	Messalina Relief				479
21	Relief Frau				851
22	Relief junger Mann				850
23		59	326	418	732
24		55	324	416	731
25		53	325	417	733
26		195	597	690	744
27		194	596	689	743
28		66	365	457	417
29		62		neu 1	441
30	Marc Aurel	105	356	448	115
31		36			330
32	Porträt Julia / Livia ?				
33		131	359	451	98

Aukt. Kat.	Bezeichnung	Kat. Nr.	Inventar 1738	Inventar 1741	Oesterreich
36		101	384	477	99
37		113	383	476 – 500	
33-42	10 Büsten				
48	Junger Marc Aurel	133	400	492 – 60	835
43-50	8 Büsten mittlerer Größe				
50		125			
51	Tiberius				
52		175			
53	Alter				
54	Junger Mann				
55		94	429	521 – 150	84
56		30	481	572	755
57	Halbbüste Marc Aurel				
58		89			132
59		118			
60		31	431	523	726
61		91			133
62-68	7 Halbbüsten				
62		37	450 ?		723
63		38			569
69-75	7 Halbbüsten				
76		166	529	621 –200	855
77		163	528	620 –150	854
78	Relief Frau				853
79	Relief Titus		neu 11		852
80	Liegende Venus				702

Aukt. Kat.	Bezeichnung	Kat. Nr.	Inventar 1738	Inventar 1741	Oesterreich
81		18	517	609	701
82	10 Scabellons				
83		159	511	603 – 800	81
84-90	7 Halbbüsten				
84		88		neu Nr. 6 – 200	131
85		109	452	543 – 70	94
89		98	454	545	823
91-97	7 Halbbüsten				
91		106			747-766
98-105	8 Halbbüsten				
106-110	5 große Büsten				
106-108	3 Frauenbüsten: Messalina, Livia, Flavia	139 150	372/373/ 378		747-766
110		124	347 Adrien jeune (oder: 351 Lucius Verus)	439 – 400	747-766
111-120	10 große Büsten				
112		134	350	442 – 200	85
113		35			
114		179			
117	Römer, als Konsul gekleidet				
118	Hannibal				120
121-132	12 Halbbüsten				
121					153

Aukt. Kat.	Bezeichnung	Kat. Nr.	Inventar 1738	Inventar 1741	Oesterreich
122		146	402	494 – 150	154 ?
123		145			424
133-141	9 Halbbüsten				
133		63	426	518	816
141		17			
142		46	340	432	780
143-148	6 Figuren				
143		20	407	499	783
149-150	2 Urnen mit Deckel				
151-159	9 Halbbüsten				
151		69	482	573	836
160		172			
161	Büste Julie mit ihren Armen				
162-170	9 Halbbüsten				
162	Jupiter				
163	Mars				
171-185	15 Halbbüsten				
171		64	499	591 – 80	816
172		170			806
186-187	2 kolossale Hände				
188	Antikes Terrakottamodell				
189		188		neu 14a	842
190		199		neu 14b	841
191		12	369	461	417 ?

Aukt. Kat.	Bezeichnung	Kat. Nr.	Inventar 1738	Inventar 1741	Oesterreich
192	Große Frauenbüste mit Gewand				
193	Runde Urne ohne Deckel				
194		162	525	617 – 20	860
195		161			859
196	Waffenrelief		520	611	847
197	Waffenrelief		518	610	846
198-205	8 Scabellons				
206		186	524	616	843
207	Gladiatorenrelief		521		844
208	Modernes Jupiterrelief		522		845
209 / 210		202	523 a/b	615	105
211	Porphyrgefäß				
212		164	525	617 – 20	861
213	Mehrere Fragmente				
214-223	10 große Büsten				
215		183	343	435	117
216		178	346	438 – 500	121
218		130	345	437 – 400	95
220		100			10
224		176			437
225		192 oder 193		neu 12 a	739
226		192 oder 193		neu 12 b	740
227		196	594	687	146

Aukt. Kat.	Bezeichnung	Kat. Nr.	Inventar 1738	Inventar 1741	Oesterreich
228		197	595	688	155
229	Büste Cleopatra				829
230-242	10 Scabellons				
243	Tisch marbre vert				
244		47	334	426	776
245		48	335	427	775
246		93	336	428	774
247		13			773
248		87	332 Muse	424 – 150	778
249		52			772
250		74	330	422	735
251		9	339	431	781
252		40	337	429	777
253		10	341	433	779
254	Venus und Amor				784 falsch!
255		204	577	670	704
256		203	578	671	705
257		185	514	606	480
258		14	323	415	142
259		24	322	414	145
260		27	321	413	734
261	Runder Tisch				
262	Vase Serpentin				745
263		189	526	618	139
264	Halbbüste Vitellius				595
265	Antinous Bronze				840

Aukt. Kat.	Bezeichnung	Kat. Nr.	Inventar 1738	Inventar 1741	Oesterreich
266-267	2 Tische roter Marmor				
268		200	600 + 599	692 + 693	173
269	Tisch grüner Marmor				
270		206		neu 15	791
271		77	328	420	91
272		83	329	421 – 800	103
273	2 Halbbüsten				
274		201	598	691	446
275	Herakles-Bronze		586	679	728
276	Tisch Jaspe de Sicile				
277	Tisch Alabaster				
278	Tisch grüner Porphy				
279	Tisch Granit				591
280	Runde Urne				730
281-282	2 flache Vasen				
283	Bronzevase			neu 16	698
284	Bronzevase			neu 16	699
285	Tisch Jaspe fleuri				
286	Kleiner Tisch grüner Porphy				
287	Tisch, Emeraude d'ametiste				
288	Kleiner Konsoltisch				
289	Flache Vase Serpentin				700
290	Moderne Vase			neu 21	
291	Moderne Vase			neu 21	

Aukt. Kat.	Bezeichnung	Kat. Nr.	Inventar 1738	Inventar 1741	Oesterreich
292		205	587	680	706
293	Kleine Bronzefigur Neptun		588	681	707
294	Kleine Bronzefigur Paris		589	682	708
295	Inkrustierte Büste				
296	Inkrustierte Büste				
297		190	415	507	729
298	Bellona aus Basalt				839
299		169	582		
300		2	315	407	467
301		3	317	409	468
302		79	320 f	412	469
303		73	320 e	412	470
304		78	320 d	412	471
305		81	318	410	472
306		68	319	411	473
307		72	320 a	412	474
308		71			475
309		70		412	476
310		65	316	408	143
311		174	344	436	388

4.3 Index der Museen und Sammlungen

Berlin, Antikensammlung, SMB

Inv.-Nr. Sk	Katalog Nr.
8	50
22	54
32	55
33	53
35	57
40	51
43	56
49	2
50	3
58	6
60	59
67	61
68	8
68 (a)	32
70	9
78	63
79	62
80	64
105	22
106	15
121	16
122	12
139	17
141	19
149	18
158	7
160	86
169	20
179	66
218	72
221	71
222	73
228	74
230	170
232	23
251	25
261	27
264	26
271	28

Inv.-Nr. Sk	Katalog Nr.
279	30
281	49
291	31
303	92
304	93
311 a	94
313	90
314	95
320	96
321	97
324	98
328	42
330	171
333	182
334	135
336	181
339	184
340	115
341	174
347	118
349	177
353	67
365	101
366	102
367	138
371	180
376	139
378	109
385	113
386	132
387	116
388	126
403	29
405	127
407	122
408	125
416	123
420	133
421	131
422	112
423	114
425	130
426	119

Inv.-Nr. Sk	Katalog Nr.
439	148
445	140
446	141
448	151
449	156
451	142
452	157
454	145
455	153
457	143
462	129
472	43
473	44
474	33
491	47
492	48
494	77
496	82
497	79
533	46
542	1
544	45
548	35
552	41
569	37
570	38
571	75
573	85
581	87
588	78
591	70
593	81
594	68
605	76
618	80
855	158
891	168
1124	162
1129	163
1143	161
1146	166
1203	164
1329	36

Inv.-Nr. Sk	Katalog Nr.
1337	179
1339	120
1340	147
1355	167
ANT SMB Fr. 1828	169

Berlin, ehemals Kunstgewerbemuseum, SMB

Inv.-Nr.	Katalog Nr.
Berlin, Kunstgewerbe Mus. S 440	204
Berlin, Kunstgewerbe Mus. S 441	203

Berlin, Skulpturensammlung, SMB

Inv.-Nr.	Katalog Nr.
SMB Skulpturensammlung Inv. 355	83
SMB Skulpturensammlung Inv. Nr. 457	34

Berlin, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, SMB

Inv.-Nr.	Katalog Nr.
SMB Ägypt. Mus. Inv. 7996, 1	84

Budapest, Szépművészeti Múzeum

Inv.-Nr.	Katalog Nr.
Budapest, Mus. Inv. 73.5.A	39
Budapest, Mus. Inv. 73.6.A	40

Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités égyptiennes

Inv.-Nr.	Katalog Nr.
Louvre, Dep. Ant. Egypt. N 119 A	69

Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités Grecques et Romaines

Inv.-Nr.	Katalog Nr.
Louvre Dep. Ant. Grecques et Rom. MA 661	185

Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (SPSG)

Inv.-Nr.	Katalog Nr.
SPSG Skulpt.sg. 114	13
SPSG Skulpt.sg. 115	52
SPSG Skulpt.sg. 147	201
SPSG Skulpt.sg. 182	189
SPSG Skulpt.sg. 189	4
SPSG Skulpt.sg. 190	91
SPSG Skulpt.sg. 191	89
SPSG Skulpt.sg. 192	88
SPSG Skulpt.sg. 197	14
SPSG Skulpt.sg. 198	65
SPSG Skulpt.sg. 200	24
SPSG Skulpt.sg. 204	144
SPSG Skulpt.sg. 206	146
SPSG Skulpt.sg. 207	117
SPSG Skulpt.sg. 210	5
SPSG Skulpt.sg. 216	187
SPSG Skulpt.sg. 319	200
SPSG Skulpt.sg. 320	159
SPSG Skulpt.sg. 321	165
SPSG Skulpt.sg. 335	202
SPSG Skulpt.sg. 341	11
SPSG Skulpt.sg. 410	152
SPSG Skulpt.sg. 415	21
SPSG Skulpt.sg. 417	58
SPSG Skulpt.sg. 426	160
SPSG Skulpt.sg. 1171	207
SPSG Skulpt.sg. 1174	209
SPSG Skulpt.sg. 1175	210
SPSG Skulpt.sg. 1180	208
SPSG Skulpt.sg. 1562	10
SPSG Skulpt.sg. 1565	155
SPSG Skulpt.sg. 1568	150
SPSG Skulpt.sg. 1569	178
SPSG Skulpt.sg. 1570	124
SPSG Skulpt.sg. 1571	105

Inv.-Nr. Sk	Katalog Nr.
SPSG Skulpt.slg. 1680	205
SPSG Skulpt.slg. 2168	176
SPSG Skulpt.slg. 2440	175
SPSG Skulpt.slg. 2465	173
SPSG Skulpt.slg. 2478	172
SPSG Skulpt.slg. 3902	196
SPSG Skulpt.slg. 3903	197
SPSG Skulpt.slg. 4007	190
SPSG Skulpt.slg. 4008	191
SPSG Skulpt.slg. 4068	206
SPSG, Skulpt.slg. 217	188
Berlin GK III 387	186
Berlin GK III 2366	194
Berlin GK III 2367	195
Berlin GK III 2368	192
Berlin GK III 2369	193
Berlin GK III 2990	128
Berlin GK III 3125	134

Poznań, Muzeum Narodowe w Poznaniu

Inv.-Nr.	Katalog Nr.
Poznań Dep. 383	99
Poznań NM A 591	137
Poznań NM A 592	121
Poznań NM A 593	110
Poznań NM A 594	108
Poznań NM A 595	103
Poznań NM A 596	111
Poznań NM A 597	149
Poznań NM A 598	154
Poznań NM A 599	107
Poznań NM A 600	183
Poznań NM A 601	136
Poznań NM A 602	100
Poznań NM A 603	104
Poznań NM A 604	60
Poznań NM A 605	106

4.4 Abbildungsnachweis

Abguss-Sammlung der Freien Universität Berlin:
Abb. 382 (Inv. 84/8)

Albertina, Wien (www.albertina.at):
Abb. 8

Berlin, Staatliche Museen:

Ägyptisches Museum und Papyrussammlung SMB:
Abb. 332 (Foto Sandra Steiß)

Antikensammlung SMB:

Abb. 45 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 47 (Sk Neg. 4526), 48, 49, 50, 51 (Sk Neg. 6342) 52, 56 (Sk 50 N 1, Foto Johannes Laurentius), 57 (Sk Neg. 8421 , Foto Rosa Mai), 58 (Sk Neg. 8420), 59 (Sk Neg. 4738), 70 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 71 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 72 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 73 (Sk Neg. 4458), 74 (Sk Neg. 8809), 75 (Sk Neg. 8807), 76, 77 (Foto Johannes Laurentius), 78 (Foto Johannes Laurentius), 79 (Foto Johannes Laurentius), 80, 81 (Sk Neg. 5985), 92 (Foto Ingrid Geske), 93 (Foto Ingrid Geske), 94 (Foto Ingrid Geske), 95 (Foto Ingrid Geske), 104 (Foto Ingrid Geske), 105 (Foto Ingrid Geske), 106 (Foto Ingrid Geske), 107 (Foto Ingrid Geske), 108 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 109 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 110 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 111, 112 (149 N 1, Foto Ilona Ripke), 113 (Foto Ilona Ripke), 114 (Foto Ilona Ripke), 115 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 116 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 117 (Sk Neg. 6823), 118 (Sk Neg. 6822), 123 (Foto Ilona Ripke), 124 (Foto Ilona Ripke), 125 (Foto Ilona Ripke), 126 (Foto Ilona Ripke), 127 (Foto Ingrid Geske), 128 (Foto Ingrid Geske), 134 (Foto Ilona Ripke), 135 (Foto Ilona Ripke), 136 (Foto Ilona Ripke), 137 (Foto Ilona Ripke), 138 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 139 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 141, 147 (Sk Neg. 5939), 148 (Sk Neg. 4470), 149 (Sk Neg. 5940), 150 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 151 (Foto Ingrid Geske), 152 (Foto Ingrid Geske), 154 (Foto Johannes Laurentius), 155 (Foto Johannes Laurentius), 156 (Sk Neg. 3391), 157 (Sk Neg. 3389), 158 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 160 (Sk 548 N2, Foto Ingrid Geske), 161, 162 (Foto Astrid Dostert), 164 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 165 (Sk Neg. 7936), 166 (Sk Neg. 7935), 167 (Sk Neg. 7934), 168 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 169 (Sk Neg. 7939), 170 (Sk Neg. 7940), 171 (Sk Neg. 7941), 172 (Sk Neg. 7942), 175 (Foto Ingrid Geske), 176 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 177 (Foto Ingrid Geske), 178 (Foto Ingrid Geske), 179 (Foto Ingrid Geske), 180, 181 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 182 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 183 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 184 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 185 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 186 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 187 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 188 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 190 (Foto Ingrid Geske), 191 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 192 (Foto Ingrid Geske), 193, 194 (Sk Neg. 8276), 195 (Sk Neg. 8275), 196 (Foto Ilona Ripke), 197 (Foto Ilona Ripke), 198 (Foto Ilona Ripke), 199 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 200 (Foto Ingrid Geske), 201 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 202 (Sk Neg. 8751, Foto Karin März), 203 (Sk Neg. 8753, Foto Karin März), 204 (Sk Neg. 8754, Foto Karin März), 205 (Foto Karin März), 206 (Sk Neg. 5875), 207 (Sk Neg. 1741 b), 213 (Sk Neg. 8608), 214 (Sk Neg. 8609), 215 (Sk Neg. 8610), 216 (Sk Neg. 8611), 217 (Sk 54 Neg. 1, Foto Johannes

Laurentius), 218 (Foto Ilona Ripke), 219 (Foto Ingrid Geske), 220 (Foto Ingrid Geske), 221 (Foto Ingrid Geske), 222 (FA-SPerg001986-106258, Foto Gisela Dettloff-Geng/Groß), 223, 224, 225, 226 (FA-SPerg002787-09, Foto Gisela Dettloff-Geng/Groß), 227 (Foto Ingrid Geske), 228 (Foto Ingrid Geske), 229 (Foto Ingrid Geske), 230 (Foto Ingrid Geske), 234 (Sk 60 N1, Foto Johannes Laurentius), 235 (Sk Neg. 6346), 236 (Sk Neg. 2730), 242, 243 (Sk Neg. N1), 244, 245 (Sk Neg. 8535), 246, 247, 248, 249 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 250 (Neg. Nr. Sk 5888), 251 (Neg. Nr. Sk 5889), 252 (Neg. Nr. Sk 5981), 253 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 258 (Sk Neg. 179 N2, Foto Johannes Laurentius), 259 (Sk Neg. 4535), 260 (Sk Neg. 7286), 261 (Sk Neg. N1.9), 262 (Sk Neg. 2733), 263 (Sk Neg. 2788), 264 (Sk Neg. 2789), 266 (Sk Neg. 8138), 267, 268, 269, 276 (Foto Johannes Laurentius), 278 (Sk Neg. 8401, Foto Rosa Mai), 279 (Sk Neg. 8399, Foto Rosa Mai), 280 (Sk Neg. 8400, Foto Rosa Mai), 283 (Foto Johannes Laurentius), 284 (Sk Neg. 4778), 285 (Sk Neg. 8397, Foto Rosa Mai), 286 (Sk Neg. 8396, Foto Rosa Mai), 289 (Foto Johannes Laurentius), 290 (Sk Neg. 8418, Foto Rosa Mai), 291 (Sk Neg. 8049), 292 (Sk Neg. 8047), 295 (Foto Johannes Laurentius), 296, 297, 298, 301 (Sk Neg. 7101), 302 (Sk Neg. 4958), 303 (Sk Neg. 2523), 304 (Bard 25), 305 (Sk Neg. 6497), 306, 307, 308, 312 (Sk Neg. 8156), 313 (Sk Neg. 8157), 314 (Sk Neg. 8158), 315 (Sk Neg. 8159), 317 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 318 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 319 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 320 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 321 (Sk Neg. 8151), 322 (Sk Neg. 8153), 323 (Sk Neg. 8155), 324 (Sk Neg. 8154), 326 (Sk Neg. 1291), 327, 328 (Sk Neg. 2045), 333 (Foto Ingrid Geske), 334 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 335 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 336 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 349 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 350 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 356 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 357 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 358 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 359 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 360 (Sk Neg. 1, Foto Johannes Laurentius), 361 (Foto Ilona Ripke), 362 (Foto Ilona Ripke), 363 (Foto Ilona Ripke), 364, 365, 366 (Sk Neg. 4550), 367, 368, 369, 371 (Sk Neg. 5951), 372 (Sk Neg. 5952), 374 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 375 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 376 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 377 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 378 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 379 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 380 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 381 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 391 (Sk Neg. 6392), 392 (Sk Neg. 6393), 394 (Sk Neg. 1009), 395 (Sk Neg. 2514), 396 (Sk Neg. 5330), 424 (Foto Ilona Ripke), 425 (Foto Ilona Ripke), 426 (Foto Ilona Ripke), 436 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 437 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 438 (Sk Neg. 5538), 439 (Sk Neg. 6391), 440 (Sk Neg. 6390), 441 (Sk Neg. 2749), 442 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 443 (Sk Neg. 5372), 444 (Foto Ilona Ripke), 445, 449 (Sk Neg. 5517), 450 (Sk Neg. 2047), 451 (Sk Neg. 5520), 452, 457 (Foto Ilona Ripke), 458 (Foto Ilona Ripke), 459 (Foto Ilona Ripke), 460 (Foto Ilona Ripke), 461 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 462 (Sk Neg. 5522), 463 (Sk Neg. 8250), 464 (Sk Neg. 8249), 465 (Sk Neg. 8248), 471 (Foto Ilona Ripke), 472 (Foto Ilona Ripke), 473 (Foto Ilona Ripke), 474 (Foto Ilona Ripke), 475 (Foto Ilona Ripke), 476 (Foto Ilona Ripke), 477 (Foto Ilona Ripke), 478 (Foto Ilona Ripke), 479 (Foto Ilona Ripke), 480, 481, 482 (Sk Neg. 3352), 483 (Sk Neg. 1651), 484 (Sk Neg. 4631), 485 (Sk Neg. 5454), 486 (Sk Neg. 1221a), 488 (Sk Neg. 1220b), 489 (Sk Neg. 1220a), 491 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 492 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 493 (Sk Neg. Bard 68), 494 (Sk Neg. 5338), 495, 497, 498 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 499, 508 (Foto Ilona Ripke), 509 (Sk Neg. 5411), 510 (Foto Ilona Ripke), 511 (Foto Ilona Ripke), 512 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 513 (Sk Neg. 4627), 514 (Sk Neg. 4628), 515 (Sk Neg. 5437), 516 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 517 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 518 (Sk Neg. 5439), 519 (Foto Ilona Ripke), 520 (Foto Ilona Ripke), 521 (Sk

Neg. 5458), 528, 531 (FA-SPerg0002775-09, Foto Gisela Dettloff-Geng), 532 (FA-SPerg0002775-05, Foto Gisela Dettloff-Geng), 533 (FA-SPerg0002777-01, Foto Gisela Dettloff-Geng), 534 (FA-SPerg0002775-10, Foto Gisela Dettloff-Geng), 535 (FA-SPerg0002777-02, Foto Gisela Dettloff-Geng), 536 (Sk Neg. 5519), 549 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 550 (Sk Neg. 5336), 551 (Sk Neg. 5337), 556 (Sk Neg. Bard 97), 557 (Sk Neg. 8251), 558 (Sk Neg. 8254), 559 (Sk Neg. 8253), 560 (Sk Neg. 8252), 571 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 572 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 573 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 574 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 575 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 576 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 577 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 578 (Sk 855 N1), 579 (Sk 855 N4), 580 (Sk 855 N5), 581 (Sk 855 N3), 582 (Sk 855 N8), 588 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 589 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 590 (Sk Neg. 8279), 591 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 592 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 593, 594 (Sk Neg. 7423), 598 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 599 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 600 (ANT Neg. 4286, Foto Johannes Laurentius), 601 (ANT Neg. 4286, Foto Johannes Laurentius), 602, 604 (Sk Neg. 5906), 605 (Sk Neg. 5907), 606 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 607 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 608 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 609 (Sk Neg. 1009), 617 (Foto Johannes Laurentius), 618 (Foto Johannes Laurentius), 619 (Foto Johannes Laurentius), 620 (Foto Johannes Laurentius), 623, 628, 629 (Sk Neg. 4633), 630 (Sk Neg. 5349), 631 (Foto Ilona Ripke), 632 (Foto Ilona Ripke), 633 (Foto Ilona Ripke), 634 (Foto Ilona Ripke), 635 (Foto Ilona Ripke), 636 (Foto Ilona Ripke), 637 (Foto Ilona Ripke), 638 (Foto Ilona Ripke), 642 (Sk Neg. 3067), 643 (Sk Neg. 5335)

Kunstabibliothek SMB:

Abb. 55, 60, 271, 282, 288, 294, 300, 309, 311, 316, 325, 681

Kunstgewerbemuseum SMB:

Abb. 662, 663

Kupferstichkabinett SMB:

Abb. 41 (Foto Jörg. P. Anders), 82, 265 (Foto Jörg P. Anders)

Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst SMB:

Abb. 18, 159, 310, 329 (Sk 355 Neg. d), 330 (Sk 355 Neg. c), 331 (Sk 355 Neg. f), 622 (Neg. d)

Bonn, Akademisches Kunstmuseum:

Abb. 163, 277 (Film-Nr. 79-434, Foto Wolfgang Klein)

Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologisches Landesmuseum, Bildarchiv (BLDAM):

Abb. 32 (Neg.-Nr. 21 k 16 /1615.131), 35 (Neg.-Nr. 80 d 15 / 3128.2), 654 (Neg.-Nr. 21 k 18/ 1615.133)

By Lalupa - Own work, CC BY-SA 3.0,

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=1739829>):

Abb. 5

Collections du Musée Bossuet, Meaux:

Abb. 7 (Foto © G. Puech)

Gallerie dell'Accademia, Venedig:
Abb. 29

The J. Paul Getty Museum, Villa Collection, Malibu, California:
Abb. 670, 671

Forschungsarchiv Antike Plastik der Universität zu Köln:
Abb. 548 (FA-0001335-08, Foto Raoul Laev u. Gisela Geng; <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/425482>)

London, Eton College Library, Windsor:
Abb. 597 (Inv. Bm 10,22 u. Bm 10,23. Reproduced by permission of the Provost and Fellows of Eton College, Windsor)

Musée des Beaux-Arts, Lyon:
Abb. 16 (Foto Lyon MBA - Photo Droits réservés)

Musée du Louvre, Département des Antiquités égyptiennes, Paris:
Abb. 272–275 (Foto Christian Larrieu / La Licorne),

Musée du Louvre, Département des Antiquités Grecques, Étrusques et Romaines,
Paris:
Abb. 644

Musée Granet. Communauté du Pays d'Aix-en-Provence:
Abb. 674–675 (Foto A. Chéné - Ph. Foliot, Centre Camille-Julian, CNRS),

Paris, Sénat, Palais du Luxembourg:
Abb. 678–680 (©Sénat)

Poznań, Muzeum Narodowe w Poznaniu (Nationalmuseum in Posen):
Abb. 237 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 238 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 239 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 240 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 241 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 384 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 385 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 386 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 387 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 388 (Foto Grzegorz Wiatr, Universität Torun, Restaurierungsbericht 1999), 389 (Foto Grzegorz Wiatr, Universität Torun, Restaurierungsbericht 1999), 398 (Neg. B 1800), 399 (Neg. A-I-P-20, Foto Barbara Drzewiecka), 400 (Neg. A-I-P-20, Foto Barbara Drzewiecka), 401 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 402 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 403 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 404 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 405 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 406 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 407 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 412 (Neg. B 1795), 413 (Neg. A-I-P-19, Foto Barbara Drzewiecka), 414 (Neg. A-I-P-19, Foto Barbara Drzewiecka), 415 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 416 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 417 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 418 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 419 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 420 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 421 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 422 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 428 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 429 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 430 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 431 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 432 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 433 (Neg. A-II-L-7), 434 (Neg. A-II-L-6), 435 (Neg. A-II-L-6), 453 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 454

(Foto Kathrin Lange/ SPSG), 455 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 456 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 500 (Neg. B 1798), 501 (Neg. A-I-P-17), 502 (Neg. A-I-P-17), 503 (Neg. A4958, Foto Ryszard Rau), 504 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 505 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 506 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 507 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 537 (Neg. A4962, Foto Ryszard Rau), 538 (Neg. A4962, Foto Ryszard Rau), 539 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 540 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 541 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 562 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 563 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 564 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 565 (Foto Kathrin Lange/ SPSG), 639 (Neg. A-I-P-16, Foto Barbara Drzewiecka), 640 (Neg. A-I-P-16, Foto Barbara Drzewiecka), 641 (Foto Barbara Drzewiecka)

Privatsammlung, Berlin:
Abb. 42

St. Petersburg, The State Hermitage Museum:
Abb. 677, 672, 676 (Foto François de Polignac), 683 (Foto François de Polignac), 684, 685–686 (Foto François de Polignac), 688, 689–691 (Foto François de Polignac)

Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg:
Abb. 3 (Foto U. Frewel), 31, 33, 34, 36 (Foto Roland Handrick), 38, 39, 40 (Foto Kathrin Lange), 46, 61 (FA-SPerg0002794-01, Foto Gisela Dettloff-Geng), 62 (FA-SPerg0002794-02, Foto Gisela Dettloff-Geng), 63 (FA-SPerg0002794-08, Foto Gisela Dettloff-Geng), 64 (FA-SPerg0002794-05, Foto Gisela Dettloff-Geng), 65 (FA-SPerg0002794-07, Foto Gisela Dettloff-Geng), 66 (Foto Peter Grunwald), 67 (Foto Peter Grunwald), 68 (Foto Peter Grunwald), 69 (Foto Peter Grunwald), 83 (Foto Ilona Ripke), 84 (Foto Ilona Ripke), 85 (Foto Ilona Ripke), 86 (Foto Ilona Ripke), 87 (Foto Ilona Ripke), 88 (Foto Ilona Ripke), 89 (FA-SPerg0002803-01, Foto Gisela Dettloff-Geng), 90 (FA-SPerg0002803-08, Foto Gisela Dettloff-Geng), 91 (FA-SPerg0002803-05, Foto Gisela Dettloff-Geng), 96 (FA-SPerg0002775-03, Foto Gisela Dettloff-Geng), 97 (FA-SPerg0002775-04, Foto Gisela Dettloff-Geng), 98 (FA-SPerg0002775-05, Foto Gisela Dettloff-Geng), 99 (FA-SPerg0002775-08, Foto Gisela Dettloff-Geng), 100 (Foto Peter Grunwald), 101 (Foto Peter Grunwald), 102 (Foto Peter Grunwald), 103 (Foto Peter Grunwald), 119 (FA-SPerg0002801-04, Foto Gisela Dettloff-Geng), 120 (FA-SPerg0002801-08, Foto Gisela Dettloff-Geng), 121 (FA-SPerg0002801-07, Foto Gisela Dettloff-Geng), 122 (FA-SPerg0002801-10, Foto Gisela Dettloff-Geng), 129 (Foto Peter Grunwald), 130 (Foto Astrid Dostert), 131 (Foto Peter Grunwald), 132 (Foto Peter Grunwald), 133 (Foto Peter Grunwald), 140, 142 (Foto Roland Handrick), 143 (Foto Roland Handrick), 144 (Foto Roland Handrick), 145 (Foto Roland Handrick), 146 (Foto Roland Handrick), 208 (FA-SPerg002774-03, Foto Gisela Dettloff-Geng), 209 (FA-SPerg002774-04, Foto Gisela Dettloff-Geng), 210 (FA-SPerg002774-05, Foto Gisela Dettloff-Geng), 211 (FA-SPerg002774-06, Foto Gisela Dettloff-Geng), 212 (FA-SPerg002774-09, Foto Gisela Dettloff-Geng), 231 (FA-SPerg0002799-01, Foto Gisela Dettloff-Geng), 232 (FA-SPerg0002799-05, Foto Gisela Dettloff-Geng), 233 (FA-SPerg0002799-06, Foto Gisela Dettloff-Geng), 254 (Foto Peter Grunwald), 255 (Foto Peter Grunwald), 256 (Foto Peter Grunwald), 257 (Foto Peter Grunwald), 270, 281 (Foto Kathrin Lange), 287, 293, 299, 338, 339 (FA-SPerg0002791-08, Foto Gisela Dettloff-Geng), 340 (FA-SPerg0002791-09, Foto Gisela Dettloff-Geng), 341 (FA-SPerg0002792-03, Foto Gisela Dettloff-Geng), 342 (FA-SPerg0002792-01, Foto Gisela Dettloff-

Geng), 343 (FA-SPerg0002792-02, Foto Gisela Dettloff-Geng), 344 (FA-SPerg0002793-03, Foto Gisela Dettloff-Geng), 345 (FA-SPerg0002793-04, Foto Gisela Dettloff-Geng), 346 (FA-SPerg0002793-08, Foto Gisela Dettloff-Geng), 347 (FA-SPerg0002793-06, Foto Gisela Dettloff-Geng), 348 (FA-SPerg0002793-09, Foto Gisela Dettloff-Geng), 351 (FA-SPerg0002792-05, Foto Gisela Dettloff-Geng), 352 (FA-SPerg0002792-06, Foto Gisela Dettloff-Geng), 353 (FA-SPerg0002792-09, Foto Gisela Dettloff-Geng), 354 (FA-SPerg0002792-08, Foto Gisela Dettloff-Geng), 355 (FA-SPerg0002792-10, Foto Gisela Dettloff-Geng), 408 (Foto Ilona Ripke), 409 (Foto Ilona Ripke), 410 (Foto Ilona Ripke), 446 (FA-SPerg0002790-03, Foto Gisela Dettloff-Geng), 447, 448, 466 (Foto Roland Handrick), 467 (Foto Roland Handrick), 468 (Foto Roland Handrick), 469 (Foto Roland Handrick), 470 (Foto Roland Handrick), 522, 523 (FA-SPerg0002789-01, Foto Gisela Dettloff-Geng), 524, 525, 526, 527, 529 (FA-SPerg0002789-05, Foto Gisela Dettloff-Geng), 530 (FA-SPerg0002789-10, Foto Gisela Dettloff-Geng), 542 (FA-SPerg0002781-02, Foto Gisela Dettloff-Geng), 543, 544 (FA-SPerg0002781-07, Foto Gisela Dettloff-Geng), 545 (FA-SPerg0002781-03, Foto Gisela Dettloff-Geng), 546 (FA-SPerg0002781-04, Foto Gisela Dettloff-Geng), 547 (FA-SPerg0002781-01, Foto Gisela Dettloff-Geng), 552 (FA-SPerg0002806-03, Foto Gisela Dettloff-Geng), 553 (FA-SPerg0002806-04, Foto Gisela Dettloff-Geng), 554 (FA-SPerg0002806-05, Foto Gisela Dettloff-Geng), 555 (FA-SPerg0002806-06, Foto Gisela Dettloff-Geng), 566 (FA-SPerg0002780-04, Foto Gisela Dettloff-Geng), 567 (FA-SPerg0002780-06, Foto Gisela Dettloff-Geng), 568 (FA-SPerg0002780-08, Foto Gisela Dettloff-Geng), 569 (FA-SPerg0002780-09, Foto Gisela Dettloff-Geng), 570 (FA-SPerg0002780-10, Foto Gisela Dettloff-Geng), 583 (FA-SPerg0002809-00, Foto Gisela Dettloff-Geng), 585 (FA-SPerg0002833-00, Foto Gisela Dettloff-Geng), 586, 595, 596 (Foto bearbeitet von Georg Pasewald), 610, 611, 612, 613 (Foto Ilona Ripke), 614 (Foto Ilona Ripke), 615 (Foto Ilona Ripke), 616 (Foto Ilona Ripke), 621, 624, 625, 626, 627, 645, 647, 649, 650, 651, 652, 653, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 664, 665, 666, 667, 668, 669

Staatsbibliothek Stiftung Preußischer Kulturbesitz:

Abb. 37, 153, 189, 370, 373, 390, 393, 397, 411, 423, 427, 487, 490, 496, 561, 646, 648, 673, 682

Szépművészeti Múzeum (Museum der Schönen Künste), Budapest:

Abb. 173–174 (Foto Gisela Fittschen-Badura)

Universität Göttingen, Archäologisches Institut, Sammlung der Gipsabgüsse:

Abb. 53–54 (Foto Stephan Eckardt)

KATALOG

VORBEMERKUNG ZUM KATALOG

Der Katalog ist in drei unterschiedliche Abschnitte eingeteilt, wobei der umfangreiche *Katalog I* sich an dem Verkaufskatalog der Sammlung Polignac von 1742 orientiert und sich ausschließlich auf die ursprünglich nach Preußen gelangten Objekte bezieht. Diese 1742 nach Preußen gelangten Skulpturen der Provenienz Sammlung Polignac werden heute zum größten Teil in den Staatlichen Museen zu Berlin und in den Preußischen Schlössern und Gärten Berlin-Brandenburg aufbewahrt:

- Antikensammlung: 107 von 130 dort ehemals vorhandenen Stücken
- Ägyptisches Museum und Papyrussammlung: 1
- Skulpturensammlung: 2
- Sammlungen der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg: 46 von 53 dort ehemals vorhandenen Stücken

Ein weiterer Teil befindet sich im Nationalmuseum von Poznań (15 von 16 dort ehemals vorhandenen Büsten), zwei Objekte werden im Musée du Louvre zu Paris und zwei im Museum der Schönen Künste (Szépművészeti Múzeum) zu Budapest aufbewahrt. Etliche der ursprünglich nach Preußen gelangten Skulpturen konnten bislang nicht identifiziert werden, andere sind verloren.

Der Katalog ist traditionell gegliedert und orientiert sich dabei in weiten Teilen an der Beschreibung von Alexander Conze, die für viele der hier aufgeführten Stücke die wichtigste Basisliteratur darstellt. So folgt auf die ideale männliche Skulptur die ideale weibliche Skulptur, jeweils benannt als auch unbenannt. Es schließen sich die männlichen und weiblichen Bildnisse an. Die Binnenreihenfolge orientiert sich an der Datierung der Stücke. Auf die antiken Reliefs und Geräte folgen Antikenkopien und neuzeitliche Skulpturen.

Im Laufe der Arbeit für den Katalog zeigte sich durch den Vergleich mit den übrigen Antiken aus dem Besitz der preußischen Könige, dass eine bestimmte Form der Büstensockelung für Stücke mit der Provenienz Polignac typisch ist, sodass umgekehrt von dieser Büstenform auf die Herkunft geschlossen werden kann. Sie werden im Verkaufskatalog und bei Oesterreich in der Regel als Halbbüsten bezeichnet. Kenn-

zeichnend ist ein knapper, abstrahierender Büstenausschnitt, dessen Rückseite eine Dreiecksform bildet, während die Vorderseite nackt und schmucklos ist. Er fand für weibliche und männliche Köpfe gleichermaßen Verwendung. Diese marmornen Halbbüsten sind mit Sockeln aus buntem Gestein versehen. Im Katalog sind sie als „sog. Polignacsockel“ bezeichnet. Gerade die Verwendung des farbigen Materials für die Sockel spricht für ihre Entstehung spätestens in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Glücklicherweise ist diese Büstensockelung bei vielen Köpfen nie entfernt worden. Abbildung 45 zeigt einen Blick auf eine Regalwand im Skulpturenmagazin der Antikensammlung, wo auf dem obersten Brett rechts vier Büsten der Provenienz Polignac stehen.

Auf die 210 Katalogtexte folgt eine zusammenfassende Aufstellung der Postamente und Tische (**Kataloganhang I**), die mit den Skulpturen der Sammlung Polignac für Preußen erworben wurden, jedoch nicht erhalten oder nicht identifiziert sind. Eine Abbildung der Goldenen Galerie von Schloss Charlottenburg aus den 1940er Jahren zeigt einige der insgesamt 20 Postamente, die 1944 zerstört wurden (Abb. 46).

Zu den Einzeltexten:

Die Angabe der *Inventarnummern* erfolgt entsprechend dem Status des Stücks, d.h. Verluste werden mit dem Namen der Institution zum Zeitpunkt des jüngsten/letzten belegten Besitzes geführt, daher erscheint z.B. die Berliner Antikensammlung mit drei verschiedenen Bezeichnungen: Königliche Museen, Staatliche Museen, SMB.

Angaben zu *Material und Maßen*: Sofern eine Bestimmung der Gesteinsart und der Körnigkeit des Marmors erfolgen konnte, entsprechen die Benennungen und Einordnungen den geologischen Klassifizierungen.

Die Tabelle mit den *Nachweisen* zeigt dem Leser auf einen Blick wie gut oder lückenhaft das Stück zu verfolgen und zu belegen ist. Die näheren Angaben zu den einzelnen Nachweisen finden sich im Literatur- und Quellenverzeichnis. In einigen Fällen steht die Nummer der Beschreibung Oesterreichs in eckigen Klammern, dann handelt es sich um die Ausgabe 1773 statt um die von 1775a.

Die *Literaturangaben* der einzelnen Katalogtexte sind nicht auf Vollständigkeit angelegt. Sie verzeichnen die frühesten Erwähnungen der Stücke besonders im Hin-

blick auf ihre Sammlungsgeschichte sowie die wichtigste und/oder jüngste Sekundärliteratur.

Bei einigen Quellen und Literaturangaben steht in Klammern ein Zitat, das die damalige *Benennung/Identifizierung* des jeweiligen Stückes belegt bzw. eine zitierte Angabe des dort belegten Aufstellungsortes.

Unter den *Abbildungen* finden sich vielfach historische Aufnahmen, die dazu dienen, das Aussehen des Stücks zur Zeit seiner Erst- und Zweitrestaurierung abzubilden. Im Laufe der Arbeit an diesem Katalog wurden einige der Skulpturen Neurestaurierungen und Reinigungen unterzogen, so dass Neuaufnahmen, die in den 1990er Jahren angefertigt wurden, nicht mehr den aktuellen Zustand wiedergeben.

Da die Intention der vorliegenden Arbeit die Rekonstruktion der Sammlung Polignac ist, ging es bei der Erstellung des Kataloges um größtmögliche Vollständigkeit hinsichtlich der katalogisierten Objekte. Weit reichende Einzelstudien zu den Stücken konnten daher nur in Ausnahmefällen vorgenommen werden. Weil hier möglichst das Erscheinungsbild der Sammlung im 18. Jahrhundert rekonstruiert werden sollte, sind die Stücke wenn möglich mit ihren Ergänzungen abgebildet, selbst wenn diese inzwischen abgenommen wurden.

Erläuterung zu Katalog II und III

Katalog II listet die Stücke aus dem früheren Besitz des Bildhauers Lambert-Sigisbert Adam mit der Provenienz Polignac auf, die sich entweder heute identifizieren lassen oder in späteren Sammlungen noch einmal aufgetaucht, seitdem aber wieder verschollen sind. Außerdem sind in Katalog II vier Objekte aufgeführt, die sich in der Sammlung Polignac und im Hôtel de Mézières befanden, aber nicht in den Verkaufskatalog (*Etat et Description des Statues 1742*) aufgenommen, sondern offenbar zuvor einzeln veräußert wurden.

Katalog III stellt eine kurze Liste mit Stücken dar, die zwar nach Preußen gelangten, Ende des 19. Jahrhunderts in den Sammlungen aber nicht mehr zu identifizieren sind.

KATALOG I

Ideale Skulptur, männlich, benannt

Kat. Nr. 1

Abb. 47–50

Herme des Omphalosapollon

Kopie des 1. Jahrhunderts n. Chr. nach einem Original um 470–460 v. Chr.

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer, feinkristalliner Marmor

Maße: gesamte H: 42 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 542

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
428	520		831	109

Geschichte: 1734 im Antikensaal des Hôtel de Sully in Paris als Bestandteil der Sammlung Polignac nachweisbar. – 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben, im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren. – Um 1745 zunächst im Magazin von Schloss Charlottenburg aufbewahrt. – 1774 ebendort noch nachweisbar. – 1775 im Jaspissaal der Neuen Kammern (zweites Wandfeld) aufgestellt. – 1811 und 1825 ebendort noch nachgewiesen. – 26. März 1830 an das Museum abgegeben. – 1832 im Nordsaal des Museums.

Beschreibung

Nur die Nase und die vordere rechte Ecke der Hermenbüste sind ergänzt. Zahlreiche Bestoßungen und Verwitterungsspuren auf der Oberfläche, die wohl dazu führten, dass das Gesicht vom neuzeitlichen Restaurator überschliffen worden ist. In den Locken hinter dem rechten Ohr haben sich Reste der antiken Oberfläche erhalten. Der Kopf weist insgesamt eine summarische Ausführung auf. Bei dem frontal ausgerichteten Hermenkopf handelt es sich um eine Kopfreplik des Omphalosapollon. Die Wendung des Kopfes zur rechten Seite, den die Statuen und andere Kopfrepliken

zeigen, ist bei der Herme zugunsten einer frontalen Ausrichtung zurückgenommen worden. Daher treten dem Typus eigene Asymmetrien, wie die aus der Stirnmitte nach links verschobene Gabelung der Stirnlocken und das etwas größere rechte Auge, stärker hervor. Zudem weist die Herme im Vergleich zu den übrigen Kopfrepliken verjüngte Züge auf.

Wohl aufgrund dieser verjüngten, weichen Gesichtsformen und der üppig in die Stirn fallenden Haare wurde der Kopf von dem französischen Antiquar Moreau de Mautour in seiner Beschreibung der Antiken des Kardinals Polignac im Hôtel de Sully als ein Porträt der Dichterin Sappho gedeutet. So findet sich der Kopf auch in den Inventaren der Sammlung wieder, wobei er im Nachlassinventar mit eher niedrig angesetzten 20 Livres taxiert ist. Im Antikensaal des Hôtel de Sully war die Herme gemeinsam mit drei weiteren neben dem Kamin platziert. Die Deutung der Apollonherme als Darstellung der griechischen Dichterin fand jedoch keinen Eingang in den Verkaufskatalog der Sammlung und wurde daher auch in Preußen nicht wieder aufgegriffen.

Quellen: Moreau de Mautour 1734, fol. 6r („Sappho“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 520 („tête à baze carré de Sapho“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 4r Nr. 40 („männlicher Kopf als Thermes“). – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 81r Nr. 32 („ein Thermes Kopf“). – Inventar Schloss Sanssouci 1825, fol. 80r („ein Thermes-Kopf“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 105v („Thermes-Kopf/Athleta“).

Literatur: Oesterreich 1774, S. 104 Nr. 831 (Polignac. Tête en Terme“). – Oesterreich 1775a, S. 127 Nr. 831 („P. Kopf, als Terminus“). – Oesterreich 1775b, S. 9 Nr. 9. – Tieck 1832, S. 17 Nr. 109 („jugendlicher Heroenkopf in Hermenform“). – Gerhard 1836, S. 76 Nr. 109. – Conze 1891, S. 212 Nr. 542. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 290 Nr. 428 („Une teste à base carée de Sapho“). – Blümel 1931, S. 12 Nr. K 137 Taf. 21. – Enrico Paribeni: Sculture greche del V. secolo. Museo Nazionale Romano, Rom 1953, S. 20 Kat. Nr. 16 (Nr. 12 der Replikenliste). – Zanker 1974, S. 91 zu Nr. 5. Anm. 162. – LIMC II, 1984, S. 257 f. Nr. 599k, s. v. Apollon (Wassilis Lambrinouidakis/Olga Palagia). – Giuliano 1995, S. 13–15 Kat. Nr. S 16. – Dostert/de Polignac 2001, S. 114 f. Nr. 28 Abb. 5. – AK Deuses Gregos 2006, S. 166 f.

Statue des Apollon Kitharodos

120–140 n. Chr., hadrianisch, nach einem Vorbild des 4. Jahrhunderts v. Chr.

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: gelblich-weißer, mittelkristalliner (pentelischer) Marmor, Ergänzungen weißer, feinkristalliner Marmor

Maße: gesamte H: 184,5 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 49

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
315	407	300	467	6

Geschichte: Mai 1729 angeblich in der Villa Asprorum bei Grottaferrata gefunden und in den Besitz von Kardinal de Polignac gelangt. Der Fundort wurde von Polignac als „Villa des Marius“ bezeichnet und ist mit dieser Angabe irrtümlich in die Forschungsliteratur eingegangen. – Zwischen 1729 und 1732 Restaurierung durch Lambert-Sigisbert Adam als Odysseus am Hof des Königs Lykomedes. – 1734 im Antikensaal des Hôtel de Sully in Paris als Bestandteil der Sammlung Polignac nachweisbar. – Ab 1735 im Hôtel de Mézières, dort 1738 und 1742 nachgewiesen (Raum links vom Vestibül). – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich 1742/1743 im Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg (Speisesaal) aufgestellt. – 1768 und 1769 ebendort noch beschrieben. – Vermutlich 1770 im Antikentempel aufgestellt. – 1772 ebendort nachgewiesen. – 1806–1814 in Paris, Musée Napoléon, der Torso im Inventar von 1810–1814 als „Bacchus“ interpretiert. – Am 12. November 1814 wieder im Antikentempel. – April 1828 Überführung in die Bildhauerwerkstatt. – 1830 in der Rotunde des Museums aufgestellt.

Beschreibung

Antik ist der Torso einschließlich des linken Fußes. Ergänzt sind der Kopf mit dem Hals und einem Stück der Brust, der linke Arm mit der Kithara, der rechte Unterarm, der rechte Fuß und die Plinthe sowie zahlreiche Gewandteile, vor allem senkrechte

Faltenstege und der Gewandsaum. Geringe Verwitterungsspuren am antiken Torso, antike Flächen fein geschliffen, Ergänzungen wurden in der Oberfläche angepasst. Mindestens zwei große Restaurierungsphasen und weitere kleinere Bearbeitungen sind festzustellen. Zur Erstrestaurierung dürften die Ergänzungen im Bereich der Plinthe gehören, der rechte Fuß und der umlaufende Vierungskranz am Gewandsaum des Chitons. Der antike Rand des Chitons reichte nur in der Mitte bis zur Plinthe hinunter, während er an den Seiten etwa 5 cm darüber endete. Möglicherweise wurde am Gewandsaum der Rückseite eine antike Reparatur durchgeführt, wie die starke Korrosion des Eisendübels vermuten lässt. Bevor die Figur um 1828 umfassend neu restauriert wurde, fanden kleinere Bearbeitungen statt. Die Plinthe scheint der Restaurierungsphase durch Adam anzugehören (vgl. Restaurierungsprotokoll von Paul Hofmann). Der von Adam gearbeitete Kopf des Odysseus wurde nach der Abnahme gesockelt und im Schlösserkontext ausgestellt (Inv. Skulpt.sl.g. 94, GK III 936). Die auf dem linken Bein stehende männliche Figur trägt über einem langärmeligen Untergewand einen langen gegürteten Chiton, der seitlich über das breite Band zu einem Kolpos herausgezogen ist. Über den Schultern liegt ein Mantel, der im Rücken bis zu den Knien reicht. Der ergänzte, an dem Apoll von Belvedere orientierte Kopf ist nach links zu der großen Kithara gewandt, die die Figur in ihrer Armbeuge hält. Die gesenkte rechte Hand griff wahrscheinlich zum Gewand und hielt wohl auch ursprünglich, wie heute ergänzt, ein Plektron. Dargestellt ist der Gott Apoll im traditionellen Gewand des Kitharoden. Stand- und Haltungsmotiv sowie die Gewandanlage lassen sich mit Darstellungen des frühen 4. Jahrhunderts v. Chr. vergleichen und möglicherweise mit dem Kultbild des Gottes in Megara verbinden, wie Münzvergleiche zeigen.

Die Statue war eine der zehn Figuren der von Lambert-Sigisbert Adam zusammengestellten sog. Lykomedesgruppe und sollte Odysseus darstellen, der am Hof des Lykomedes als Kaufmann Schmuck und Waffen anbot, um Achill zu entlarven, der sich in Frauenkleidern unter den Töchtern des Königs versteckt hielt. Adam hatte für diese Figur einen bärtigen Kopf mit kurz gelocktem Haar gearbeitet, der eine gewisse Nähe zu den Kaiserporträts des 2. Jahrhunderts n. Chr., etwa zu Lucius Verus und Caracalla, aufweist. Der Kopf ist im Zuge der Neurestaurierung 1828–30 durch Rauch als eigenständiges Bildwerk gesockelt und an die Schlösserverwaltung abgegeben worden (Inv. Skulpt.sl.g. 94).

Die Statue wurde in beiden Pariser Domizilen des Kardinals an prominenter Stelle präsentiert, im Hôtel de Sully auf der Gartenseite des Antikensaals, im Hôtel de Mézières in einem Raum, der wohl ausschließlich den Figuren der Lykomedesgrup-

pe vorbehalten war. Im Nachlassinventar von 1742 ist die Lykomedesgruppe mit den elf zu ihr zählenden Statuen auf insgesamt 18.000 Livres taxiert.

Quellen: Moreau de Mautour 1734, fol. 1r („Apollon citharède“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 407 („Ulisse“). – Inventar Neues Palais 1784, fol. 63r Nr. 1. – Inventar Neues Palais 1799, fol. 173r Nr. 6 („Ulysses als Kaufmann“). – Acta Kunst-sachen 1814, fol. 18r („Apollo mit den Musen“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 44r Nr. 6 („Ulysses als Kaufmann“). – Inventar Neues Palais 1828, fol. 30r Nr. 6 („Ulysses, als Kaufmann“).

Literatur: Hôtel de Mézières 1735, S. 693. – Etat et Description des Statues 1742, S. 36 („Ulisse, roi d’Itaque“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 300]. – Oesterreich 1768, S. 21 Nr. 1 („Polignac [...] Ulysses König von Ithaca, verkleidet als ein Kaufmann und Galaterie-Händler“). – Nicolai 1769, S. 485 mit Anm. *. – Salzmann 1772, S. 25f Nr. 1. – Oesterreich 1774, S. 57 Nr. 467 („Polignac. Ulysse, Roi d’Ithaque“). – Oesterreich 1775a, S. 73 Nr. 467. – Levezow 1804, S. 47–51, Taf. 6. – Tieck 1832, S. 5 Nr. 6 („Apollo Musagetes“). – Gerhard 1836, 33 Nr. 6. – Conze 1891, S. 25, Nr. 49. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 285 Nr. 315 („Ulysse“). – Blümel 1938, S. 12 K 212, Taf. 26. – Heres 1980, S. 125–127, Abb. 24 f. – Hüneke 1983, S. 46–51 Kat. Nr. 34. – LIMC II, 1984, S. 238 Nr. 418 s. v. Apollon (Wassilis Lambrinudakis); S. 376 Nr. 46 s. v. Apollo (Erika Simon). – Neudecker 1988, S. 209 f. Kat. Nr. 51.9. – Flashar 1992, S. 17–24 Abb. 1.2. – Saskia Hüneke in, AK Fascination de l’Antique 1998, S. 74 Nr. 48. – Jones Roccas 2002, S. 287 f. – Savoy II, 2003, S. 46 Nr. 71a. – Huberta Heres, in: Heilmeyer/Heres/Maßmann 2004, S. 51–56, Taf. 4. – Martinez 2004, S. 139–141 Nr. 0227. – SMBPK, Antikensammlung, Restaurierungsbericht 1999, Paul Hofmann (Manuskript).

Kat. Nr. 3

Abb. 56–60

Statue des Apollon Kitharodos

Ende des 1. Jahrhunderts v. Chr./Anfang des 1. Jahrhunderts n. Chr., augusteisch

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: antiker Torso weißer, mittelkristalliner Marmor; Ergänzungen weißer, feinkristalliner Marmor

Maße: gesamte H: 166 cm; ohne ergänzte Basis H: 156,8 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 50

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
317	409	301	468	53

Geschichte: Mai 1729 in der Villa Asprorum bei Grottaferrata gefunden und gemeinsam mit mindestens vier weiteren dort entdeckten Gewandstatuen in den Besitz von Kardinal de Polignac gelangt; der Fundort wurde von Polignac als „Villa des Marius“ bezeichnet und ist mit dieser Angabe irrtümlich in die Forschungsliteratur eingegangen. – Zwischen 1729 und 1732 Restaurierung durch Lambert-Sigisbert Adam als Achill unter den Töchtern des Lykomedes. – 1734 im Antikensaal des Hôtel de Sully in Paris als Bestandteil der Sammlung Polignac nachweisbar. – Ab 1735 im Hôtel de Mézières, dort auch 1738 und 1742 nachgewiesen (Raum links vom Vestibül). – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich 1743 im Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg (Speisesaal) aufgestellt. – 1768 und 1769 ebendort noch beschrieben. – Vermutlich 1770 im Antikentempel aufgestellt. – 1772 ebendort nachgewiesen. – 1806–1814 in Paris, Musée Napoléon. – Am 12. November 1814 wieder im Antikentempel. – Im April 1828 Überführung in die Bildhauerwerkstatt von Rauch. – 1830 im Königlichen Museum aufgestellt.

Beschreibung

Ergänzt sind der Kopf mit dem Hals und dem Brustausschnitt, beide Arme mit den Attributen, zahlreiche Teile des Gewandes, der vordere Teil des Gliedes, der vordere Teil des rechten Fußes, der linke Fuß mit Ausnahme der Ferse und die Basis. Der Torso ist im Zuge der Restaurierung stark überarbeitet worden, wobei viele kleine Vierungen gesetzt worden sind. Auf den Oberschenkeln sind unter den Kalkablagerungen auf der Oberfläche Kratz- und Raspelspuren der antiken Bearbeitung zu erkennen. Teilweise sind die antiken Oberflächen angeschliffen. Nach ihrer Auffindung wurde die Figur von Lambert-Sigisbert Adam zu einem als Mädchen verkleideten Achill ergänzt. Im Atelier von Rauch wurden diese Ergänzungen durch neue, den archäologischen Erkenntnissen entsprechende ersetzt, so auch der Kopf und beide Arme. In einem gleichsam tänzelnden Schritt mit weit zurückgesetztem linken Bein tritt der Gott Apoll im langen Gewand des Kitharoden dem Betrachter entgegen. Über einem dünnen Untergewand liegt ein zweiter Chiton mit übergürtetem Kolpos, darüber trägt Apoll einen Mantel, der sich hinter seinem Rücken und an der Seite

weit aufbläht und ihn einrahmt. Die Figur stellt einen Apoll im Typus Braccio Nuovo dar. Eine weitere Replik befindet sich in der Sala delle Muse, während die in den 1970er Jahren bekannt gemachte Replik in Santa Barbara den Typus offenbar sehr detailreich und mit einer weitgehend ungestörten antiken Oberfläche überliefert. Es handelt sich um einen eklektischen Statuentypus, der Elemente des Reichen Stils und des 4. Jahrhunderts v. Chr. mit römischen kombiniert. Martin Flashar hat sich für eine augusteische Datierung ausgesprochen und verbindet den Typus mit dem Kultbild des Apollo Palatinus. Der Berliner Apoll dürfte schon bald nach der Entstehung des Originals kopiert worden sein, wie die feinen Abstufungen und Unterscheidungen der verschiedenen Gewänder und der übereinander liegenden Stoffe sowie die kleinteilig bewegte Oberfläche deutlich machen.

Die Statue wurde 1729 gemeinsam mit weiteren Gewandfiguren in der Villa Asprosum bei Grottaferrata gefunden. Dort bildete sie gemeinsam mit ebenfalls leicht unterlebensgroßen Musenstatuen, wovon vier in Berlin erhalten sind, eine Gruppe. Der von Adam ergänzte, heute verlorene Kopf war noch im Bildhaueratelier unter der Leitung Tiecks gesockelt und 1834 im Berliner Schloss aufgestellt worden.

Die Apollonstatue war ursprünglich als Achilles zusammen mit zehn weiteren Figuren zur sog. Lykomedesgruppe zusammengestellt, die mit insgesamt 18.000 Livres taxiert wurde.

Quellen: Moreau de Mautour 1734, fol. 1v („Apollon citharède“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 409 („Achille déguisé en fille“). – Inventar Neues Palais 1784, fol. 63r Nr. 2 („Achill als Mädchen“). – Inventar Neues Palais 1799, fol. 173r Nr. 1 („Achill als Mädchen mit Waffen in den Händen“). – Inventar Neues Palais/Antikentempel 1828, fol. 30r Nr. 1 („Achilles in Mädchenkleidung mit Waffen in den Händen“). – Acta Kunstsachen 1814, fol. 18r („Apollo mit den Musen“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 143r Nr. 430 (1) („Achilles mit Waffen in den Händen“). – Acta Kunstsachen 1831–1857, fol. 117v Nr. 530 („Achill“).

Literatur: Hôtel de Mézières 1735, S. 693. – Etat et Description des Statues 1742, S. 36 („Achille déguisé en fille“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 301]. – Oesterreich 1768, S. 21 f. Nr. 3 („Polignac [...] Achilles, erkannt in weiblicher Kleidung ...“). – Nicolai 1769, S. 485 mit Anm.*. – Salzmann 1772, S. 26 Nr. 3. – Oesterreich 1774, S. 58 Nr. 468 („Polignac. Achille“). – Oesterreich 1775a, S. 73 f. Nr. 468. – Levezow 1804, S. 46–51 Taf. 1. – Tieck 1832, S. 11 Nr. 53 („Apollo Musagetes“). – Gerhard 1836, S. 55 Nr. 53. – Eggers II, 1878, S. 121. – Conze 1891, S. 25 Nr. 50. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 285 Nr. 317 („Achille déguisé en fille“). – Blümel 1931, S. 25 K 163 Taf. 49. – Heres/Heres 1980, S. 110 mit Abb. 6, S. 127–130 mit Abb. 26. – Mario Aldo del Chiaro: New Acquisitions of Roman Sculpture at the Santa Barbara Museum of Art, in: American Journal of Archaeology 1974, 78, S.

68 f. Taf. 19 Abb. 6. – LIMC II, 1984, S. 205 Nr. 148 b s. v. Apollon (Wassilis Lambrinudakis). – Mario Aldo del Chiaro: Classical Art. Sculpture. Santa Barbara Museum of Art, Santa Barbara 1985, S. 35 Anm. 13 Abb. 8. – Flashar 1992, S. 212–217. – Kreikenbom 1998, S. 54–55, 71, 77. – Astrid Dostert, in: AK Fascination de l'Antique 1998, S. 74–76 Nr. 50. – De Polignac 2000, S. 629–640. – Jones Roccas 2002, S. 287 f. – Savoy II, 2003, S. 46 f. Kat. Nr. 71b. – Heilmeyer 2005, S. 13 f. Abb. 9. – Berlin, SMB, Antikensammlung, Restaurierungsbericht 1998, Paul Hofmann (Manuskript).

Kat. Nr. 4

Abb. 61–65

Kopf des Apollon (?) auf neuzeitlicher Büste

2. Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. bis frühes 3. Jahrhundert n. Chr., antoninisch-severisch; Büste 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts

Potsdam, Schloss Sanssouci, Bibliothek

Material und Technik: antiker Kopf weißer, mittel- bis grobkristalliner Marmor; neuzeitliche Büste und Ergänzungen weißer, feinkristalliner Marmor mit grauen Adern; neuzeitlicher Sockel Cipollino mandolato (grüner Marmor).

Maße: gesamte H: 60,5 cm, B: 33,5 cm, T: 29 cm; antiker Kopf H: 28 cm, Sockel H: 14 cm, unterer Dm: 17 cm.

Inv. Nr.: SPSG, Skulpt.sl.g. 189

Alte Inv. Nr.: Königliches Hofmarschallamt, GK III 596

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
		8	134	

Geschichte: 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich seit 1747 in der Bibliothek von Schloss Sanssouci (Konsole) aufgestellt. – 1773 ebendort nachweisbar. – 1811/1812 mit dieser Standortangabe unter den nicht nach Paris verbrachten Werken verzeichnet. – 1828 für das Museum vorgesehen, aber am bisherigen Standort verblieben.

Beschreibung

Gesicht mechanisch überarbeitet, dadurch Absatz am Haarrand. An den Augen schwacher Rest einstiger Pupillenangabe. Stärkere Oberflächenverwitterung im Bereich von Haar und Kranz. Neuzeitlich ergänzt sind am Kopf Nase mit Philtrum und Oberlippe, Kinn mit Unterlippe, Teil der Haare an der rechten Seite, Blätter und Knoten des Kranzes an der Rückseite ergänzt. Büste und Sockel.

Der in der Neuzeit stark ergänzte und überarbeitete Kopf gehörte ursprünglich zu einer Idealstatue. Mit dem ovalen Umriss, den großflächigen leeren Wangen und der breiten Stirn, die als flaches Dreieck von den Haaren gerahmt wird, entspricht er Köpfen von in weitestem Sinne klassischen Formen. Der Mund war auch ursprünglich leicht geöffnet. Die welligen Haare sind in eine Idealfrisur gelegt. Von einem Mittelscheitel zu den Seiten gestrichen bedecken sie die Ohren zum größten Teil und sind auf dem Oberkopf zu einer Haarschleife geknotet. Vom Haar im Nacken ausgehend fielen ehemals vielleicht zusätzliche Lockensträhnen über die Schultern. Den Kopf bekrönt ein Lorbeerkranz. Nach Detlev Kreikenbom kann die Schleifenfrisur mit dem Lorbeerkranz sowohl mit einer Muse als auch, wahrscheinlicher noch, mit Apoll verbunden werden. Parallelen findet er bei eklektischen rundplastischen Apollonbildern, die in unterschiedlicher Weise spätklassische Formen und Motive aufnehmen, aber kein Werk dieser Zeit genau wiederholen. Wegen der ehemals vorhandenen Pupilleneintiefungen und der starken Bohrungen in Haar und Kranz datiert er den Kopf in antoninische bis severische Zeit.

Durch die charakteristische nackte Halbbüste mit trapezförmigem Zuschnitt an der Rückseite ist die Herkunft aus der Sammlung Polignac zusätzlich gesichert.

Quellen: Acta Inventur Schloss Sanssouci 1782–1796, fol. 4r Nr. G 6 („4 antique Köpfe“); fol. 39v G. – Inventar Schloss Sanssouci 1796, S. 8 Nr. 1 („Apollo“). – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 81r Nr. 20. – Inventar Schloss Sanssouci 1825, S. 13 Nr. 1. – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 53v Nr. 12 [Vorschlag zur Überführung nach Berlin vom 7. Mai 1828, von Altenstein gezeichnet]. – Inventar Schloss Sanssouci 1845, S. 36 Nr. 18, 1. – Inventar Schloss Sanssouci 1847, S. 12/13, [GK III] 596. – GK III 596 („Antik/Büste des Apollo [gestr.] Unbekannt auf Konsol / weißer Marmor / 0,61 [m] / Schloß Sanssouci in N 115 [gestr.] 50“).

Literatur: Oesterreich 1773, S. 56 Nr. 4 („aus der Sammlung Sr. Eminenz, des Cardinal Polignacs [...] Apollo“). – Oesterreich 1774, S. 17, Nr. 134. – Oesterreich 1775a, S. 24 Nr. 134. – Nicolai 1786, S. 1215. – Hübner 1926, S. 54 Nr. 9. – Amtlicher Führer Schloß Sanssouci 1996, S. 92. – Kreikenbom 1998, S. 58 f. – Antiken I. 2009, Kat. Nr. 45 (Detlev Kreikenbom).

Statue des Apollon

Letztes Drittel des 2. Jahrhunderts n. Chr., spätantoninisch

Potsdam, Schloss Sanssouci, Kleine Galerie

Material und Technik: antike Teile weißer, mittelkristalliner, griechischer Marmor; neuzeitliche Ergänzungen weißer, feinkristalliner Marmor (Carrara)

Maße: gesamte H: 171 cm, B: 75 cm, T: 50,5 cm (davon Plinthe H: 11 cm, B: 69 cm, T: 42,5 cm)

Inv. Nr.: SPSG, Skulpt.slg. 210

Alte Inv. Nr.: Staatliche Museen Berlin, Antikensammlung, Sk 51; Preußische Schlösserverwaltung, GK III 4154

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
313	405	5	144	35

Geschichte: Ab 1732 im Pariser Wohnsitz des Kardinals de Polignac, Hôtel de Sully (Galerie). – Ab 1735 im Hôtel de Mézières nachgewiesen. – 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières neben der Haupttreppe nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Seit etwa 1747 in Potsdam, Schloss Sanssouci (Kleine Galerie). – 1773 ebendort nachgewiesen. – 1811/1812 mit dieser Standortangabe unter den nicht nach Paris verbrachten Werken verzeichnet. – 1826 Überführung in das Berliner Museum erwogen. – 1830 an das Museum abgegeben. – Juli 1936 an den vorherigen Standort zurückgegeben.

Beschreibung

Originale Oberfläche gut erhalten. Eine leichte Verwitterung und Dunkelfärbung in den Regenwasser-Ablaufbereichen deuten auf eine kurze Aufstellung im Freien. Waagerechter Bruch im rechten Oberschenkel und oberhalb des Lorbeerzweigs; die Bruchflächen am linken Bein (unter dem Knie und über dem Knöchel) wurden zum Einpassen der Ergänzung begradigt. Fehlstellen: linker kleiner Finger mit unterem Bogenabschnitt, oberer Abschluss des Lorbeerzweigs, kleinere Beschädigung an der

rechten Gewandkante. Neuzeitlich ergänzt sind rechte Hand, oberer Bogenabschnitt zwischen Stütze und Hand, hinterer Teil der Plinthe. Gliedspitze Gips.

Die jugendliche, nur mit einem Schultermäntelchen bekleidete Statue stellt Apollon dar. Die Deutung der Statue wird durch den Köcher neben dem Baumstamm, den Rest eines Lorbeerzweiges und den Lorbeerkranz auf dem Kopf gesichert. Außerdem hielt sie ursprünglich in der linken Hand einen Bogen mit einem Greifenkopf-Abschluss am oberen Ende, und der gekrümmte Mittelfinger derselben Hand umschloss einen Pfeil. Der Gott steht ponderiert, sein linkes Bein ist entlastet. Er trägt eine Mittelscheitelfrisur mit im Nacken eingerollten Haaren. Seinen Lorbeerkranz ziert ein Medaillon. Obwohl der Körper des Gottes sehr jugendlich, ja fast knabenhaft ist, zeigt er, so Detlev Kreikenbom, polykletisierende Elemente: „Haltungsmotivisch könnte man die Apollonstatue gar als Paraphrase des Doryphoros lesen“, doch ist sie keine Kopie eines polykletischen Werkes. Es handelt sich bei dieser Statue vielmehr um eine Neuschöpfung der römischen Idealplastik, bei der die polykletischen Formen eingesetzt wurden, um den jugendlichen Gott als athletisch und sportlich durchtrainiert zu charakterisieren. Detlev Kreikenbom hat die Statue in spätantoinische Zeit datiert.

Im Hôtel de Sully war die Statue an prominenter Stelle gegenüber der Eingangstür in der Galerie im Garten aufgestellt, wo sie von zwei rankenverzierten Urnen flankiert wurde. Hier verkörperte sie möglicherweise das aufgeklärte Herrscherideal, ihr zur Seite gestellt waren die zahlreichen Bildnisbüsten der Sammlung. Im Hôtel de Mézière wies der Kardinal ihr mit der Haupttreppe einen zwar ebenfalls repräsentativen Ort zu, doch stand die Statue hier als ein Einzelstück. Im Nachlassinventar der Sammlung Polignac ist die Statue mit 300 Livres taxiert.

Quellen: Moreau de Mautour 1734, fol. 7r–v („Apollon“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 405 („Appolon avec son arc“). – Acta Inventur Schloss Sanssouci 1782–1796, fol. 3r Nr. A. 2 („4 antique Statuen“); fol. 38r Nr. 1. A; fol. 59r Nr. A. 3 („Apollo“). – Inventar Schloss Sanssouci 1796, S. 2 Nr. 3 („Apollo“); S. 2 rechts Abgang [Nachtrag] („im April 1830 nach dem Museum verabfolgt“). – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 81r Nr. 5. – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 31r Nr. A. 3; fol. 53r Nr. 5 („Statue eines jugendlichen Apollo“); fol. 105r Nr. 2; fol. 144v Nr. 410; fol. 161r Nr. 68. – GK III 4154 („Antiken / Apollo / Marmor / 168,5 [cm] / Aus dem Alten Museum im Juli 1936 zurück erhalten [...] / Sanssouci 47“).

Literatur: Hôtel de Mézières 1735, S. 691. – Etat et Description des Statues 1742, S. 4 f („Apollon tenant son arc d’une main, & de l’autre un rameau de laurier

[...]“[= Verzeichnis Sammlung Polignac 1956, Nr. 5]. – Oesterreich 1773, S. 63 Nr. 3 („Apollo [...] hält in seiner linken Hand eine Feder, und in seiner rechten einen Lorbeerzweig“) mit Anm.* („aus der Sammlung des Cardinal Polignacs“). – Oesterreich 1774, S. 20 Nr. 144 („P. Apollon [...] tenant sa lure & une plume de une main de l'autre une branche de laurier“). – Oesterreich 1775a, S. 28 Nr. 144 („Polignac. Apollo [...] hält in der linken Hand seine Leyer und eine Feder, und in der rechten einen Lorbeerzweig.“). – Nicolai 1786, S. 1217. – Tieck 1832, S. 9 Nr. 35. – Gerhard 1836, S. 47 Nr. 35. – Overbeck 1889, Bd. 3, S. 125 Nr. 8; S. 129 Anm. b; S. 226 Nr. 5. – Conze 1891, S. 26 f. Nr. 51. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 285 Nr. 313 („Apollon avec son arc et la couronne de lauriers“). – Camillo Praschniker, Hedwig Kenner: Der Bäderbezirk von Virunum, Wien 1947, S. 62 f. Abb. 52. – Muthmann 1951, S. 22, 40 f. – Evamaria Schmidt: Der Kasseler Apoll und seine Repliken, in: Antike Plastik, hrsg. im Auftrag des Deutschen Archäologischen Instituts von Walter-Herwig Schuchhardt, Lieferung 5, Berlin 1966, S. 11 Anm. 41. – Gernot Piccottini: Die Rundskulpturen des Stadtgebietes von Virunum, Wien 1968 (Corpus Signorum Imperii Romani, Österreich, Bd. 2, Fasz. 1), S. 15 zu Nr. 7. – Hans Jucker: Rezension zu: Das Bildnis der Sappho, in: Gnomon 41, 1969, S. 83. – Götz Eckardt: Schloß Sanssouci, 11. Aufl., Potsdam 1975, S. 76 Nr. 120. – Parlasca 1981, S. 216. – Erika Simon, in: LIMC II, 1984, S. 387 Nr. 69b s. v. Apollon/Apollo. – Kreikenbom 1998, S. 47, 55. – Christa Landwehr: Konzeptfiguren, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 113, 1998, S. 147 f., 157–163 Abb. 15, 18, 44. 50. – Dostert 2000, S. 195. – Dostert/de Polignac 2001, S. 118 f., 140. – Heilmeyer 2005, S. 12. – Antiken I. 2009, Kat. Nr. 46 (Detlev Kreikenbom).

Kat. Nr. 6

Abb. 70–72

Kopf des Apoll auf neuzeitlicher Büste

2. Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr., antoninisch, in Anlehnung an hellenistische Vorbilder

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: Kopf weißer, feinkristalliner Marmor; Büste Stuckmasse (Gips), Sockel Rouge griotte (dichter Kalkstein mit rotbrauner Matrix und heller Äderung)

Maße: gesamte H: 46 cm; antiker Kopf H: 24,5 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 58

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
				135 k

Geschichte: Vermutlich wegen der typischen Büstenform und Aufsockelung aus der Sammlung Polignac, im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren. – 1832 im Museum ausgestellt.

Beschreibung

Der Kopf ist antik, jedoch stark verwittert, so fehlen im Nase-Mundbereich einige Kornlagen. Ergänzt sind lediglich die Büste mit den aufliegenden Lockenenden und der Sockel. Die Form von Büste und Sockel entsprechen denen zahlreicher anderer Stücke aus der Sammlung Polignac. Durch die Überarbeitung wirkt der Mund sehr klein, besonders die Oberlippe erscheint zu schmal, so dass das Gesicht einen sehr ‚neuzeitlichen‘ Eindruck erweckt. Der Kopf wirkt sehr flach und weist kaum Tiefe auf, sowohl vorne als auch hinten scheint Volumen zu fehlen, so dass Conze von einem ‚kümmerlichen Hinterkopfe‘ spricht. Die linke Kopfseite ist abgesehen vom Haaransatz modern überarbeitet. Der leicht nach rechts gewandte Kopf ist aufgrund seiner Frisur mit der Haarschleife über der Stirn, dem Nackenschopf und den an am Hals hinab geführten Locken sowie durch den hoch aufragenden Lorbeerkranz als Apoll zu identifizieren. Die Haare sind in großzügigen Strähnen, die durch tiefe Bohrkanäle gegliedert sind, vom Mittelscheitel aus nach hinten geführt, über den Ohren ist jeweils eine Partie über den Kranz nach oben geschlagen, um dort zur Schleife aufgebunden zu werden. Zum Teil sind Stege zwischen den Strähnen stehen geblieben. Am Hinterkopf ist der Kranz mit einem Band umschlungen. Auf den Wangen sind die Reste sichelförmiger Löckchen zu erkennen. Über der Stirn formen die beiden aufeinander zulaufenden Spitzen des Lorbeerkranzes ein Dreiecksmotiv, das aus mehreren Lagen besteht und aus der Konstruktion des Kranzes nicht zu erklären ist. In den Grundzügen ist der Kopf an den Apollon Giustiniani angelehnt, dessen Haarschleife jedoch aus den Stirn- und nicht aus den Schläfenhaaren aufgebunden ist, außerdem sind die Einzelformen des Berliner Kopfes verhaltener und zarter, ja fast weiblich, weshalb Erika Simon für Kat. Nr. 6 auch eine mögliche Deutung als Aphrodite in Erwägung zog.

Der frühere Aufbewahrungsort der kleinen Büste ist nicht zu ermitteln.

Literatur: Tieck 1832, S. 20 Nr. 135 k („Apollo, bekränzt“). – Gerhard 1836, S. 88 Nr. 135k („Apollo, Büste“). – Conze 1891, S. 30 Nr. 58 („älterer königlicher Besitz“). – LIMC II, 1984, S. 389 zu Nr. 75 s. v. Apollon/Apollo (Erika Simon). – Heilmeyer 2005, S. 22.

Kopf des Asklepios im Typus Giustini auf moderner Hermenbüste

Anfang des 2. Jahrhunderts n. Chr., trajanisch, nach einem Vorbild um 380 v. Chr.

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer Marmor**Maße:** gesamte H: 51,5 cm**Inv. Nr.:** Antikensammlung SMB, Sk 158**Nachweise**

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			760	72

Geschichte: Vermutlich 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben, im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren. – Vermutlich 1746 im Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg (Goldene Galerie) aufgestellt. – 1768 wohl dort unter „20 gantze und halbe Büsten“. – 1800 ebendort an der Hofseite, auf einem inkrustierten Piedestal, nachgewiesen. – 1827 zur Restaurierung an Rauch übergeben. – 1832 im Museum ausgestellt.

Beschreibung

Die Nase und einige Lockenenden an der linken Seite sind ergänzt, ebenso das Hermenbruststück. Beide Augenbrauen und das rechte Oberlid sind leicht bestoßen, das Gesicht ist überschliffen. Der bärtige Kopf mit den tief in die Stirn und Schläfen fallenden, frei bewegten Locken, die von einer Wulstbinde gehalten werden, ist dem Typus des Asklepios Giustini zuzuordnen, der in vier Varianten mit jeweils mehreren Vertretern überliefert ist. Der Typus zeigt den auf dem linken Bein stehenden Gott mit seiner rechten Achsel auf den Knotenstab mit der Schlange gestützt und in einen Mantel gehüllt, der nur die Brust und die rechte Schulter freigibt. Sein Kopf ist leicht zur rechten Seite gewendet, jedoch nicht gesenkt, wie bei dem auf die Herme montierten Berliner Kopf. Nachdem lange Zeit das mittlere 5. Jahrhundert v. Chr. als Entstehungszeit für das griechische Vorbild des Asklepios Giustini diskutiert worden ist, wird in jüngster Zeit wohl zutreffend das erste Drittel des 4. Jahrhunderts v. Chr. favorisiert. Unser Kopf, der den Typus eher klassisch beruhigt auffasst, dürfte noch

im späten 1. Jahrhundert n. Chr. entstanden sein, die Barthaargestaltung erinnert an die Frisur Trajans.

Möglicherweise ist der Asklepioskopf mit einem der vier Jupiterköpfe identisch, die in den Pariser Inventaren aufgeführt sind, doch ist hier keine Zuweisung möglich, da die frühere Höhe des Kopfes, der vermutlich mit einer knappen Halbbüste über dem bunten Sockelfuß ergänzt war, nicht zu ermitteln ist. Für die Aufstellung im Museum wurde der Kopf in der Bildhauerwerkstatt von Christian Daniel Rauch einer erneuten Restaurierung unterzogen. Dabei wurden von Berghes die ehemals ergänzte Büste und der Sockel durch ein Hermenbruststück ersetzt (Eggers II, 1878, S. 288).

Quellen: Inventar Schloss Charlottenburg 1800, fol. 11v–12r Nr. 14 („Kopf des Aesculaps, ergänzt sind: die Nase und die Brust. Fußgestell von Alabastro fiorito, Marmo Giallo Verde und Bianco“). – Skulpturenverzeichnis Schloss Charlottenburg 1800, fol. 4r Nr. 19. – Inventar Neues Schloss Charlottenburg 1810, fol. 17r Nr. 12. – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 80v Nr. 57. – Antiken- und Restaurierungsverzeichnis 1823, fol. 110r Nr. 15 („Aesculapius“). – Acta Kunstsa-chen 1820–1830, fol. 159r Nr. 467 [Abgabe zur Restaurierung 1827].

Literatur: Oesterreich 1768, S. 30 („Polignac“). – Nicolai 1769, S. 487 ([Unter] „zwanzig antike Brustbilder“). – Oesterreich 1773 S. 95. – Oesterreich 1774, S. 96f unter Nr. 747-766 („[...] Polignac“). – Oesterreich 1775a, S. 118 unter Nr. 747–766 („P“). – Tieck 1832, S. 14 Nr. 72 („Äsculap. Aus der Polignacschen Sammlung. Stand im Schlosse zu Charlottenburg“). – Gerhard 1836, S. 68 Nr. 72. – Conze 1891, S. 70 Nr. 158 – Blümel 1931, S. 6 f. Nr. K 129 Taf. 12. – LIMC II, 1984, S. 882 Nr. 224 s. v. Asklepios (Bernard Holtzmann). – Gerald Heres, in: AK Friedrich II. 1986, S. 68 Kat. Nr. V. 7. – Meyer 1994, S. 7– 55 Kat. Nr. GK 3 Taf. 13 f. – AK Wunderheilungen in der Antike 2006, Abb. Frontispiz.

Kat. Nr. 8

Abb. 76–80

Überlebensgroße Statue des Asklepios

Römisch-eklektische Arbeit, letztes Viertel des 1. Jahrhunderts n. Chr., flavisch

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer, mittelkristalliner, parischer Marmor

Maße: Torso H: 189 cm, B: 90 cm, T: 70 cm (vor Abnahme des Kopfes gesamte H: 213 cm)

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 68

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
310	402	1	689	71

Geschichte: Im April 1729 an der Via Latina zwischen Frascati und Rom bei Tor di Mezzavia bei einer von Kardinal de Polignac veranlassten Grabung gefunden. – Vor 1732 Restaurierung in Rom. – 1734 im Pariser Wohnsitz des Kardinals de Polignac, Hôtel de Sully (Antikensaal) nachgewiesen. – Ab 1735 im Hôtel de Mézières, dort auch 1738 und 1742 im Vestibül nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich um 1745 im Vestibül des Neuen Flügels von Schloss Charlottenburg am Fuß der großen Treppe aufgestellt. – 1768 ebendort nachgewiesen. – 1811 ebendort vorhanden. – September 1824 zur Restaurierung vorgeschlagen. – April 1827 an Rauch übergeben. – 1832 im Nordsaal des Museums aufgestellt.

Beschreibung

Der einschließlich der Plinthe erhaltene antike Torso weist Fehlstellen am Gewand und der Schlange auf. Beide Hände, die gebrochen waren, sind nur bis zum Ansatz der Finger erhalten. Kleine Vierungen an Gewand und Füßen. Die Figur ist aus einem Werkstück mit der Plinthe und der blockartigen Stütze gearbeitet. Der Torso hat drei größere Restaurierungsphasen durchlaufen, die Erstergänzung nach seiner Auffindung, dann eine Neurestaurierung in der Werkstatt von Rauch 1827/28 und zuletzt 1995, wobei alle alten Verbindungen gelöst wurden und der größte Teil der alten Ergänzungen nicht mehr angesetzt wurde. Im Zuge der Restaurierung von 1995 erwies sich, dass der ehemals angepasste antike Kopf ursprünglich nicht zum Torso gehörte. Aus formalen und stilistischen Gründen wurde er daher nicht mehr aufgesetzt (vgl. Kat. Nr. 32). Die männliche Figur ist in ein Himation gehüllt, das über der linken Schulter liegt, die Brust freigibt und in einem faltenreichen Bausch um die Hüfte herumgeführt ist. Sie lehnt sich auf einen Stab unter der linken Achsel und hat die rechte Hand in die Hüfte gestützt. Um den Stab windet sich eine mächtige Schlange, deren verlorener Kopf zur linken Hand der Figur gerichtet war.

Durch Tracht und Schlange ist die Figur als Darstellung des Gottes Asklepios ausgewiesen. Der mit Sandalen bekleidete Gott steht auf seinem rechten Bein und wendet dem Betrachter seinen kräftigen, muskulösen Oberkörper mit einer leichten Drehung nach links zu. In der Figur des Asklepios sind klassische und hellenistische

Stilelemente der Hüftmantelstatuen-Typen vereint. Die bewegte Oberfläche besonders des Gewandes, die verhaltene Bohrarbeit, der knapp formulierte Oberkörper sprechen für eine Datierung in flavische Zeit. Der Berliner Asklepios aus der Villa bei Torre Mezzavia steht in der Tradition einer langen Reihe von Darstellungen des mit Hüftmantel bekleideten Gottes, der sich auf seinen Schlangensstab stützt, dabei sein Standbein links oder rechts hat, entweder eine oder beide Hände zum Schlangensstab führt, in der freien Hand ein weiteres Attribut hält oder diese in die Hüfte stützt. Einer der frühesten Vertreter dieser Asklepiosdarstellungen ist der Typus Asklepios Giustini, der auf ein griechisches Original des 5. Jahrhunderts v. Chr. zurückgeht. In den folgenden Jahrhunderten entstanden Kultbilder, welche die Art der Hüftmantel drapierung, die Ponderation und den Bewegungsablauf des Körpers sowie die Arm- und Kopfhaltung stark variieren. Dabei ist eine klare Typenscheidung in vielen Fällen anhand der überlieferten Bildwerke nicht zu leisten. Zwar wird der Berliner Torso von Bernhard Holtzmann als Variante des Typus Pitti, der in Abhängigkeit vom Typus Este entstanden sei, aufgelistet, doch ist die Überlieferung der Asklepiosstatuen mit rechtem Standbein, Schlangensstab auf der Spielbeinseite und nacktem Oberkörper so heterogen, dass sich keine klare Typen unterscheiden lassen.¹ Folgerichtig wird der Berliner Asklepios in der Literatur in der Regel als eklektische römische Arbeit angesprochen, die auf hellenistische Bildwerke des Gottes und ihre römischen Kopien zurückgreift.² So sind von den römischen Bildhauern bei zahlreichen Beispielen vielmehr einzelne Elemente der Ikonographie des Gottes Asklepios zu einem neuen Ganzen, das den jeweiligen individuellen Erfordernissen entsprechen konnte, zusammengefügt worden. Im Falle des Berliner Asklepios trifft dies umso mehr zu, als er mit der vom gleichen Fundort stammenden Statue der Hygieia (Kat. Nr. 67, vgl. dort auch die Sammlungsgeschichte des Paares) als Statuenpaar konzipiert worden ist. Beide Statuen sind so gestaltet, dass sie sich auf ihr Pendant formal und stilistisch beziehen und damit die paarweise Aufstellung sowie ihre Re-

¹¹ Bernhard Holtzmann versucht auf der Basis einer Einteilung nach dem jeweiligen Standbein, eine typologische und chronologische Ordnung in den Denkmälerbestand zu bringen. Gerade für die Statuen, die hellenistische Stil motive aufweisen, ist dies kaum überzeugend, zumal wenn ein Typus durch insgesamt drei Repliken vertreten wird, wovon zwei als Varianten bezeichnet werden müssen und er sich zudem von anderen Typen ebenso wenig klar abgrenzen lässt. Holtzmann reiht ihn unter den Vertretern des Typus Asklepios Pitti ein, der eine freie Variante des Typus Este darstellt, doch weicht er von diesem ohnehin nicht einheitlich und eindeutig überlieferten Typus in entscheidenden Punkten ab. Dies betrifft neben der vom Mantel bedeckten linken Schulter vor allem die abweichende Ausrichtung des Oberkörpers, der bei der namensgebenden Statue im Palazzo Pitti stark nach vorne gebeugt und zum Stab gedreht ist, der zudem nicht unter die Achsel geklemmt ist, sondern den Ellbogen stützt. Auch der nach vorne gestellte linke Fuß des Asklepios Pitti entspricht nicht dem nach hinten geführten Spielbein der Berliner Statue.

² Vgl. Heiderich 1966, S. 96, der in dem Berliner Asklepios eine nachschöpfende römische Erfindung sieht, ein eklektisches Werk der trajanischen Zeit vielleicht nach dem Werk des Nikeratos selbst, das im Concordiatempel in Rom stand.

zeption als zusammengehörige Bildwerke untermauern. Der Fundort der Statue in den Resten einer römischen Villa bei Torre Mezzavia an der Via Latina nach Frascati ist auch von Pier Leone Ghezzi in seiner Beischrift zu der Zeichnung des am selben Ort gefundenen Reiterreliefs (Kat. Nr. 160) überliefert.

Im Nachlassinventar von 1742 ist die Asklepiosstatue mit 2000 Livres taxiert, somit genauso hoch wie die Knöchelspielerin, aber dennoch 1000 Livres niedriger als die Basaltstatue der Isis, deren Schätzwert den aller anderen Skulpturen der Sammlung übertrifft.

Quellen: Moreau de Mautour, 1734, fol. 3r („Esculape“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 402 („Esculape“). – Inventar Schloss Charlottenburg 1800, fol. 96v („Colossal Statue des Aesculap“). – Skulpturenverzeichnis Schloss Charlottenburg 1800, fol. 8r („auf dem Flur der Haupttreppe in Nischen“). – Inventar Neues Schloss Charlottenburg 1810, fol. 73r („Eine Colossal Statue des Aesculaps; ergänzt die Nase die Oberlippe, die Finger beider Hände, kleine Stücken am Mantel. Parischer Marmor groben Kornes, April 1827 an Rauch übergeben“). – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 80r Nr. 59 („colossale Statue des Aesculap“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 22v Nr. 73 („Statue des Aesculapius“); fol. 166r Nr. 262 („Aesculapius“). – Restaurierungsrechnung 1823–1829, unfol. („Aesculap Charlottenbg [Gesamtkosten:] 224. Rth. 16. 6. vom 14. July 1827 an.“[Abrechnung am 3. November 1827]).

Literatur: Hôtel de Mézières 1735, S. 691. – Etat et Description des Statues 1742, S. 4 [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 1]. – Oesterreich 1768, S. 44f („Aesculapius [...] Polignac“). – Nicolai 1769, S. 485 („Aesculapius“). – Oesterreich 1774, S. 89 Nr. 689 („Polignac. Esculape“). – Oesterreich 1775a, S. 110 Nr. 689. – Levezow 1822, S. 361. – Tieck 1832, S. 14 Nr. 71 („Äsculap“). – Gerhard 1836, S. 67 Nr. 71. – Conze 1891, S. 35 Nr. 68. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738] S. 285 Nr. 310 („Esculape“). – Lennart Kjellberg: Asklepios, in: Römische Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, 14, 1899, S. 116 Taf. 1. – Karl Anton Neugebauer: Asklepios: ein Beitrag zur Kritik römischer Statuen-Kopien (Berliner Winckelmann-Programm, 78), Berlin 1921, S. 5, 78. – Blümel 1938, S. 11 f. K 211 Taf. 25. – Heiderich 1966, S. 95 f. 154. – Heres/Heres 1980, S. 107. – LIMC II, 1984, S. 889 Nr. 385 s. v. Asklepios (Bernard Holtzmann). – Neudecker 1988, S. 35, 209–211 Kat. Nr. 51. 2. – Huberta Heres: Von Fall zu Fall entscheiden! Zu den Restaurierungen von Marmorskulpturen in der Antikensammlung 1995/96, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 38, 1996, S. 189–191. – Dostert 1999, S. 39 Anm. 29 Abb. 23. – Dostert 2000, S. 191 mit Anm. 3, 194, 195 mit Anm. 21, 197 mit Anm. 32, Taf. 54, 1. – Dostert/de Polignac 2001, 107 f. – Heilmeyer 2005, S. 12. – Restaurierungsbericht 1995 von Körner/Luchmann, Kronos GbR, für Berlin, SMBPK, Antikensammlung (Manuskript).

Statuette des Asklepios

3. Jahrhundert n. Chr.

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer, mittelkristalliner Marmor**Maße:** gesamte H: 73,5 cm**Inv. Nr.:** Antikensammlung SMB, Sk 70**Nachweise**

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
339	431	251	781	67 f.

Geschichte: 1728 in der Sammlung Lercari in Rom nachgewiesen, im selben Jahr von Kardinal Polignac erworben. – 1735 in Paris in die Sammlung eingefügt. – 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières nachgewiesen (wahrscheinlich 2. Raum zur Gartenseite). – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Um 1745 im Magazin von Schloss Charlottenburg nachgewiesen. – 1800 im ersten Obergeschoss des Alten Schlosses von Charlottenburg, in der sog. ehemaligen Antiken-Kammer, auf der Gartenseite aufgestellt. – 1830 im Museum ausgestellt.

Beschreibung

Die Figur war mit der Stütze auf Höhe der Fußknöchel horizontal gebrochen und wurde Bruch an Bruch mit einer Teilergänzung am rechten Fuß zusammengefügt. Es fehlen die Nasenspitze, der rechte Arm, der Stab mit Schlange und ein Stück an der Plinthe hinten rechts; kleine Beschädigungen an den Gewandfalten. Am rechten Oberschenkel sitzt seitlich unter dem Knie eine Vierung; mögliche Position einer Stegstütze zum Knotenstab. Draufsichtflächen insbesondere von Kopf und Plinthe verwittert, auf der Plinthe rötliche Verfärbungen. Die Figur steht auf ihrem linken Bein und hielt mit dem verlorenen rechten Arm den Stab mit der Schlange, von der sich ein Rest auf der Plinthe erhalten hat, so dass die Deutung der Statuette als Asklepios gesichert ist. Dem Darstellungsschema des Gottes Asklepios entspricht auch die Drapierung des Himation (Mantel), das den Körper ab der Hüfte bedeckt, dort

einen breiten Hüftbausch bildet und dabei den muskulösen, kräftigen Oberkörper freigibt. Auch der voluminöse Bart, die Frisur mit der Haarbinde und die vollen Locken des gescheitelten Stirnhaares fügen sich in die Ikonographie des Asklepios ein. Im Typus ist der Asklepios im Museo Nuovo, eine Variante des Typus Campana, vergleichbar, das Standmotiv erinnert an den Asklepios Museo Chiaramonti. Diese Gruppe von Asklepiosstatuen, die sich um den Typus Museo Nuovo zusammenstellen lässt, wozu auch die Typen Campana, Tunis und Klein-Glienicke zu zählen sind, zeigt den Gott mit einer Hüftbausch-Gewanddrapierung und der charakteristisch in den Bausch greifenden oder in die Hüfte gestützten Hand. Das Standmotiv kommt, wie Peter Kranz gezeigt hat, im Hellenismus auf, fand für Asklepiosdarstellungen aber erst im späten Hellenismus Verwendung. Die Einseitigkeit der Berliner Statuette, die extrem flache Arbeit, die kaum ausgearbeitete Rückseite, die schematische Faltenbildung und die Einzelformen des Kopfes sprechen für eine Datierung in das 3. Jahrhundert n. Chr.

Im Nachlassinventar von 1742 ist die Statuette des Asklepios mit 30 Livres taxiert. Aufgestellt war sie vermutlich im ersten hofseitigen Raum des Hôtel de Mézières. In Berlin ist die Statuette von Johann Wilhelm Meil gezeichnet worden, der ihren Standort als „Cabinet v. Polignac“ auf dem Blatt angegeben hat. Die Zeichnung dürfte als Illustration für eine geplante Publikation entstanden sein (vgl. Abb. 82, Kupferstichkabinett SMB, Inv. KdZ 11246).

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 431 („Esculape“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 1r Nr. 18 („Esculapius“). Inventar Schloss Charlottenburg 1800, fol. 117r („ein Aesculap von Marmor Antique 2 Fuß 3 Zoll hoch“). – Inventar Altes Schloss Charlottenburg 1810, fol. 3r („Aesculap“). – Antiken- und Restaurierungsverzeichnis 1823, fol. 111r Nr. 2 („eine kleine Statue des Aesulapius“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 166v Nr. 266 („eine kleine Statue des Aesculapius“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 26 („Esculape“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 251]. – Oesterreich 1774, S. 99 Nr. 781 („Polignac. Le Dieu de Santé Esculape“). – Oesterreich 1775a, S. 121 Nr. 781 („P. Gott der Gesundheit, Aeskulap“). – Tieck 1832, S. 13 Nr. 67 f. („Äsculap“). – Gerhard 1836, S. 64 Nr. 67 f. – Conze 1891, S. 36 Nr. 70. – Lennart Kjellberg: Asklepios. Mythologisch-archäologische Studien, Uppsala 1897, S. 14 Anm. 2, S. 83 Anm. 2. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 286 Nr. 339 („Esculape“). – Heiderich 1966, S. 157 Nr. 9c (unbestimmtes Römisches). – Peter Kranz: Die Asklepiosstatue im Schlosspark von Klein-Glienicke. Ein neuer Typus und sein kulturgeschichtlicher Hintergrund, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, 104, 1989, S. 124 Anm. 47 (Vertreter des Typus Museo Nuovo). – Landwehr 2000, S. 25–27 Anm. 10.

– AK Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen 1996, S. 224 Kat. Nr. III 2/4–5. – AK Wunderheilungen in der Antike 2006, S. 26 Abb. 5a.

Kat. Nr. 10

Abb. 83–88

Unterlebensgroße Statue des Cautopates (?)

Torso 180–220 n. Chr., spätantoninisch-severisch; Kopf 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr., antoninisch

Berlin, Schloss Charlottenburg, Antikenkammer (Paradeschlafzimmer Raum 122)

Material und Technik: antiker Kopf weißer, feinkristalliner Marmor; Mundwinkel und Haarsträhnen mit Bohrtechnik; antiker Torso weißer, feinkristalliner Marmor.

Maße: gesamte H: 98 cm, B: 40 cm, T: 28 cm; antiker Kopf H: 13 cm; antiker Torso H: 49 cm; Plinthe H: 8,5 cm

Inv. Nr.: SPSG, Skulpt.slg. 1562

Alte Inv. Nr.: Königliches Hofmarschallamt, GK III 301

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
341	433	253	779	166

Geschichte: 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières nachgewiesen (wahrscheinlich 2. Raum zur Gartenseite). – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Um 1745 und 1774/1775 im Magazin von Schloss Charlottenburg nachgewiesen. – 1800 im Ovalen Saal von Schloss Charlottenburg mit neun weiteren Statuen beschrieben (auf Postament von graubuntem Gipsmarmor). – 1829 an das Museum abgegeben. – 1832 ebendort in der Galerie der Rotunde aufgestellt. – Am 25. Juli 1834 durch Tieck an die Schlösserverwaltung zurückgegeben und zunächst in der Kleinen Galerie von Sanssouci aufgestellt, in der Folge im Neuen Palais und im Skulpturendepot aufbewahrt. – 25. Mai 2000 Rückführung nach Schloss Charlottenburg (ehemalige Antikenkammer Friedrichs II.).

Beschreibung

Antik sind der Torso vom Halsansatz bis zum unteren Gewandende mit linkem Knie und dem Ansatz des rechten sowie der nicht zugehörige Kopf mit Stirn- und Seitenlocken und dem Ansatz der Kappe am Hinterkopf. Die Zusammengehörigkeit von

Kopf und Torso ist auch aufgrund des unterschiedlichen Marmors auszuschließen. Der antike Kopf ist auf der Oberfläche überschliffen, vermutlich um starke Beschädigungen zu glätten. Dadurch Verlust der Kantenschärfe und der klaren Formen.

Fehlstellen an Lippen und Haarkanten. In den Tiefen Sinterreste.

Kappe, Nase, Hals, beide Arme, Gewandsteg über der Brust mit aneinander gereihten kleinen Vierungen sind neuzeitlich ergänzt, ebenso senkrechte Gewandfalte der linken Seite, eine Vierung im Bruchverlauf der Rückseite, Plinthe mit Baumstütze und beiden Beinen aus einem Stück.

Entsprechend des Restaurierungsberichtes vom Mai 2000 (Fachbereich Skulptur, Nr. 240) waren alle Teile mit Schellackleber und geschmiedeten Eisendübeln zusammengesetzt. Kalotte ist zum Ansetzen der neuzeitlichen Kappe mit Zahneisen abgearbeitet. Aufgrund starker Korrosion und versprödeten Klebstoffes komplett demonstriert, gereinigt und mittels Polyesterharzstäben und Gips, Arme mit Edelstahldübel und Epoxidharz, erneut zusammengesetzt.

Antiker Torso ebenso mit überschliffener Oberfläche, einige tiefer gelegene Bestoßungen belassen. Rückseitig im mittleren Bereich stärker überarbeitet. Horizontaler Bruch im unteren Drittel. An der linken Rückseite Oberkante der antiken Baumstütze erhalten.

Die mit einem gegürteten Gewand, Schultermantel und Hosen bekleidete Figur steht auf dem rechten Bein und hat das linke davor gekreuzt. Durch den erhaltenen Rest des linken Knies war die Ergänzung der Beine und damit des Standmotivs der Figur mit überkreuztem, angelehntem Stand vorgegeben. Mit dem Haltungsmotiv der Figur korrespondiert die Ergänzung der Arme, wobei der linke vor dem Körper angewinkelt ist und als Attribut einen Apfel hält. Am Gewand sind keine Ansatzspuren zu erkennen, so dass die heutige linke Armhaltung annähernd der antiken entsprechen dürfte, wobei die Proportion der Ergänzungen aber etwas zu groß geraten ist. Der rechte Arm jedoch dürfte, wie der erhaltene Ansatz des Oberarms zeigt, ursprünglich mehr zum Körper hin orientiert gewesen sein und war möglicherweise ebenfalls leicht angewinkelt. Der mit einer leichten Neigung nach unten aufgesetzte, nicht zugehörige Kopf, dessen Blick ebenfalls nach rechts gerichtet ist, scheint mit der Körperhaltung zu korrespondieren. Die Figur trägt einen Chiton oder ein zusätzliches Untergewand, das offenbar lange Ärmel besaß, da an der rechten Schulter und dem erhaltenen Rest des Oberarmes kein Gewandsaum angegeben ist, während unter der Achsel und neben dem Saum des Umhanges aber noch Falten des Untergewandes zu erkennen sind. Über der Brust liegt in einem dreieckig zulaufenden Bogen eine Chlamys aus dickem Stoff, die auf der rechten Schulter von einem Knopf mit Rosettenverzierung gehalten wird und auch den linken Oberarm bedeckt. Im Rücken fällt

der Mantel in wenigen weichen Falten hinab, sein Umriss ist dabei nicht klar definiert. Die Rückseite des Torso ist insgesamt nur summarisch ausgearbeitet. An dem antiken Kopf mit den dicken, unter dem Mützenrand hervorquellenden, ungeordneten Locken ist noch der Ansatz einer Kopfbedeckung zu erkennen, die jedoch am Übergang zu den Haaren gebrochen ist. An der rechten Seite sitzt die hochgeschlagene Lasche der Mütze. Somit entspricht die ergänzte Kopfbedeckung dem antiken Befund.³ Der Knabekopf trägt einen voluminösen Efeukranz auf den Locken, dessen Reste in den stark abgeriebenen, seitlichen Haaren noch zu erkennen sind. Die Lockenführung über der Stirn ist verunklärt, hier scheinen die Zweige und Blätter des Kranzes tief in die Stirn hinein gereicht zu haben. Dem jugendlich-kindlichen Gesicht sind weiche, runde Formen eigen, die durch die spätere Glättung möglicherweise etwas großflächiger geworden sind. Die Qualität des Kopfes liegt deutlich über derjenigen des Torso, doch erschweren der schlechte Erhaltungszustand und die überschiffene Oberfläche des Gesichtes eine genauere Beurteilung.

Wie die phrygische Mütze und die Reste des Efeukranzes im Haar zeigen, handelt es sich bei dem Kopf um eine Darstellung des Ganymed, der als Mundschenk des Zeus gewöhnlich mit einem Efeukranz ausgestattet ist. Der Vergleich mit besser erhaltenen Köpfen des Ganymed lässt auch für unseren Kopf vermuten, dass die Stirnhaare ursprünglich in dicke, die Stirn bedeckende Einzellocken gegliedert waren. Der unterlebensgroße Kopf kommt mit seinem kindlich-weichen und versonnenen Ausdruck manchen Darstellungen der schönen Jünglinge Paris, Attis oder Ganymed nahe, lässt sich aber keinem bekannten Typus zuweisen. In der Regel sind deren in großen Locken angelegten Haare über der Stirn gescheitelt, während bei unserem Ganymed kein Scheitel oder eine eindeutige Gliederung der Locken zu erkennen sind, was sicherlich auch auf den schlechten Erhaltungszustand des Kopfes zurückzuführen ist.⁴ In der Regel wurde Ganymed, begleitet oder entführt vom Adler des Zeus, nackt dargestellt, nur mit einem Schultermantel und der phrygischen Mütze bekleidet.⁵

³ Ein Pilos, der ähnlich hoch auf dem Kopf sitzt, ebenfalls einen nur schmalen Abschlussrand besitzt und die äußeren Locken unbedeckt lässt, ist aufgrund des erhaltenen Rests des Nackenschutzes und der Seitenlasche auszuschließen.

⁴ Vgl. einen Kopf im Museo Chiaramonti, Inv. LVI 1, der über der Stirn eine dichte Lockenreihe aufweist, Museo Chiaramonti 3, 1995, Tafel 1059. Die hochgeschlagenen, schlaufenbildenden Seitenlaschen der Mütze sind gut erhalten bei dem Kopf des Ganymed, Inv. XIII 4: Museo Chiaramonti, 3, 1995, Taf. 1061.

⁵ Zu dem über den Hosen getragenen Gewand und zur phrygischen Mütze als Tracht der Bewohner der östlichen Hemisphäre und als Bildformel für den Gegensatz zwischen Orient und Okzident, vgl. Rolf-Michael Schneider in: Forschungen zur Villa Albani 2, 1990, S. 353. Weitere Vergleiche mit Paris-, Attis- und Ganymedköpfen: Ulf Jantzen: Der Paris des Euphranor, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 79, 1964, S. 241–256. – Vierneisel-Schlörb, 1971, S. 241–247 Kat. Nr. 23. – Peter C. Bol, in: Forschungen zur Villa Albani 3, 1992, S. 265–268 Kat. 349: lehnt die Ableitung

Der Kopf wurde im Zuge seiner Erstrestaurierung mit einem Torso verbunden, der eine orientalische Tracht mit Hosen trägt. Das Standmotiv in Verbindung mit der Tracht mit den langen Ärmeln und Hosen sowie dem gegürteten Chiton weisen die Figur der östlichen Hemisphäre zu. Belegt sind diese Merkmale für Darstellungen der beiden Königssöhne Paris und Ganymed, des von Kybele geliebten Jünglings Attis oder für den Mysteriengott Mithras und seine Diener Cautes und Cautopates. Unserer Statue am ehesten vergleichbar sind Darstellungen der beiden Mithrasdiener, womit auch das unterlebensgroße Format und die eher summarische Ausarbeitung des Torso einhergehen. Als Cautopates, der, wie zahlreiche Reliefs und Wandgemälde es überliefern, gemeinsam mit Cautes die Stiertötung des Mithras flankierte, könnte unsere Figur die gesenkte Fackel mit beiden Händen vor dem Körper gehalten haben.⁶ Für die beiden Mithrasdiener sind das kurze, gegürtete Gewand mit Überschlag und in der Regel mit langen Ärmeln, der über die Brust gelegte Mantel sowie die phrygische Mütze als Kopfbedeckung bezeugt. Meist ist das Gewand von Mithras und seinen Dienern unter der Brust allerdings zweifach gegürtet, es finden sich aber auch Beispiele für die einfache Gürtung. Mit letzter Sicherheit ist der Torso nicht zu identifizieren, da keine Attribute überliefert sind und sowohl Tracht als auch Standmotiv Merkmale verschiedener orientalischer mythologischer Figuren oder Göttergestalten sein können, so dass eine eindeutige Benennung oft nicht zu leisten ist.⁷

Wohl noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts erfolgte die Verbindung von Kopf und Torso. Der Ergänzter vervollständigte die Figur zu einem Bildwerk des trojanischen Königsohns Paris, der den Apfel für die schönste der Göttinnen in seiner linken und ein Pedum, das ihn als Hirten kennzeichnet, in der rechten Hand hält. Es handelt sich dabei um eine durchaus nachvollziehbare Interpretation der antiken Fragmente, die mit dem zeitgenössischen Wissen über antike Ikonographie in Einklang stand. So wurde die Statue in der Sammlung Polignac entsprechend als Paris, der den Apfel hält, bezeichnet, und auch in den preußischen Inventaren sowie von Oesterreich wurde diese Benennung beibehalten. Erst Aloys Hirt erkannte, dass es sich um einen Mithraspriester handeln dürfte. Diese Deutung wurde von Levezow

des Typus von Euphranor ab. – Zwei Köpfe im Münchener Antiquarium, vgl. Weski/Frosien-Leinz, 1987, Kat. Nr. 66 („Paris“) und Kat. Nr. 71. – Attiskopf in Warschau mit dickem aufgetürmten Haar: Tomasz Mikocki, *Corpus Signorum imperii romani*, Bd. 3, *Les sculptures mythologiques et décoratives dans les collections polonaises*, Fasc. 1, Warschau 1994, S. 26 f. Kat. Nr. 12 Taf. 7.

⁶ vgl. LIMC, 6, 1992, S. 615 f. Nrn. 527–531 s. v. Mithras/Cautopates (Rainer Vollkommer); die Diener des Mithras können aber auch weitere Attribute halten, wenn die Fackel nur in einer Hand liegt, ebd. S. 625. In Standmotiv und Tracht gut vergleichbar ist eine Statuette in Berlin, Antikensammlung Inv. Sk 202, LIMC 6, 1992, S. 616 Nr. 521 mit Abb.; Marten J. Vermaseren, *Corpus Inscriptionum et Monumentorum Religionis Mithriacae I*, Hagae 1956, S. 227 Nr. 600; vgl. auch Nr. 358.

⁷ vgl. Rolf-Michael Schneider, in: *Forschungen zur Villa Albani 2*, 1990, S. 352–354 Kat. Nr. 250.

aufgenommen und fand dann auch Eingang in das Verzeichnis von Tieck. Doch schon 1834 wurde die Figur „zur geeigneteren Verwendung“ nach Sanssouci gebracht, wobei in der entsprechenden Akte darauf hingewiesen wird, dass sie in Potsdam restauriert werden solle.

Im Nachlassinventar der Sammlung Polignac ist die Statue mit 100 Livres taxiert.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 433 („Paris“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 1r Nr. 15 („Paris, 3 fuß 2 Zoll“). – Inventar Schloss Charlottenburg 1800, fol. 131r Nr. 6 („Priester des Mythras, restaurirt als Paris. Ergänzungen sind: die Nase, Arme und Füße nebst dem Stabe“). – Inventar Altes Schloss Charlottenburg 1810, fol. 25 links Nr. 6 („Priester des Mythras, restaurirt als Paris“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 176r Nr. 5 („Ein Genius des Mythras [Paris] von weißem Marmor“). – Inventar Bildergalerie Schloss Sanssouci 1869, fol. 7r Nr. 2. – GK III Nr. 301 („Paris mit dem Apfel, ganze Figur mit Sockel, zur Polignacschen Sammlung gehörig [...] 94 [cm], aus dem Korridor der Bildergalerie, Neues Palais“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 26 („Berger Paris“) [= Sammlung Polignac 1956 Nr. 253]. – Oesterreich 1774, S. 99 Nr. 779 („Polignac. Pâris“). – Oesterreich 1775a, S. 121 Nr. 779 („P. Paris“). – Levezow 1822, S. 369 Nr. 39 („Kasmilos des Mithras als Paris restauriert“). – Tieck 1832, S. 24 Nr. 166 („Priester des Mithras, als Paris ergänzt“). – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 287 Nr. 341 („Pâris“). – Kathrin Lange: Restaurierungsbericht Nr. 240 von April/Mai 2000 der SPSG, Fachbereich V B2 (Manuskript).

Kat. Nr. 11

Abb. 89–91

Kopf des Diomedes auf neuzeitlicher Büste

Kopie mittleres Drittel des 2. Jahrhunderts n. Chr., frühantoninisch, nach einem klassischen Vorbild um 430 v. Chr.

Potsdam-Sanssouci, Neue Kammern, Jaspissaal, südliche Ostwand, rechts oben

Material und Technik: antiker Kopf weißer, feinkristalliner Marmor mit leichter grauer Äderung; neuzeitliche Büste und ergänzte Teile des Gesichts weißer, feinkristalliner Marmor mit leichter grauer Äderung; neuzeitlicher Sockel Rouge griotte (roter Kalkstein).

Maße: gesamte H: 54 cm, B: 30 cm, T: 25 cm; antiker Kopf H: 26 cm; Sockel H: 12 cm, unterer Dm: 14 cm

Inv. Nr.: SPSG, Skulpt.sl.g. 341

Alte Inv. Nr.: Königliches Hofmarschallamt, GK III 655

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck

Geschichte: Wahrscheinlich 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vor 1830 im Berliner Schloss, Mecklenburgische Kammern; danach Potsdam-Sanssouci, Neue Kammern, Jaspissaal.

Beschreibung

Ursprünglicher Zustand des antiken Kopfes hauptsächlich in der Haarkalotte und am linken Auge erhalten. Haarbereich allgemein bestoßen, außerdem Spuren von Versinterung. Gesicht und Bart neuzeitlich überarbeitet. Neuzeitlich ergänzt sind rechter und mittlerer Gesichtsbereich und Lockengruppe über linkem Ohr, Büste mit Sockel.

Der Kopf zeigt einen jungen Mann mit kurzen, leicht gelockten Haaren, einem kurz gelockten Kinnbart und den geschwollenen Ohren eines Ringers. Aufgrund dieser Merkmale konnte ihn Detlev Kreikenbom einem bekannten statuarischen Typus zuweisen, dem des sogenannten Diomedes. Für das Original des in mehreren Repliken erhaltenen Typus wird eine Entstehung um 430 v. Chr. erschlossen. Detlev Kreikenbom konnte zeigen, dass es sich bei dem Potsdamer Kopf um eine exakte Replik des Kopftypus handelt, der deshalb ursprünglich auch mit einer scharfen Linkswendung auf dem ehemals zugehörigen Körper aufgesessen haben muss. Hieraus erklären sich die Asymmetrien bei dem heute für eine frontale Ansicht gesockelten Kopf. Wegen stilistischer Parallelen und der Angabe der Iris durch einen eingeritzten Umriss datiert Kreikenbom die Potsdamer Kopfreplik des „Diomedes“ in frühantoninische Zeit.

An der Zugehörigkeit des Stücks zur Sammlung Polignac besteht aufgrund der charakteristischen Sockelung mit der nackten Halbbüste auf buntem Sockel kein Zweifel, auch wenn die Büste in den preußischen Inventaren ebenso wenig zu identifizieren ist wie im Verkaufskatalog der Sammlung.

Quellen: Inventar Schloss Sanssouci 1825, S. 83 Nr. 28 („Unbek: Büste [...] (aus d. Berl[iner]: Schlosse, Mecklenb[urgische]: K[ammern]:)“). – Inventar Schloss

Sanssouci 1845, S. 46 Nr. 2. – Inventar Schloss Sanssouci 1847, S. 90/91, [GK III] 655. – GK III Nr. 655 („dto. [Antik] / männliche Büste [...] 54 cm [...] Schloss Sanssouci, Neue Kammern 10“). – Brendel, 1928, S. 68–72 Nr. 10.

Literatur: Detlev Kreikenbom: Ein Torso im Winckelmann-Institut der Humboldt-Universität, in: Modus in rebus. Gedenkschrift für Wolfgang Schindler, hrsg. von Detlef Rößler, Veit Stürmer Berlin 1995, S. 214 f. Taf. 67, 3. – Antiken I. 2009, Kat. Nr. 53 (Detlev Kreikenbom).

Kat. Nr. 12

Abb. 92–95

Büste des Dionysos, umgearbeitet aus dem Oberteil einer Statue im Typus

Richelieu

2. Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr., flavisch, nach einem späthellenistischen Vorbild um 120–100 v. Chr.

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer, feinkristalliner Marmor mit heller Äderung

Maße: gesamte H: 80,5 cm; antike H: 60 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 122

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
369	461	191		101

Geschichte: 1738 und 1742 in der Sammlung Polignac in Paris nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich 1770 im Antikentempel aufgestellt. – 1799 und 1816 ebendort nachgewiesen. – März 1828 an das Museum abgegeben. – 1832 im Museum (Nordsaal) aufgestellt.

Beschreibung

Ergänzt sind Nase, Mund, Teile der vorderen Haarlocken über der Stirn und des Kranzes, beide Armstümpfe und ein Teil der rechten Brust sowie ein Stück der rechten Schulterlocke. Zahlreiche Bestoßungen; Oberfläche, besonders der Kalotte, stark verwittert und im Gesicht überschliffen. Der Nackenschopf ist lediglich im Bossen angelegt. Die tiefe Büste, an der Rückseite nur grob ausgehauen, ist aus einer Statue

umgearbeitet worden. Der zur linken Seite gewandte Kopf mit den langen Locken und einem Efeukranz im Haar zeigt den jugendlichen Gott Dionysos im Typus Richelieu, der auch als Madrid-Varese bezeichnet wird. Wie die Köpfe der anderen Repliken des Typus trug auch Kat. Nr. 12 eine Binde über der Stirn, die jedoch aufgrund der schlecht erhaltenen Oberfläche und des verunklärten Haaransatzes kaum noch zu erkennen ist. Der Typus Richelieu zeigt den nackten, auf dem rechten Bein stehenden Gott mit dem linken Unterarm auf einen Baumstamm oder auf eine Herme gestützt, während der rechte Arm nach oben angewinkelt ist. Charakteristisch für den Typus ist der leicht in den Nacken gelegte Kopf mit dem seitwärts gerichteten Blick, der Dionysos einen entrückten, schwärmerischen Ausdruck verleiht. Die Entstehung des Typus Richelieu wurde in der Forschung lange im 4. Jahrhundert v. Chr. angesetzt, doch ist er wiederholt auch als klassizistische Schöpfung angesprochen worden. Zuletzt hat sich Stephan F. Schröder für eine späthellenistische Entstehung ausgesprochen.

Im Nachlassinventar ist die Dionysosbüste auf 250 Livres taxiert und damit fast so hoch wie einige der Statuen und Statuetten. Der Verkaufskatalog führt die große Büste gemeinsam mit einer weiblichen Gewandbüste auf, die jedoch nicht näher gedeutet ist, doch zeigt diese Zusammenstellung, dass die aus einem Statuenoberteil umgearbeitete Büste des jugendlichen Dionysos mit einer weiblichen als Pendant kombiniert war. Im Nachlassinventar folgt auf den Bacchus die Büste einer Frau mit Diadem (ein Hinweis, den der Verkaufskatalog nicht bietet), die nur ein Zoll kleiner war als ihr männliches Pendant und auf 300 Livres taxiert ist.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 461 („buste de Bacchus“). – Inventar Neues Palais 1799, fol. 174r Nr. 12 („unbekannte [Büste] von weißem Marmor, und Postament von blau buntem Marmor“). – Inventar Neues Palais 1811, fol. 230r, 231v Zugang [1816], Nr. 12. – Inventar Neues Palais/Antikentempel 1828, fol. 26r Nr. 12 („unbekannte Büste, vielleicht Bacchus von weißem Marmor auf Postament von blau buntem Marmor, 2 [Fuß] 4 [Zoll]“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 20 („grand Buste nud, Baccus“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 191]. – Tieck 1832, S. 16 Nr. 101 („Bacchus, Büste“). – Gerhard 1836, S. 75 Nr. 101. – Conze 1891, S. 58 f. Nr. 122. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 288 Nr. 369 („buste de Bacchus“). – Amelung II, 1908, S. 429–431 zu Nr. 258. – Erwin Pochmarski: Der Bacchus Richelieu und Verwandtes, in: Römische historische Mitteilungen, 14, 1972, S. 168 f. Anm. 79. – Schröder 2004, S. 242 f.

Unterlebensgroße Statue des Dionysos

2. Viertel des 2. Jahrhunderts n. Chr., hadrianisch-frühantoninisch

Potsdam, Neues Palais, Marmorgalerie, Nordwand

Material und Technik: antiker Torso weißer, feinkristalliner Marmor mit leichter braun-grauer Äderung; neuzeitliche Ergänzungen weißer, feinkristalliner Marmor (Carrara statuario).

Maße: gesamte H: 103 cm, B: 36 cm, T: 29,5 cm (davon Plinthe H: 6,5 cm, B: 32 cm, T: 22 cm); antiker Torso H: 59 cm

Inv. Nr.: SPSG, Skulpt.slg. 114

Alte Inv. Nr.: Königliches Hofmarschallamt, GK III 364

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
333	425	247	773	

Geschichte: Ab 1738 in der Sammlung Polignac im Hôtel de Mézières (vermutlich 2. Raum der Gartenseite) nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Um 1745 und 1774 im Schloss Charlottenburg unter den damals noch nicht aufgestellten Skulpturen nachweisbar (zusammen mit Kat. Nr. 52). – 1811/1812 als im Schloss Charlottenburg vorhanden verzeichnet. – 1830 für das Museum vorgesehen. – 27. September 1834 an das Hofmarschallamt überwiesen. – Nach 1840 von Eduard Stützel restauriert. – Juli 1841 zunächst in der Kleinen Galerie von Schloss Sanssouci aufgestellt. – Vermutlich 1845, spätestens 1847 in das Marmorpalais gebracht. – 1869 als „schon länger“ in der Bildergalerie von Potsdam-Sanssouci befindlich verzeichnet.

Beschreibung

Oberfläche des antiken Torsos gereinigt und geglättet. Neuzeitlich ergänzt sind Kopf mit Hals, beide Arme ab Mitte Oberarm, Ende des Fells mit Rehhuf am rechten Oberschenkel, beide Unterschenkel mit Baumstütze und Plinthe. Genital und Zweifende vor dem rechten Zeigefinger fehlen.

Die deutlich ponderiert stehende nackte männliche Figur ist wegen des umgelegten

Rehfells und der langen, auf die Brust fallenden Locken als ein Bild des Dionysos zu erkennen. Der Gott ist sehr jugendlich – noch ohne pubes - und mit einem fülligen Körper leicht effeminiert dargestellt. Dennoch entspricht die Statue in Standmotiv und Aufbau, wie Detlev Kreikenbom gezeigt hat, einem Heroen- oder Athletenbild der Hochklassik, dem Doryphoros des Polyklet: rechtes Bein und linker Arm sind belastet bzw. angespannt, linkes Bein und rechter Arm dagegen entspannt, die Figur also im klassischen Kontrapost dargestellt. Der Kontrast zwischen dem athletischen Statuenmotiv und der weichen, leicht weiblich anmutenden Körperstilisierung ist gewollt und erweist die Figur als ein eklektisches Werk. Als Attribut des Dionysos zugefügt wurde außerdem das diagonal umgelegte Fell. Motivische und stilistische Vergleiche für die unterlebensgroße Figur finden sich, so Kreikenbom, in hadriani-scher Zeit oder bald danach.

Im Nachlassinventar der Sammlung Polignac ist die Figur mit 100 Livres taxiert.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 425 („Bacchus“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, S. 1 Nr. 9 („Bachus; ist gantz Modern“). – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 80v Nr. 79 [in Schloss Charlottenburg, Raum LXXVIII, vorhanden]. – Acta Kunstsachen 1843, fol. 257r Nr. 19 („Bacchus-Statue in weißem Marmor, / früher im Schlosse zu Charlottenburg / auf Allerh: Befehl nach Sanssouci gesandt u vorläufig in der kleinen Gallerie aufgestellt. July 1841“). – Inventar Schloss Sanssouci 1845, S. 24 Nr. 61 [mit Vermerk Abgang Marmorpalais]. – Inventar Bildergalerie Schloss Sanssouci 1869, S. 7 [GK III] 364 (6). – GK III 364 („Antik, von Stützel restauriert/Statuette des Bacchus, antik, stark restauriert / [Marmor] / 1,02 [m] / auf m, 0,045 starker Sockelplatte [...] / Neues Palais (ohne Postament [...] Bildergalerie [gestrichen]“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 25 („Une Figure de Bacchus, ouvrage Romain de marbre de Paros, de trois pieds trois pouces de hauteur“) (= Sammlung Polignac 1956, Nr. 247). – Oesterreich 1774, S. 99, Nr. 773 („Polignac. Jeune Bacchus“). – Oesterreich 1775a, S. 121 Nr. 773 („Polignac. Ein junger Bacchus. Römische Arbeit vom dritten Range, von Parischem Marmor; 3 Fuß 4 Zoll.“). – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 286 Nr. 333 („Bacchus tenant une tasse d’une main et une grappe de raisin de l’autre“). – Antiken I. 2009, Kat. Nr. 49 (Detlev Kreikenbom).

Statue des Dionysos

3. Viertel des 2. Jahrhunderts n. Chr.

Potsdam, Schloss Sanssouci, Kleine Galerie

Material und Technik: antiker Torso weißer, mittelkristalliner Marmor; neuzeitliche Ergänzungen weißer, feinkristalliner Marmor.

Maße: gesamte H: 132 cm, B: 75 cm, T: 39 cm, antiker Torso H: 78 cm

Inv. Nr.: SPSG, Skulpt.slg. 197

Alte Inv. Nr.: Staatliche Museen Berlin, Antikensammlung, Sk 89; Preußische Schlösserverwaltung, GK III 4155

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
323	415	258	142	107

Geschichte: 1734 im Antikensaal des Hôtel de Sully in Paris als Bestandteil der Sammlung Polignac nachweisbar. – 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières nachgewiesen (2. Raum zur Gartenseite). – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Seit etwa 1747 in Potsdam, Schloss Sanssouci (Kleine Galerie). – 1773 ebendort nachgewiesen. – 1811/1812 mit dieser Standortangabe unter den nicht nach Paris verbrachten Werken verzeichnet. – 1826 Überführung in das Museum erwogen. – März 1830 an das Museum abgegeben. – Juli 1936 an den vorherigen Standort zurückgegeben.

Beschreibung

Antik ist der Torso mit dem Ansatz des rechten Armes, dem linken Oberschenkel einschließlich des Knies und dem rechten Oberschenkel bis zum oberen Rand der Baumstütze. Leicht korrodierte Oberfläche. Neuzeitlich ergänzt sind Kopf, beide Arme mit Attributen, rechtes Bein mit Stütze, linker Unterschenkel sowie kleine Teile am antiken Bestand: obere Fellkante, männliches Glied, Ziegenmaul. An den großteiligen Ergänzungen: zahlreiche kleine Fehlstellen an der Weinranke und im Bereich von Haar und Blattkranz. Senkrechter Riss durch Plinthe und linken Fuß. Klei-

ne Vierungen und Gipsergänzungen sind Hinweise auf größere Beschädigung und mehrfache restauratorische Bearbeitung der Statue.

Der Torso einer lebensgroßen knabenhaften Gestalt gehörte auch ursprünglich zu einer Figur des Gottes Dionysos. Darauf weisen das auf der rechten Schulter geknotete und wie eine Schärpe um den Oberkörper gelegte Ziegenfell sowie die langen Lockenenden auf beiden Schultern hin, die sich als Reste der weiblichen Frisur des Gottes erhalten haben. Das ursprüngliche Standmotiv ist durch die erhaltenen Partien der Beine gesichert, danach folgte der Aufbau der Figur den Regeln des Kontraposts: dem belasteten rechten Bein entsprach der angespannte linke Arm und umgekehrt. Allerdings waren beide Arme ehemals weniger weit vom Körper abgewinkelt als heute ergänzt. Der Gott wird jugendlich dargestellt mit einem leicht fülligen, wenig akzentuierten Körper mit glatter Haut, zu der das lappige Fell mit dem zotteligen Rand einen gewollten Kontrast bildet. Der jugendliche Gott gehört zu einer Reihe klassizistischer Dionysosfiguren, die, als römische Schöpfungen, hochklassische Muster aufgreifen, ohne jedoch ein allen gemeinsames Original zu kopieren. Detlev Kreikenbom datiert den Potsdamer Torso in antoninische Zeit.

Die Statue gehört zu den gut belegten Stücke der Sammlung Polignac, sie ist in verschiedenen Beschreibungen und Berichten zur Sammlung in Paris erwähnt. Für ihre Aufstellung war sie in beiden Domizilen Polignacs in Paris mit der Marsyasstatue (Kat. Nr. 24) und dem flötespielenden Faun (Kat. Nr. 27) zu einer Dreiergruppe zusammengeschlossen. Mit dem Schätzwert von 300 Livres im Nachlassinventar liegt sie in einer Gruppe mit weiteren unterlebensgroßen Statuen, die leicht überdurchschnittlich taxiert sind.

Quellen: Moreau de Mautour 1734, fol. 5v („Bacchus“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 415 („jeune Bacchus“). – Acta Inventur Schloss Sanssouci 1782–1796, fol. 3r Nr. A. 2 („4 antique Statuen“); fol. 38r Nr. 1. A; fol. 59r Nr. A. 1 („Bachus“). – Inventar Schloss Sanssouci 1796, S. 2 Nr. 1 („Bachus“); S. 2 rechts Abgang [Nachtrag:] („im April 1830 nach dem Museum verabfolgt“). – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 81r Nr. 3. – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 31r Nr. A. 1; fol. 53r Nr. 7 („Statue eines jugendlichen Bacchus“); fol. 105r Nr. 2; fol. 144v Nr. 412; fol. 161r Nr. 70. – GK III 4155 („[Antiken] / Dionysos / 133 [cm] / [Aus dem Alten Museum im Juli 1936 zurückerhalten“]).

Literatur: Hôtel de Mézières 1735, S. 695. – Etat et Description des Statues 1742, S. 27 („Figure de Bacchus“). [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 258]. – Oesterreich 1773, S. 62 mit Anm.* („aus der Sammlung des Cardinal Polignacs“) . – Oesterreich

1774, S. 20 Nr. 142. – Oesterreich 1775a, S. 27 Nr. 142. – Nicolai 1786, S. 1217. – Tieck, 1832, S. 17 Nr. 7 („Bacchus“). – Gerhard 1836, S. 100 Nr. 166. – Conze 1891, S. 46 Nr. 89. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738] S. 286 Nr. 323 („Un jeune Bacchus“). – Bernard Ashmole: A Catalogue of the Ancient Marbles at Ince Blundell Hall, Oxford 1929, S. 18 Anm. 5. – Blümel 1931, S. 24 K 162 Taf. 38. – Raeder 1983, S. 68 zu Nr. I 51. – Amtlicher Führer Schloß Sanssouci 1996, S. 101 Abb. S. 171. – Kreikenbom 1998, S. 47, 87 Anm. 42. – Heilmeyer 2005, S. 19 Abb. 19. – Zu den Ergänzungen s. demnächst Rita Hofereiter: Französische Skulpturen (Bestandskatalog der SPSG). – Antiken I. 2009, Kat. Nr. 50 (Detlev Kreikenbom).

Kat. Nr. 15

Abb. 104–107

Herme des Dionysos

2. Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr.

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer, feinkristalliner Marmor

Maße: gesamte H: 42 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 106

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			834	118

Geschichte: 1742 wohl von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben, im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren. – Um 1745 zunächst im Magazin von Schloss Charlottenburg aufbewahrt, 1775 ebendort noch nachgewiesen. – 1775 in den Neuen Kammern, Jaspissaal (Wandkonsole), aufgestellt. – 1775 und 1811 ebendort nachgewiesen. – 26. März 1830 an das Museum abgegeben. – 1832 im Museum (Nordsaal) aufgestellt.

Beschreibung

Neuzeitlich ergänzt sind Nase, Oberlippe, ein Bereich des linken Wangenknochens, der untere Teil des Bartes sowie ein Teil des linken Bandknotens über dem Ohr. Die ehemals ergänzten Teile an der vorderen, unteren Hermenkante fehlen. Der bärtige Kopf mit seinen bewegt und weich angelegten Stirnhaarlocken, die jedoch nicht gescheitelt sind, der breiten, zu Knoten aufgebundenen Tānie, dem schmal zulaufenden

Nackenschopf und dem ornamentalisierenden Bart ist eine archaisch-klassizistische Variante oder Interpretation der Hermes- und Dionysoshermen, die auf Vorbilder des 5. Jahrhunderts v. Chr. zurückgreifen. Eine Entscheidung zugunsten von Hermes oder Dionysos ist oft kaum zu treffen, doch dürfte es sich bei Kat. Nr. 15, auch aufgrund der breiten Tanie, eher um Dionysos handeln. Hermen des Hermes und des Dionysos, die sich, wenn auch nur entfernt, mit dem Hermes Propylaios des Alkamenes verbinden lassen, wurden im 18. Jahrhundert als Darstellungen des Philosophen Platon aufgefasst. So auch in den Inventaren der preußischen Schlösser, die einmal dieselbe Herme als Bacchus Indicus, ein andermal als Platon auflisten.

Quellen: Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 4r Nr. 43 („Compagnion zum Vorigen“). – Acta Inventur Schloss Sanssouci 1796, fol. 62r Nr. 5 („Platon“). – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 81r No. XXV, Nr. 28 („Plato“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 162r Nr.103 („Bacchus Indicus“, „Plato“).

Literatur: Oesterreich 1774, S. 104 Nr. 833 oder Nr. 834 („Polignac. Terme, qui représente une Prêtre“ [oder] „Autre Terme semblable“). – Oesterreich 1775a, S. 127 Nr. 833 oder Nr. 834 („P. Terminus, welcher einen Priester vorstellet“ [oder] „Ein anderer ebendergleicher Terminus“). – Oesterreich 1775b, S. 8 Nr. 5. – Tieck 1832, S. 18 Nr. 118 („Indischer Bacchus“). – Gerhard 1836, S. 81 Nr. 118 (unbekannte Herkunft). – Conze 1891, S. 53 Nr. 106. – Heilmeyer 2005, S. 20.

Kat. Nr. 16

Abb. 108–110

Kopffragment des jugendlichen Dionysos, eingesetzt in modernen Marmorstirnziegel

20–50 n. Chr., tiberisch-claudisch, Variante nach Vorbildern des 2. Jahrhunderts v. Chr.

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: antiker Kopf weißer, feinkristalliner Marmor; neuzeitlicher Stirnziegel Carrara statuario (weißer Marmor).

Maße: gesamte H: 56 cm; antike H: 27,5 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 121

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			799	36

Geschichte: 1742 wohl von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben, im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren. – 1745 und 1774 im Magazin von Schloss Charlottenburg nachweisbar. – Ab 1775 in den Neuen Kammern, Jaspissaal, auf vergoldeter Wandkonsole aufgestellt. – 26. März 1830 an das Museum abgegeben.

Beschreibung

Vom antiken Original haben sich nur das Gesicht und ein Teil der Kalotte erhalten. Links sind ein Teil der Frisur sowie die Augenbraue ergänzt, ansonsten Nase, Lippen und Kinn. Der Kopf wurde nach 1830 in einen modernen, marmornen Stirnziegel eingesetzt, wobei die Locken neben dem Kinn hinzugefügt wurden. Die langen Haare, die Binde und das weich gezeichnete Gesicht sind typische Merkmale der Darstellung des jugendlichen Dionysos. Sepp-Gustav Gröschel sieht das Stück in der Tradition der Dionysostypen des späten 4. Jahrhunderts v. Chr. sowie des Hellenismus und macht auf eine gewisse Nähe zur römisch-klassizistische Variante der Typen Museo Capitolino-Kopenhagen bzw. Basel (2. Jahrhundert v. Chr.) aufmerksam. Er datiert den Kopf in das 2. Viertel des 1. Jahrhunderts n. Chr. Gröschel konnte den Kopf anhand eines Vergleichs der Ergänzungen mit der Beschreibung des Kopfes bei Nicolai identifizieren.

Quellen: Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 3r Nr. 4 („Cÿrus“). – Acta Inventur Schloss Sanssouci 1782–1796, fol. 7v; fol. 42v; fol. 62r Nr. 17 („Cirus“). – Inventar Schloss Sanssouci 1796, S. 20 Nr. 17 („Cirus“). – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 81r Nr. C. 40. – Antiken- und Restaurierungsverzeichnis 1823, fol. 106r Nr. 12 („ein jugendlicher Bacchus“). – Inventar Schloss Sanssouci 1825, S. 80 Nr. 17. – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 54r Nr. 12; fol. 105v („Kopf des Cirus /jugendlicher Bacchus“); fol. 145r Nr. 428; fol. 161v Nr. 90 („ein jugendlicher Bacchus. (Cirus)“). – Acta Kunstsachen 1831–1857, fol. 111v Nr. 428 („Kopf des Cirus /jugendlicher Bacchus“). – Acta Kunstsachen 1858–1877, S. 42/43 Nr. 428.

Literatur: Oesterreich 1774, S. 101 Nr. 799 („Polignac. Cyrus“). – Oesterreich

1775a, S. 123 Nr. 799 („P. Cyrus. Ein sehr schöner Kopf“). – Oesterreich 1775b, S. 10 Nr. 17. – Nicolai 1779, S. 926 („Cyrus“). – Nicolai 1786, S. 1219 („Cyrus eben daher [Slg. Polignac]; das Gesicht und ein Theil des Kopfes ist antik, das Uebrige mit Gips daran modellirt.“). – Tieck 1832, S. 9 Nr. 36 („Bacchus-Maske“). – Gerhard 1836, S. 48 Nr. 36. – Conze 1891, S. 58 Nr. 121 („Dionysoskopf“). – Heilmeyer 2005, S. 12. – AK Deuses Gregos 2006, S. 40 f. Abb. – Zum Typus: LIMC III, 1986, S. 445 Nr. 202, 203 s. v. Dionysos (Carlo Gasparri). – Schröder 2004, S. 311–313 (mit weiterer Lit.). – Antiken I. 2009, Kat. Nr. 89 (Sepp-Gustav Gröschel).

Kat. Nr. 17

Abb. 111

Statue des Eros

Kaiserzeitlich, nach einem Vorbild des 4. Jahrhunderts v. Chr.

Unbekannter Eigentümer

Material und Technik: weißer Marmor

Maße: gesamte H: 84,5 cm

Alte Inv. Nr.: Staatliche Museen Berlin, Antikensammlung, Sk 139

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
		141	782	137

Geschichte: 1734 in der Galerie des Hôtel de Sully in Paris als Bestandteil der Sammlung Polignac nachweisbar („Hercule“). – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Um 1745 im Magazin von Schloss Charlottenburg nachgewiesen. – 1832 im Museum (Nordsaal) aufgestellt. – 1922 verkauft, Verbleib unbekannt.

Beschreibung

Laut Conze ist der Torso mit dem Ansatz der Oberarme antik. Das Glied und die Finger der linken Hand waren in Gips, Kopf, Arme, Beine, Plinthe mit Stütze in Marmor ergänzt. Conze spricht von sorgfältiger Arbeit, polierter Oberfläche und erwähnt, dass um die Brustwarze ein Ring fein graviert ist. Auf jedem Schulterblatt befindet sich ein viereckiges Einsatzloch für einen Flügel. Die auf ihrem linken Bein stehende männliche Figur setzt den rechten Fuß schräg nach hinten, dabei ist die

Standbeinseite stark gebogen. Es handelt sich um eine verkleinerte Kopie des Typus Eros Centocelle, der in das frühe 4. Jahrhundert v. Chr. datiert wird (Zanker). Charakteristisch für den Eros im Typus Centocelle sind neben dem Standmotiv die langen, bis zur Schulter und auf die Brust hinabreichenden offenen Locken.

In Paris sah man in der feingliedrigen Jünglingsfigur Hippomenes – eine Deutung, die mit dem Verkauf nach Preußen nicht tradiert worden ist.

Quellen: Moreau de Mautour 1734, fol. 5v. – Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 1r Nr. 16 („männliche Figur“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 17 („Hippomène, figure nue en pied“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 141]. – Oesterreich 1774, S. 99 Nr. 782 („Polignac. Figure d`un homme inconnu“). – Oesterreich 1775a, S. 121 Nr. 782 („P. Figur eines Unbekannten“). – Tieck 1832, S. 21 Nr. 137 („Heros oder Genius, jugendlich“). – Gerhard 1836, S. 89 Nr. 137 („Jüngling“). – Conze 1891, S. 63 Nr. 139. – Zanker 1974, S. 109 Nr. 12 (Replikenliste). – Heilmeyer 2005, S. 22.

Kat. Nr. 18

Abb. 112–114

Statue des liegenden Eros

Letztes Viertel des 1. Jahrhunderts n. Chr., flavisch

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer, feinkristalliner Marmor

Maße: gesamte L: 63,5 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 149

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
517	609	81	701	39

Geschichte: 1728 in der Sammlung Lercari in Rom nachgewiesen und im selben Jahr von Kardinal Polignac erworben. – 1735 aus der Sammlung Lercari nach Paris gelangt. – 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières nachgewiesen (2. Raum zur Hofseite). – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – 1769 im Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg (zweites Zimmer vor der Bibliothek Friedrichs

II., auf einem Tisch) nachgewiesen. – Um 1793 im Berliner Schloss, zunächst in einer Kammer aufbewahrt. – Um 1806 in der Gründamastenen Kammer neben der Bildergalerie zwischen den Fenstern aufgestellt (auf Tisch mit Platte aus Schildpatt und Perlmutter). – April 1830 an das Museum abgegeben. – 1832 im Westsaal des Museums.

Beschreibung

Guter Erhaltungszustand mit gering verwitterter Oberfläche und kleinen Beschädigungen. Gesicht und Haare der rechten Seite gelblich verfärbt, im Haar Sinterspuren. Neuzeitlich ergänzt sind: in Marmor das linke Knie mit angrenzendem Teil des Oberschenkels, der große Zeh des linken Fußes und der rechte Fuß ab dem Gelenk sowie der obere Teil des Flügels hinter der rechten Schulter; in Gips: der große Zeh des rechten Fußes und der Kopf der Eidechse. Am Scheitelzopf der Stirnhaare fehlt rechts ein Stück. Ein Riss durchzieht das rechte Handgelenk. Der auf seiner linken Seite liegende schlafende Eros hat seinen Kopf in die linke Hand gebettet und hält mit der rechten Hand vor sich eine auf dem felsigen Untergrund liegende Fackel, zu seinen Füßen befindet sich eine Eidechse. Sein linkes Bein ist unter den rechten Unterschenkel geschoben. Zahlreiche Bildwerke liegender Eroten der römischen Kaiserzeit sind überliefert, die verschiedene hellenistische Vorbilder aufgreifen, frei variieren und durch ihre Attribute in unterschiedliche Kontexte stellen. Die Fackel auf der Plinthe scheint einen sepulkralen Kontext für die Figur nahe zu legen. Die Art der Haarbehandlung mit den groß aufgebohrten Lockenenden macht eine flavische Datierung wahrscheinlich.

Das Inventar von 1738 der Sammlung des Kardinals in Paris listet die Statue unter den Reliefs auf - dort wird sie als schlafender Amor bezeichnet -, während der Auktionskatalog das Attribut des schlafenden *Cupidon* falsch identifiziert; demnach habe er seine Hand auf einen Bogen gelegt, wofür man die Fackel (oder vielleicht auch den Flügelrand, der in einem Bogen neben dem angewinkelten Arm liegt) irrtümlich hielt. Im Nachlassinventar ist die Erosstatue mit 25 Livres taxiert. Im Schloss Charlottenburg war die Statue auf einem Tisch im 2. Zimmer des oberen Stockwerkes aufgestellt, und auch Oesterreich beschreibt ihn als schlafenden Amor, der die Hand auf seinem Bogen halte.

Quellen: Etat des Statues Lercari 1728, Nr. 37 („Enfant couché en acte de dormir, de marbre ant. 3 palmi“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 609 („Amour dormant“). – Inventar Berliner Schloss 1793, fol. 234v („schlafender Amor aus Mar-

mor“); fol. 267r („liegender Amor aus Marmor“); fol. 331r–332v („liegender Amor“). – Inventar Berliner Schloss III, 1811, „Ein schlafender Amor von Marmor. [Zusatz 1816:] 2 [Fuß] lang.“). – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 78v Nr. 33 („schlafender Amor von Marmor“). – Inventar Berliner Schloss IV, 1816, fol. 301v („kleiner schlafender Amor, 2 Fuß lang“). – Antiken- und Restaurierungsverzeichnis 1823, fol. 102r Nr. 4. – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 159v Nr. 31 („Amor schlafend“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 12 („Cupidon dormant“)
[= Sammlung Polignac 1956, Nr. 81]. – Nicolai 1769, S. 488 („schlafender Amor [...] Polignac“). – Oesterreich 1773, S. 91. – Oesterreich 1774, S. 91 f. Nr. 701 („Polignac. L’Amour dormant & tenant la main sur son arc“). – Oesterreich 1775a, S. 113 Nr. 701 („Polignac. Ein schlafender, Bogen haltender Amor“). – Tieck 1832, S. 40 Nr. 39 („Amor schlafend“). – Gerhard 1836 S. 124 Nr. 339. – Conze 1891, S. 66 Nr. 149. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 292 Nr. 517 („Amour dormant“). – Maxime Collignon: Les statues funéraires dans l’art grec, Paris 1911, S. 343 Anm. 2. – Wrede 1981, S. 128 Anm. 33. – Filippo Carinci, in: Guerrini 1982, S. 125–127 Nr. 10. – Söldner 1986, S. 247, 661 Kat. Nr. 118.

Kat. Nr. 19

Abb. 115–116

Statuette eines sitzenden Eros

Römische Kaiserzeit

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer, feinkristalliner Marmor mit neuzeitlichen rotbraunen Verfärbungen; Ergänzungen weißer, feinkristalliner Marmor mit grauer Äderung

Maße: gesamte H: 37 cm, antikes Fragment H: 18 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 141

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
408 (?)	500 (?)	143-148	790	67i

Geschichte: 1728 in der Sammlung Lercari in Rom nachgewiesen und im selben Jahr von Kardinal de Polignac erworben. – 1735 aus der Sammlung Lercari nach Paris gelangt. – 1738 und 1742 in der Sammlung Polignac nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Um 1745 im Magazin von Schloss Charlottenburg aufbewahrt. – Vermutlich 1787 an die Akademie der Künste

zu Berlin gegeben. – 1822 von dort in die Kunstkammer des Berliner Schlosses gelangt. – 1832 im Nordsaal des Museums aufgestellt.

Beschreibung

Antik erhalten sind der Torso mit beiden Armen und Oberschenkeln sowie die Flügelansätze am Rücken. Ergänzt sind der Kopf, das linke Knie, beide Unterschenkel mit Füßen sowie die Plinthe mit dem Felsensitz. Die Oberfläche weist Risse, kleine Beschädigungen und Sinterspuren auf, die offenbar überschliffen wurden. Die Ergänzungen, besonders des Felsensitzes und der Füße sind gut gefertigt, die Frisur des Kopfes ist an trajanische Porträts angelehnt. Die Figur des sitzenden Kindes, das auf seinem rechten Oberschenkel eine große Maske mit weit geöffnetem Mund abstützt, ist durch die Flügelansätze auf dem Rücken als Eros oder Genius gekennzeichnet. Die bärtige Maske mit zotteligem Haar weist ein spitzes Ohr auf und ist demnach als Silensmaske zu identifizieren. Erosfiguren, die Masken halten, wurden häufig als Brunnenfiguren genutzt, worauf die an der Unterlippe eingetiefte Mundöffnung der Silensmaske hinzuweisen scheint. Eine tatsächliche Verwendung der Mundöffnung als Wasserausfluss ist jedoch nicht nachweisbar.

Von Tieck und Gerhard irrtümlich der Sammlung Bayreuth zugeschrieben, doch von Levezow (1822) in Übereinstimmung mit Oesterreich, der die Figur aufgrund der Maske als Darstellung eines Schauspielers interpretierte, zutreffend der Sammlung Polignac zugeordnet.

Im Nachlassinventar ist der sitzende Eros mit 20 Livres taxiert. Platziert war die kleine Sitzstatue, die erst 1735 mit den Antiken aus der Sammlung Lercari nach Paris gelangte, im zweiten hofseitigen Raum des Hôtel de Mézières.

Quellen: Etat des Statues Lercari 1728, Nr. 62 („enfant assis sur un soutien de marbre ant.“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 500 („petite figure tenant une masque“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 1r Nr. 26 („männliche Figur hält ein Mascherong“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1822, fol. 63v Nr. 23 („sitzender Genius mit Larve. Der Kopf ist aufgesetzt“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 17 („six autres figures“). – Oesterreich 1774, S. 100 Nr. 790 („Polignac“). – Oesterreich 1775a, S. 122 Nr. 790 („Schauspieler“). – Tieck 1832, S. 13 Nr. 67i („Genius mit einer Maske“). – Gerhard 1836, S. 64 Nr. 67i („Brunnengenius“). – Conze 1891, S. 63f. Nr. 141. – Guiffrey

1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 289 Nr. 408 (?) („petite figure tenant une masque“). – Heilmeyer 2005, S. 16. – AK Deuses Gregos 2006, S. 294.

Kat. Nr. 20

Abb. 117–118

Statuette des Harpokrates

3. Viertel des 1. Jahrhunderts n. Chr., neronisch-flavisch

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer, mittelkristalliner, griechischer Marmor

Maße: gesamte H: 56 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 169

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
407	499	143	783	371

Geschichte: 1734 in der Galerie des Hôtel de Sully in Paris als Bestandteil der Sammlung Polignac nachweisbar. – 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières nachgewiesen (2. Raum zur Hofseite). – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Um 1745 im Magazin von Schloss Charlottenburg aufbewahrt. – 1774 und 1775 ebendort noch nachgewiesen. – 1800 im Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg (Standartenzimmer im ersten Obergeschoss, unter einem Tisch) befindlich. – 1832 im Westsaal des Museums.

Beschreibung

Die Statuette ist mit der Plinthe antik erhalten, der linke Arm war gebrochen. Ergänzt sind Zeige- und Mittelfinger der linken Hand mit dem unteren Abschluss des Füllhorns, die Früchte, ein Teil der Stütze zwischen Handwurzel und Oberschenkel. Auf der Kalotte befindet sich ein tiefes Loch. Großflächige Sinterreste, gelbe Verfärbungen, an den Zehen starke Verwitterungsspuren. Oberfläche von Gesicht, Haaren und Oberkörper überschliffen. Die Figur eines nackten Knaben mit kindlichen, fülligen Körperformen, der mit überkreuzten Beinen auf einem naturalistisch gestalteten Felsen sitzt, gibt sich durch den im Schweigegestus auf den Mund gelegten Zeigefinger der rechten Hand sowie das Füllhorn im linken Arm als Darstellung des Gottes Har-

pokrates zu erkennen. In der Eintiefung auf der Kalotte dürfte die gesondert aus Metall gearbeitete ägyptische Doppelkrone befestigt gewesen sein. Die Statuette weist daneben Elemente der Erosikonographie auf, wie die Frisur mit den aufgebundenen Stirnhaaren und den langen eingerollten Locken. Zugleich sind die kleinkindlichen Eigenschaften betont. Der Kult des Harpokrates, ein Sohn des ägyptischen Götterpaares Isis und Osiris, war in der römischen Kaiserzeit sehr beliebt. Ihm wurden fruchtbarkeitsbringende Eigenschaften zugeschrieben und er wurde, wie seine Mutter Isis, als Vegetations- und Auferstehungsgottheit verehrt.

Im Nachlassinventar ist die Harpokratesstatuette mit 25 Livres taxiert. Im Hôtel de Mézières befand sie sich im zweiten hofseitigen Raum, während sie zuvor im Hôtel de Sully an der Längswand der Galerie im Wechsel mit Urnen und großen Porträtbüsten auf Postamenten platziert war.

Quellen: Moreau de Mautour 1734, fol. 13r („Harpocrate ou Dieu de Silence“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 499 („Harpokrates tenant une corne d’abondance et le doigt sur la bouche“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 1r Nr. 19 („Harpocrates; als Gott des Überflusses vorgestellt“). – Inventar Schloss Charlottenburg 1800, fol. 104 links („Ein sitzendes Kind aus weißem Marmor den Horas oder Harpokrates vorstellend. Das Füllhorn in der linken, und den Zeigefinger der Rechten auf dem Munde haltend. Auf dem Wirbel ist ein Loch, wo ehemals die Lotus Blume aus Bronze fixiert war. Ergänzt ist ein Theil des Füllhorns.“). – Inventar Neues Schloss Charlottenburg 1810, fol. 86r. – Antiken- und Restaurierungsverzeichnis 1823, fol. 111r (e) („ein sitzender Harpokrates daran ist in Erz zu ergänzen die Lotus-Blumen auf dem kopfe“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 166r Nr. 264 („sitzender Harpokrates“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 17 („enfant tenant une corne d’abondance“) [= Sammlung Polignac 1745, Nr. 143]. – Oesterreich 1774, S. 99 Nr. 783 („Polignac. Harpocrate, le Dieu du Silence“). – Oesterreich 1775a, S. 122 Nr. 783 („P. Harpokrates, der Gott des Stillschweigens“). – Tieck 1832, S. 42 Nr. 371 („Harpokrates“). – Gerhard 1836, S. 129 Nr. 371. – Conze 1891, S. 74 Nr. 169. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 289 Nr. 407 („Arpocrate“). – Kühn I, 1970, S. 102. – Gerald Heres, in: AK Friedrich II. 1986, S. 70 f. Kat.-Nr. V. 13. – Heilmeyer 2005, S. 36.

Kopf des Harpokrates oder Eros auf neuzeitlicher Büste

2. Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr., antoninisch

Potsdam-Sanssouci, Neue Kammern, Jaspissaal, südliche Westwand, links unten

Material und Technik: antiker Kopf weißer, feinkristalliner Marmor; neuzeitliche Büste weißer, feinkristalliner Marmor mit leichter grauer Äderung; neuzeitlicher Sockel Rouge griotte (roter Kalkstein).

Maße: gesamte H: 46,5 cm, B: 25 cm, T: 21 cm; antiker Kopf H: 22 cm; Sockel H: 11 cm, unterer Dm: 14 cm

Inv. Nr.: SPSG, Skulpt.sl. 415

Alte Inv. Nr.: Königliches Hofmarschallamt, GK III 671

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			[15]	

Geschichte: 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – 1775 in den Neuen Kammern, Jaspissaal, aufgestellt (Konsole 15). – 1811/1812 mit dieser Standortangabe unter den nicht nach Paris verbrachten Werken aufgelistet. – 1830 in den Neuen Kammern verblieben.

Beschreibung

Oberfläche des Kopfes verwittert. Im Haarbereich die Kanten und Formen allgemein bestoßen. An der rechten Seite senkrechter Riss. Gesicht insgesamt überschiffen und damit geglättet. In den Augen geringe Reste der Irislinie. Neuzeitlich ergänzt sind am Kopf Nase mit Oberlippe, Unterlippe, Kinns Spitze, außerdem Büste und Sockel.

Zu sehen ist der Kopf eines Kleinkindes mit einem birnenförmigen Gesicht, Pausbacken, einem kleinen Mund und einer Nase, die, an einem tiefen Sattel ansetzend, auch ehemals breit und kurz gewesen sein muss. Das kindliche Gesicht wird von einer schulterlangen Lockenfrisur gerahmt. Außerdem ist ein kurzer Scheitelzopf auf dem Oberkopf nach vorn geführt und endete dort in einem Haartuff. Ursprünglich fielen wohl noch mehrere Locken in die Stirn, erhalten hat sich jedoch nur eine.

Wegen der Überlebensgröße des Kopfes ist kein menschliches Kind dargestellt, sondern eine Gestalt des Mythos. Die Scheitelzopffrisur spricht entweder für Eros oder auch für Harpokrates, den aus Ägypten stammenden Kindgott. Dieser wird üblicherweise mit an den Mund gelegtem Zeigefinger dargestellt, so dass die Ergänzungen im Untergesicht unseres Kopfes auf eine Deutung als Harpokrates hinweisen könnten, wenn dort ein ehemals vorhandener Zeigefinger abgebrochen sein sollte. Aufgrund stilistischer Vergleiche konnte Detlev Kreikenbom den Kopf in antoninische Zeit datieren.

Durch die charakteristische nackte Halbbüste und den farbigen Sockel lässt sich der Kopf sicher der Sammlung Polignac zuweisen, auch wenn er in den Pariser Inventaren nicht eindeutig zu identifizieren ist.

Quellen: Acta Inventur Schloss Sanssouci 1782–1796, fol. 62r Nr. 15 („ein lachender Amor“). – Inventar Schloss Sanssouci 1796, S. 20 Nr. 15. – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 81r Nr. 38. – Inventar Schloss Sanssouci 1825, S. 80 Nr. 15; S. 80 Abgang („ist hier geblieben“); S. 82 Zugang [nach 1830] Nr. 5 („von den zurückgebliebenen“). – Acta Inventarium Schloss Sanssouci 1840–1850, fol. 254r Nr. 5. – Inventar Schloss Sanssouci 1845, S. 48 Nr. 18 („stand ursprünglich hier“). – Inventar Schloss Sanssouci 1847, S. 90/91, [GK III] 671.

Literatur: Oesterreich 1775b, S. 9 Nr. 15 („L’Amour riant, [...], de la Collection de Polignac“). – Nicolai 1779, S. 926. – Nicolai 1786, S. 1219. – Hübner 1924, S. 7 Anm. – Antiken I. 2009, Kat. Nr. 51 (Detlev Kreikenbom).

Kat. Nr. 22

Abb. 123–126

Herme des Hermes

Mitte des 1. Jahrhunderts n. Chr.

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer, fein- bis mittelkristalliner Marmor

Maße: gesamte H: 37,5 cm, antike H: 26 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 105

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			833 oder 834	117

Geschichte: 1742 wohl von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben, im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren. – Um 1745 im Magazin von Schloss Charlottenburg erwähnt. – 1793 im Berliner Schloss (Kammer neben der Bildergalerie) nachgewiesen. – Am 3. März 1830 an das Museum übergeben.

Beschreibung

Oberfläche des antiken Kopfes verwittert. Beschädigungen an der äußeren, rechten Stirnlockenreihe, am Bartende; die Enden der Schläfen- wie auch der Schulterlocken fehlen ab Höhe der Ohrunterkante. Neuzeitlich ergänzt sind Nase und Hermenbüste ab dem Ansatz des Halses. Auf der Kalotte befindet sich ein rundes Loch. Die Rückseite ist glatt abgearbeitet. Der archaisierende Kopf mit dem Kranz aus drei Reihen von dichten Buckellöckchen über der Stirn, den doppelt übereinander liegenden Korkenzieherlocken, die an den Schläfen liegen, und der strengen frontalen Ausrichtung war entweder Bestandteil einer Doppelherme oder diente als Tischstütze, worauf das Loch am Oberkopf schließen lässt. Direkte Vergleiche zu der unterlebensgroßen Herme lassen sich nicht anführen, doch ist sie an zahlreiche Darstellungen archaisierender Hermen des Hermes, die als Grenzhermen oder Tischstützen dienten, anzuschließen. Von der Anlage der Frisur ähnlich, jedoch wesentlich breiter im Aufbau des Kopfes, ist eine bärtige Herme in Petworth House. Die Entstehung dieses archaisischen Typus des Hermes ist für den späten Hellenismus zu vermuten. In den Inventaren und bei Oesterreich wird unser Stück mit einem weiteren Kopf ähnlichen Typs aus der Sammlung Bayreuth als „Compagnons“ bezeichnet; entsprechend waren die beiden Hermen in Preußen als Pendants aufgestellt.

Quellen: Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 4r Nr. 42 („ein Opffer Priester als Thermes“). – Inventar Berliner Schloss 1793, fol. 233r („Plato“). – Antiken- und Restaurierungsverzeichnis 1823, fol. 102r Nr. 2 („halbe Herme von Bacchus“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 149v, Nr. 29 a („eine halbe Herme vom Bacchus (Plato)“). – Acta Kunstsachen 1858–1877, Einlage fol. 38/39, Nr. 377.

Literatur: Oesterreich 1774, S. 104 Nr. 833 oder Nr. 834 („Polignac. Terme, qui représente une Prêtre“ [oder] „Autre Terme semblable“). – Oesterreich 1775a, S. 127 Nr. 833 oder Nr. 834 („P. Terminus, welcher einen Priester vorstellet“ oder „Ein anderer ebendergleicher Terminus“). – Tieck 1832, S. 18 Nr. 117 („Indischer Bacchus“). – Gerhard 1836, S. 80 Nr. 117. – Conze 1891, S. 53 Nr. 105. – Heilmeyer 2005, S. 20. – Zum Typus: Raeder 2000, S. 122–125 Kat. Nr. 37.

Kopf des Osiris auf neuzeitlicher Büste

2. Jahrhundert n. Chr.

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: Kopf weißer, feinkristalliner Marmor**Maße:** gesamte H: 43,5 cm; antiker Kopf H: 21,5 cm**Inv. Nr.:** Antikensammlung SMB, Sk 232**Nachweise**

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
				67 k

Geschichte: Die Herkunft aus der Sammlung Polignac nicht zu beweisen, da die Büste auch aus der Sammlung Bayreuth nach Preußen gelangt sein könnte, da sie bis 1801 als „Isis“ im Korridor hinter der Bildergalerie von Schloss Sanssouci aufbewahrt worden ist. – Ab 1801 in der Kunstkammer des Berliner Schlosses. – 1832 im Nordsaal des Museums.

Beschreibung

Antik ist der Kopf ohne Hals. Das Halszwischenstück und die Büste sind in verschiedenen, weißen Marmoren ergänzt. An der Kopfbedeckung fehlen die Spitze sowie die seitlichen Federn und Hörner, deren Ansätze noch erkennbar sind; der Kinnbart ist ebenfalls gebrochen. Oberfläche mit kleinen Bestoßungen. Der Marmor der Büste ist mit starken grauen Adern durchsetzt, die möglicherweise auf kleinasiatische Herkunft weisen könnten.

Der ägyptisierende Kopf ist durch die Attribute wie die Atefkrone mit den Hörnern und Federn an den Seiten und den Kinnbart als eine Darstellung des Gottes Osiris ausgewiesen. Die ergänzte neuzeitliche Büste stellt einen weiblichen Oberkörper dar, der mit einem auf der linken Schulter geknöpften Gewand, das die rechte Schulter freigibt, bekleidet ist. Osiris, Bruder der Göttin Isis, ist ein ägyptischer Totengott, der auch als Gott der Fruchtbarkeit verehrt wurde. Elemente seines Kultes hatten Eingang in die griechische und römische Religion gefunden, wo sie im Rahmen von Mysterien bedeutsam waren.

Die Verbindung von Osiriskopf und weiblicher Büste dürfte auf das 18. Jahrhundert zurückgehen. In dieser Zeit könnte der Kopf mit den feinen Zügen als weiblich angesehen worden sein, so dass er mit der freizügigen weiblichen Büste kombiniert worden ist. Entsprechend wurde der Kopf noch 1801 als Darstellung der Göttin Isis angesprochen. Die Art der Kombination und die Entstehungszeit der nicht sicher zuzuweisenden Büste sprechen für die Herkunft aus einer Sammlung des 18. Jahrhunderts. Sie könnte daher sowohl aus der Sammlung Polignac stammen, als auch – dafür spricht die magazinartige Aufbewahrung in der Potsdamer Bildergalerie – aus der Sammlung Wilhelmines von Bayreuth. Ein Nachweis lässt sich für keine der beiden Provenienzen führen.

Quellen: Acta Kunst- und Raritätenkabinett 1798–1801, fol. 174r Nr. 27 („Isis mit einer spitzen Mütze mit Federn, 1 Fuß 5 Zoll“). – Antiken- und Restaurierungsverzeichnis 1823, fol. 104r Nr. 46 („Osiriskopf in griechischem Marmor aber ägyptischen Styl“). – Acta Kunstsachen 1858–1877, fol. 34/35 Nr. 352 („Kopf eines ägyptischen Idols, vielleicht das ägyptische Bildnis Nr. 42 Osiris“ [Identität fraglich]).

Literatur: Tieck 1832, S. 13 Nr. 67 k („ägyptisches Bildnis [...] aus der Bayreuther Sammlung“). – Gerhard 1836, S. 64 Nr. 67k („Sammlung Bayreuth“). – Conze 1891, S. 102 Nr. 232 („Wahrscheinlich aus der Sammlung Polignac; früher in der Kunstammer.“).

Kat. Nr. 24

Abb. 129–133

Torso des Pan, als Statue des Marsyas ergänzt

2. Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. in Anlehnung an Werke der 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts v. Chr.

Potsdam, Schloss Sanssouci, Kleine Galerie

Material und Technik: antiker Torso weißer, fein- bis mittelkristalliner Marmor, poliert; neuzeitliche Ergänzungen Carrara statuario (weißer, feinkristalliner Marmor mit leichter gelbbraunlicher Äderung).

Maße: gesamte H: 133 cm, B: 74 cm, T: 42 cm, antiker Torso H: 47 cm.

Inv. Nr.: SPSG, Skulpt.Slg. 200

Alte Inv. Nr.: Staatliche Museen Berlin, Antikensammlung, Sk 233; Preußische Schlösserverwaltung, GK III 4157

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
322	414	259	145	98

Geschichte: 1734 in der Sammlung Polignac, Paris, Hôtel de Sully, im Antikensaal nachgewiesen. – 1735 im Hôtel de Mézières aufgestellt. – 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières (2. Raum zur Gartenseite). – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Seit etwa 1747 in Schloss Sanssouci (Kleine Galerie). – 1773 ebendort nachgewiesen. – 1811/1812 mit dieser Standortangabe unter den nicht nach Paris verbrachten Werken verzeichnet. – 1826 Überführung in das Museum erwogen. – 26. März 1830 an das Museum abgegeben. – Juli 1936 an den vorigen Standort zurückgegeben.

Beschreibung

Der antike Torso wurde neuzeitlich nicht überarbeitet; seine Politur ist antik. Zahlreiche kleinere, flache Verletzungen. Sinterreste und rot-braune Verfärbungen vor allem an der Rückseite. Auf der linken Brust runde Vierung eingesetzt. Rückfläche geschliffen, der Ansatz eines Schwanzes mit dem Zahneisen angelegt. Neuzeitlich ergänzt sind ein großer Teil der rechten Schulter, beide Arme bis auf ein Stück des Oberarms, untere Hälfte des Genitals mit Hoden, beide Beine bis auf ein kurzes Stück des Oberschenkels, in der Rückengrube ansetzender Schwanz, Baumstamm, Plinthe.

Der in der Zeit des Barock zu einem Marsyas ergänzte Torso gehörte, wie zuletzt Detlev Kreikenbom plausibel machen konnte, in der Antike zu einer Statue des Hirtegottes Pan. Zu erkennen ist dies vor allem an dem aufgerichteten, nicht menschlichen Glied, den vortretenden Adern an den Leisten, den faserigen Ziegenbartspitzen auf der Brust und dem Schwanz im Rücken. Das Standmotiv entsprach nach Ausweis der erhaltenen Hüftpartie und der Oberschenkelansätze dem der heutigen Gestalt. Der Kopf war ursprünglich, wie ergänzt, stark nach rechts gedreht, jedoch wahrscheinlich stärker aufgerichtet. Die ursprüngliche Haltung der Arme rekonstruiert Detlev Kreikenbom in Analogie zu anderen Pan-Darstellungen. Danach hielt Pan im stärker am Körper gesenkten linken Arm ein Pedum und in der Hand des vor die Brust genommenen rechten Arms eine Syrinx. Da die antiken Partien der Oberschenkel nicht die für den bocksbeinigen Pan charakteristische Fellstruktur zeigen und auch keine Spuren einer Abarbeitung zu erkennen sind, muss der Übergang zu

den Bocksbeinen hier, wie auch bei vergleichbaren Stücken, tiefer gesessen haben. Detlev Kreikenbom rekonstruiert den Pan außerdem als Teil einer dionysischen Gruppe und denkt dabei an Pan als eine Stützfigur des betrunkenen Dionysos. Dieser hätte sich dann mit dem linken Arm auf die rechte Schulter seines Trabanten gestützt. Durch das Wegbrechen des aufgelegten Armes würde sich die Ergänzung der rechten Schulter des Pan sehr plausibel erklären. Motiv und Haltung der Figur sprechen, so Detlev Kreikenbom, für eine Entstehung des Pan-Konzeptes in späthellenistischer Zeit, die Statue selbst wurde auf Grund stilistischer Merkmale in mittel- bis spätantoinischer Zeit ausgeführt.

Als Marsyas ist die Statue in den Pariser Inventaren der Sammlung gut zu verfolgen. In den beiden für Paris dokumentierten Aufstellungen war sie Bestandteil einer dionysischen Dreiergruppe aus Satyr, Dionysos und Marsyas-Pan. Die Ergänzung zu dem sich gegen seine Fesseln sträubenden Marsyas, der mit der Syrinx in seiner ausgestreckten rechten Hand denn gleich auf den Grund seiner Bestrafung anspielt, steht ganz im Einklang mit der Ergänzungspraxis des 17. und 18. Jahrhunderts, deren Bestreben es häufig war, die Figuren durch die ergänzten Attributen in den erzählerischen Kontext des entsprechenden Mythos einzubinden und dem Betrachter somit Elemente lieferte, die ihm die Geschichte vor Augen führen sollten. Der ergänzte Kopf greift die erhaltenen zotteligen Bartreste auf der Brust geradezu meisterhaft auf. Das bewegte Gesicht mit den silenhaften Zügen und den stark kontrahierten Brauen stellt eine Verbindung zu dem bewegten, barockisierenden Torso her. Die Ergänzung dürfte Lambert-Sigisbert Adam zuzuschreiben sein, dessen Kopf des Neptun (Kat. Nr. 196) hinsichtlich der Expressivität und Bewegung gut vergleichbar ist. Die zeitgenössische Wertschätzung der Statue drückt sich auch in den 500 Livres aus, mit denen sie im Nachlassinventar taxiert wurde.

Quellen: Moreau de Mautour 1734, fol. 5v („Marsyas debout“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 414 („Marsias“). – Acta Inventur Schloss Sanssouci 1782–1796, fol. 3r Nr. A. 2 („4 antique Statuen“); fol. 38r Nr. 1. A; fol. 59r Nr. A. 4 („Marsyas“). – Inventar Schloss Sanssouci 1796, S. 2 Nr. 4 („Marsyas“); S. 2 rechts Abgang [Nachtrag:] („im April 1830 nach dem Museum verabfolgt“). – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 81r Nr. 6. – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 31r Nr. A. 4; fol. 53r Nr. 4 („Statue eines alten Faunes“); fol. 105r Nr. 2; fol. 144v Nr. 409 („Statue des Marsias/:alter Faun:/“); fol. 161r Nr. 67. – GK III 4157 („Marsyas [...] 132,5 [cm] [Aus dem Alten Museum im Juli 1936 zurück erhalten...] Sanssouci“).

Literatur: Hôtel de Mézières 1735, S. 694. – Etat et Description des Statues 1742, S. 27 f. („Sartyre Martias“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 259]. – Oesterreich

1773, S. 63 Nr. 4 („Marsyas an einen Baum gebunden“) mit Anm.* („aus der Sammlung des Cardinal Polignacs“). – Oesterreich 1774, S. 20 Nr. 145. – Oesterreich 1775a, S. 28 Nr. 145. – Nicolai 1786, S. 1217. – Tieck 1832, S. 16 Nr. 98 („Satyr“). – Gerhard 1836, S. 74 Nr. 98. – Conze 1891, S. 103 Nr. 233 („Pan“). – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 286 Nr. 322 („Un Marsias lié“). – Amtlicher Führer Schloß Sanssouci 1996, S. 101. – Kreikenbom 1998, S. 47, 55 Abb. 15, 17. – Dostert/de Polignac 2001, S. 113, 140. – Heilmeyer 2005, S. 19. – Antiken I. 2009, Kat. Nr. 52 (Detlev Kreikenbom).

Kat. Nr. 25

Abb. 134–138

Kopf des Sarapis auf neuzeitlicher Büste

3. Viertel des 2. Jahrhunderts n. Chr., mittel- bis spätantoinisch, nach einem hellenistischen Vorbild

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: Kopf weißer, mittelkristalliner Marmor; Büste grauer Marmor mit graubrauner Äderung

Maße: gesamte H: 51cm; antike H: 35,5 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 251

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			442	62 b

Geschichte: 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Um 1745 zunächst im Magazin von Schloss Charlottenburg. – Vermutlich 1770 im Antikentempel aufgestellt. – 1772 ebendort, 1774 auf der mittleren Konsolreihe nachgewiesen. – 1810 in die Grüne Kammer des Marmorpalais gebracht, gemeinsam mit der Büste eines Satyrn auf einer der beiden Mahagonikommoden aufgestellt. – 1816 wieder im Antikentempel. – 3. Mai 1828 an das Museum abgegeben. – 1832 im Nordsaal des Museums aufgestellt.

Beschreibung

An dem mit dem Halsansatz gut erhaltenen Kopf ist die Nasenspitze ergänzt. Auf dem Oberkopf befindet sich in der Mitte des Scheitels ein Bohrloch (Dm: 1,2 cm).

Bestoßungen und kleinere Fehlstellen im Haar und am Bart. Die ergänzte Büste aus geädertem Marmor mit dem Gewandstück auf der linken Schulter ist von vorne als Hermenbüste, auf der Rückseite jedoch als Büste mit Stütze ausgearbeitet. An der Unterseite der Büste befindet sich ein rundes Loch mit einem Durchmesser von 2 cm, das möglicherweise zur Verbindung mit einem Sockelfuß diente. Die drei in die Stirn fallenden einzelnen Locken charakterisieren den bärtigen, frontal ausgerichteten Männerkopf, der von langen Locken gerahmt wird, als Darstellung des Gottes Sarapis. Das Loch über den Stirnlocken diente vermutlich zum Einsatz des zum Typus gehörenden gefäßartigen Aufsatzes, der oft als Modius oder Polos bezeichnet, von Wilhelm Hornbostel aber als Kalathos angesprochen wird. In der Regel handelt es sich bei dem Aufsatz um einen korbähnlichen Kegelstumpf, der mit drei Olivenzweigen dekoriert ist. Sarapis, der ikonographisch an die Darstellung bärtiger Vatergottheiten anknüpft, wurde als Fruchtbarkeitsgott verehrt und gleichzeitig an Zeus angeglichen. Hornbostel ordnet den Berliner Kopf dem sog. Fransentypus zu, der wie der sog. Anastolétypus eine Abweichung von der ursprünglichen von dem Bildhauer Bryaxis Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. geschaffenen Kultstatue für das Sarapeum von Alexandria darstelle; beide Kopftypen sind für die hellenistische und römische Zeit belegt. Der Kult des Sarapis verbreitete sich weit über Ägypten hinaus und war besonders in antoninischer Zeit sehr beliebt.

Die neuzeitlich ergänzte Büste stellt eine Mischung aus Hermenbüste an der Vorderseite und Büste mit Stütze an der Rückseite dar. Im Verkaufskatalog der Sammlung Polignac sind zwei Halbbüsten des Jupiter aufgeführt, wobei es sich einmal um vorliegendes Stück handeln könnte (Etat et Description des Statues 1742, S. 18 f. Nr. 167).

Quellen: Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 2r Nr. 22 („Jupiter“). – Inventar Neues Palais 1784, fol. 63v Nr. 9 („Jupiter“). – Inventar Neues Palais 1799, fol. 175r Nr. 10 („Jupiter von weißem Marmor auf blau marmornen Postament“); S. 174 Einlage Nr. 6 [1810]. – Inventar Marmorpalais 1799, fol. 11v, Zugang Nr. 9 („Jupiter“). – Inventar Marmorpalais 1812, fol. 10v („Jupiter [...] Abgang: nach dem Antikentempel, (1816)“). – Acta Kunstsachen 1820-1830, fol. 164r Nr. 168 .

Literatur: Salzmann 1772, S. 24 („Jupiter“). – Oesterreich 1774, S. 54, Nr. 442 („Polignac. Jupiter“). – Oesterreich 1775a, S. 69 Nr. 442. – Tieck 1832, S. 12 Nr. 62b („Jupiter Serapis, stand im Antikentempel“). – Gerhard 1836, S. 60 f. Nr. 62b („Serapis“). – Conze 1891, S. 109 Nr. 251. – Hornbostel 1973, S. 250 Taf. 133. Abb. 215. – Heilmeyer 2005, S. 15.

Kopf des „Ausruhenden Satyrs“ des Praxiteles auf neuzeitlicher Büste

120–140 n. Chr., hadrianisch, nach einem griechischen Vorbild um 340–320 v. Chr.

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer, feinkristalliner Marmor, Sockel Rouge griotte (rotbrauner Kalkstein)

Maße: gesamte H: 56 cm; antiker Kopf H: 26,5 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 264

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			709–726	296

Geschichte: 1742 wohl von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben, im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren. – Vermutlich 1743 in der Bibliothek im Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg aufgestellt. – 1768 dort vermutlich unter „18 antique Büsten“. – 1800 ebendort nachgewiesen. – 1825 von Hirt und Rauch zur Restaurierung angefordert. – 29. März 1830 ohne Restaurierung an das Museum abgegeben.

Beschreibung

Die gesamte linke Gesichtshälfte einschließlich Nase, Mund und Kinn ist ergänzt. Der Kopf, der mit der für die Provenienz Polignac typischen Halbbüste ergänzt wurde, ist eine Kopie nach dem „Ausruhenden Satyr“, der Praxiteles zugeschrieben wird. Die Ergänzungen des Gesichts sind typusgerecht nach einer der damals bekannten Kopien ausgeführt, wobei der Kopf durch den leicht geöffneten, fast sprechenden oder lächelnden Mund, eine fast liebevolle Note erhält. Die Kopie, die in den Haaren sorgfältig gearbeitet ist, wird von Sepp-Gustav Gröschel zutreffend hadrianisch datiert.

Die Zugehörigkeit zur Sammlung Polignac ist aufgrund der charakteristischen Halbbüste und des farbigen Marmorsockels gesichert und wird von den frühen preußischen Quellen bestätigt.

Quellen: Inventar Schloss Charlottenburg 1770–1780, S. 8. – Inventar Schloss Charlottenburg 1800, S. 34 links Nr. 11 („Kopf eines Faunus Bacchus“). – Skulpturenverzeichnis Schloss Charlottenburg 1800, fol. 8r Nr. L. – Inventar Neues Schloss Charlottenburg 1810, S. 53 Nr. 11. – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 80r Nr. 51. – Antiken- und Restaurierungsverzeichnis 1823, fol. 110v Nr. 11 („Faunus-Bacchus“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 22r Nr. 65; fol. 57r Nr. 19 („Kopf eines Faunus-Bacchus“); fol. 109v; fol. 149v Nr. 493; fol. 166r Nr. 254 („Faunus-Bacchus“). – Acta Kunstsachen 1831–1857, fol. 121v Nr. 593 („Kopf eines Faunus-Bacchus“). – Acta Kunstsachen 1858–1877, S. 62/63 Nr. 593.

Literatur: Oesterreich 1768, S. 15 („Polignac“). – Oesterreich 1773, S. 92. – Oesterreich 1774, S. 92f. Nr. 709–726 („Polignac. Sur 18 Consoles sont placés des Bustes & des Demi-Bustes antiques“). – Oesterreich 1775a, S. 114 Nr. 709–726. – Tieck 1832, S. 37 Nr. 296 („Jugendlicher Faun“). – Gerhard 1836, S. 120 Nr. 296 („Satyr“). – Conze 1891, S. 114 Nr. 264. – Blümel 1938, S. 17 Nr. K 222 Taf. 36. – Gercke 1968, S. 47 Nr. K. 1. – Heilmeyer 2005, S. 35. – AK Deuses Gregos 2006, S. 352 f. Abb. – Zum Typus: Caterina Maderna: Die letzten Jahrzehnte der spätklassischen Plastik, in: Bol 2004, S. 323–326 Abb. 294–295. – Schröder 2004, S. 121–126 zu Kat. Nr. 117. – Antiken I. 2009, Kat. Nr. 108 (Sepp-Gustav Gröschel).

Kat. Nr. 27

Abb. 140

Unterlebensgroße Statue eines Satyrn mit dem Schweinsfell

Römische Kaiserzeit nach einem Vorbild des späten 4. Jahrhunderts v. Chr.

Berlin, Antikensammlung (vermutlich Kriegsverlust)

Material und Technik: weißer Marmor

Maße: gesamte H: 121,3 cm

Inv. Nr.: Staatliche Museen, Antikensammlung, Sk 261

Alte Inv. Nr.: Preußische Schlösserverwaltung, GK III 3510 „L“

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
321	413	260	734	112

Geschichte: 1734 im Antikensaal des Hôtel de Sully in Paris als Bestandteil der Sammlung Polignac nachweisbar. – 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières nachgewiesen (1. Raum zur Gartenseite). – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Um 1745 zunächst im Magazin von Schloss Charlottenburg. – Vermutlich 1770 im Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg (Speisesaal, auf der Gar-

tenseite) als Ersatz für die Lykomedesgruppe aufgestellt. – 1773 ebendort nachgewiesen. – April 1827 zur Restaurierung an Rauch abgegeben. – 1832 im Nordsaal des Museums. – 1932 als Dauerleihgabe im Marmorpalais. – Seit 1945 verschollen.

Beschreibung

Antik ist der Torso mit beiden Beinen, der Plinthe sowie beiden Oberarmen. Unterarme und die Hände mit Querflöte sind ergänzt, das Glied ist verloren. Zum Erhaltungszustand der Stütze macht Conze keine Angaben. Der Baumstamm war ausgehöhlt und als Wasserspeier hergerichtet. Der mit überkreuztem Stand an einen Baumstamm zu seiner linken Seite gelehnte knabenhafte Satyr, trägt ein eng um den Körper gelegtes Schweinsfell. Mit beiden Händen hält er die Flöte vor seinem Oberkörper. Die Statue ist dem Typus des Satyrn mit dem Schweinsfell zuzuordnen, der ein Motiv überliefert, das in Abhängigkeit von dem Typus des flötespielenden Satyrn entstanden ist, wobei das umgelegte Schweinsfell der Statue eine deutlich erotische Note verleiht. Die bekannten Darstellungen des Satyrn mit dem Schweinsfell stehen in keinem eindeutigen Replikenverhältnis zueinander, sondern variieren das Motiv des angelehnt stehenden Satyrn mit den angewinkelten Armen. Beide Satyrbilder sind im Umkreis des Praxiteles im späten 4. Jahrhundert v. Chr. entstanden. In den Berliner Inventaren wird das Fell als das eines Rehs beschrieben.

Die Statue wird in den zeitgenössischen Pariser Quellen vielfach genannt, scheint demnach bewundert und geschätzt worden zu sein, worauf auch die Taxierung im Nachlassinventar mit 300 Livres hinweist. Zudem wurde sie durch die Einbindung in die dionysische Dreiergruppe in mittlerer Position, flankiert von Marsyas-Pan (Kat. Nr. 24) und Dionysos (Kat. Nr. 14), auch in der Präsentation hervorgehoben.

Quellen: Moreau de Mautour 1734, fol. 5v („Bacchus“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 413 („Faun tenant entre ses mains une flutte“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 1r Nr. 6 („junger Faunus“). – Inventar Schloss Charlottenburg 1800, fol. 15v Nr. 8 („Ein junger Faun, das Rehfell über den Schultern, mit überschlagenen Beinen, sich an einen Stock lehrend, an welchem eine achtflötige Syrinx hängt. Ergänzungen: Der Kopf und die beyden Arme bis an die Ellenbogen. Er diente ehemals zur Zierde eines Brunnens, wie der durchlöcherter Stock und der Löwenkopf an demselben zeigt. Von parischem Marmor, hoch 3 Fuß 10 Zoll.“). – Inventar Neues Schloss Charlottenburg 1810, fol. 24r Nr. 8 („junger Faun“). – Acta Kunstsachen 1820-1830, fol. ungezählt v (nach fol. 165) Nr. b 239. – GK III 3510 „L“ („Satyr / Sockel oval/1,21 [m] / dto. [Altes Museum] (III 261) / Marmor-Palais / 15“).

Literatur: Hôtel de Mézières 1735, S. 695. – Etat et Description des Statues 1742, S. 28 („jeune faune prêt à jouer de la flûte“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 260]. – Oesterreich 1773, S. 94 Nr. 4 („Ein Faune [...] Polignac“). – Oesterreich 1774, S. 94 Nr. 734 („Polignac. Jeune Faune“). – Oesterreich 1775a, S. 115 Nr. 734. – Tieck 1832, S. 17 Nr. 112 („junger Faun mit einer Flöte“). – Gerhard 1836, S. 77 Nr. 112. – Conze 1891, S. 113 Nr. 261. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 286 Nr. 321 („Un jeune Faune“). – Riemann 1940, S. 109 Nr. 7 (Replikenliste). – Muthmann 1951, S. 172 Anm. 3. S. 217. – Zimmermann 1994, S. 171 Nr. 7. – Dostert/de Polignac 2001, S. 113 Nr. 20. – Miller 2005, S. 41 Nr. Sk 261. – Zum Typus: Christa Landwehr: Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae. Bd. 3: Idealplastik – Bacchus und Gefolge, Masken, Fabelwesen, Tiere, Bukranien und nicht benennbare Figuren, Mainz 2006, S. 49–51 Kat. Nr. 207 f.

Kat. Nr. 28

Abb. 141

Kopf eines knabenhaften Satyrn

Wohl römische Kaiserzeit

Unbekannter Eigentümer

Material und Technik: weißer Marmor

Maße: gesamte H: 34,5 cm (ohne Sockel)

Alte Inv. Nr.: Staatliche Museen Berlin, Antikensammlung, Sk 271

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			709–726	92

Geschichte: 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – 1768 wohl im Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg (Bibliothek Friedrichs II.) unter „18 antique Büsten“. – 1800 ebendort auf einer der unteren Konsolen nachgewiesen. – Dort 1823 die Notwendigkeit geringer Ausbesserung festgestellt. – 29. März 1830 an das Museum abgegeben. – 1832 im Nordsaal des Museums ausgestellt. – 1922 verkauft, Verbleib unbekannt.

Beschreibung

Ergänzt sind die Hälfte der Nase, ein Stück der rechten Halsseite und das ganze Bruststück; die Lippen überarbeitet (Conze: Mund durch Überarbeitung der Lippen entstellt). Dargestellt ist ein jugendlicher, fast kindlicher Satyr, dessen Haaranlage

mit den in die Stirn fallenden Locken, die von einem Band gehalten werden, laut Conze an die des ausruhenden Satyrs erinnert. Der geöffnete Mund gibt den Blick auf die obere Zahnreihe frei. Es handelt sich um eine der zahlreichen Darstellungen jugendlicher und kindlicher Satyrn, die die Merkmale eines wilden, ungestümen Begleiters des Gottes Dionysos, wie die spitzen Ohren, das üppige, wild gelockte Haar, das bewegte, ekstatische Gesicht und den geöffneten Mund in den unterschiedlichsten Variationen vortragen. Anhand der Umzeichnung bei Conze ist keine nähere typologische Einordnung des Kopfes möglich.

Die Zuweisung zur Sammlung Polignac basiert auf der Form der abstrahierenden Halbbüste sowie auf den Hinweisen in den preußischen Beschreibungen des 18. Jahrhunderts.

Quellen: Inventar Schloss Charlottenburg 1800, fol. 33r Nr. 5 („Kopf eines jungen Fauns“). – Antiken- und Restaurierungsverzeichnis 1823, fol. 110v Nr. 5 („ein junger Faun“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 22r Nr. 59, 5 („junger Faun“); fol. 166v Nr. 248.

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 18 („tête de jeune Faune“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 58]. – Oesterreich 1768, S. 15 („Polignac“). – Nicolai 1769, S. 488. – Oesterreich 1773, S. 92 („Polignac“). – Oesterreich 1774, S. 92 f. unter Nr. 709–726. – Oesterreich 1775a, S. 114 unter Nr. 709–726. – Tieck 1832, S. 16 Nr. 92 („Faun, Kinderbüste“). – Gerhard 1836, S. 73 Nr. 92. – Conze 1891, S. 116 Nr. 271. – Heilmeyer 2005, S. 18.

Kat. Nr. 29

Abb. 142–146

Kopf eines Satyrknaben (?) auf neuzeitlicher Büste

Um 50 n. Chr., claudisch

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: Kopf weißer, mittelkristalliner Marmor; Ergänzungen und Büste weißer, feinkristalliner Marmor, Nase in Gips ergänzt; Sockel roter Kalkstein mit weißen und rosafarbenen Einschlüssen

Maße: gesamte H: 60,5 cm, B: 40,5 cm, T: 21 cm; antiker Kopf mit Halsausschnitt H: 20 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 403

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
				257

Geschichte: Angeblich aus der Sammlung Polignac (nach Tieck und Conze), im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren. – 1799 im Antikentempel nachweisbar. – 1806 nach Paris transportiert. – 1815 auf der Liste der Antiken im Musée Royal verzeichnet. – 1816 wieder im Antikentempel. – 1832 im Ostsaal des Museums in Berlin.

Beschreibung

Antik erhalten ist das Gesicht mit einem Teil des Halses und einem Rest der Nackenhaare und des Nackens. Die Bruchlinie verläuft von der Stirn etwa durch die Mitte der Ohren schräg nach hinten. Ergänzt sind ein Teil der Stirn mit der Nase, ein Stück des Kinns, die Haarkalotte mit dem kleinblättrigen Kranz und dem oberen Teil beider Ohren, der Hals und die Büste. Bestoßungen am rechten Auge, Riss über dem linken Auge bis zum antiken Stirnlockenrest. Das Gesicht ist überarbeitet. Der Kopf mit den vollen, runden Wangen und dem weich eingebetteten Mund mit stark ausgebildeten Grübchen weist deutliche Asymmetrien auf. So sitzt das linke Auge höher und ist schräg zur Schläfe hin gezogen. Für die Ergänzung mit einem Blätterkranz, der in den Inventaren als Myrthe bezeichnet wird, gibt es keine antiken Anhaltspunkte. Der Knabenkopf gibt sich durch seine Physiognomie sowie durch die weit in die Wangen hineinreichenden sichelförmigen Löckchen als die Darstellung einer idealen jugendlichen Gestalt wohl aus dem dionysischen Ambiente zu erkennen; es kann sich um einen Satyrknaben oder einen kindlichen Pan handeln.

Nachdem die in Preußen noch als Bacchant gedeutete Büste in Paris wohl aufgrund der ergänzten Gewandbüste und ihres jugendlichen Erscheinungsbildes als Camillus, als ein kindlicher Kultdiener, interpretiert worden war, behielt sie diese Bezeichnung nach ihrer Rückkehr in den Antikentempel bei. Im Inventar des Musée Napoléon wird außerdem darauf hingewiesen, dass es sich bei dem Kopf wahrscheinlich um ein Porträt handele, die dem Kopf eigene Zweideutigkeit also durchaus gesehen wurde.

Quellen: Inventar Neues Palais 1799, fol. 176r Nr. 8 untere Reihe („Bacchant, von dergl. [parischen und Postement von rothbunten] Marmorarten 1[Fuß] 10½ [Zoll]“). – Acta Staatseigentümer 1809/1810, fol. 18v (f) („1 Bacchant, die 8te“). – Inventar Neues Palais 1811, S. 231 [232v] Zugang [1816], Nr. C 8 (42) („Camillus: früher als Bachant aufgeführt“). – Reklamationsverzeichnis 1814, fol. 86v Nr. 31. – Acta Kunstsachen 1814–1816, fol. 243v Nr. 49 („Camille, tête couronné de myrthe, idem [Zusatz:] Antiken Tempel“).

Literatur: Tieck 1832, S. 33 Nr. 257 („Bildnis eines Knaben mit Myrthen bekränzt“). – Gerhard 1836, S. 115 Nr. 257. – Conze 1891, S. 161 Nr. 403. – Blümel 1931, Vorwort. – Martinez 2004, S. 264 Nr. 0491. – Heilmeyer 2005, S. 30.

Kat. Nr. 30

Abb. 147–149

Kopf eines Silens im Typus Borghese

Letztes Drittel des 1. Jahrhunderts n. Chr., flavisch, nach einem Original um 300 v. Chr.

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer, mittelkristalliner Marmor

Maße: antiker Kopf H: 33,7 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 279

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
481	572	56	755	110

Geschichte: 1738 und 1742 in der Sammlung Polignac nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich 1746 im Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg (Goldene Galerie, Gartenseite) aufgestellt. – 1768 dort wohl unter den „20 gantze und halbe Büsten“. – 1800 ebendort als erste von acht Büsten auf Postamenten beschrieben. – 1811/12 ebendort nachgewiesen. – 20. April 1827 zur Restaurierung an Rauch übergeben. – 1830 im Nordsaal des Museums.

Beschreibung

An dem stark verwitterten Kopf ist lediglich die Nase ergänzt. Über der rechten Schläfe befindet sich im Kranz ein Bohrloch. Bestoßungen und Fehlstellen im Haar, besonders an der linken Seite. Der Kopf ist vom ehemals ergänzten, schlichten Bruststück abgenommen und auf einen einfachen Sandsteinsockel gesetzt worden. Der bärtige Kopf mit der stark bewegten Mimik, den spitzen Ohren und einem Efeukranz in dem kurzgelockten, schütterten Haar, war leicht nach unten zur linken Seite geneigt, anders als es die heutige, zu aufrechte Sockelung zeigt. Es handelt sich um eine Kopie des Silenkopfes der Gruppe Silen mit Dionysosknaben, der nach einem schon früh bekannten Bildwerk aus der Sammlung Borghese benannt ist und mit dem Bildhauer Lysipp oder seiner Schule in Verbindung gebracht wird. Das Gesicht des Berliner Kopfes ist plastisch durchgestaltet, Haupt- und Barthaar sind durch punktuelle Bohrungen akzentuiert, was für eine Entstehung im späten 1. Jahrhundert n. Chr. spricht.

Im Nachlassinventar von 1742 ist der Satyrkopf mit 110 Livres taxiert. Im Hôtel de Mézières war die Büste im ersten hofseitigen Raum aufgestellt. Aus der Sammlung Polignac ist die Büste mit zugehörigem Postament nach Preußen gelangt, auf welchem der Kopf auch in der Goldenen Galerie gestanden haben dürfte, da die Sockel der Galerie in den Schloss-Inventaren als antik bezeichnet werden. Aufgrund der spitzen Ohren war die Deutung des Kopfes als Silen oder alter Faun gesichert. Tieck gelang die Identifizierung mit dem Typus Borghese.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 572 („tête de Silène“). – Inventar Schloss Charlottenburg 1800, fol. 11v Nr. 9 („Kopf eines Silens oder alten Fauns mit dem Epheukranz. Ergänzt ist die Nase, parischer Marmor, Fuß-Gestell von Marmo Africano, Giallo und Verde antico“). – Skulpturenverzeichnis Schloss Charlottenburg 1800, fol. 3r Nr. 12 („Silen oder Faun“). – Inventar Neues Schloss Charlottenburg 1810, fol. 19r Nr. 9. – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 80r Nr. 18 („Silen“). – Acta Kunstsachen 1820-1830 fol. ungezählt (nach fol. 165) Nr. 226.

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 10 („Silène“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 56]. – Oesterreich 1768, S. 30 („Polignac“). – Nicolai 1769, S. 487 („Zwanzig antiken Brustbildern“). – Oesterreich 1773, S. 95. – Oesterreich 1774, S. 96 f, unter Nr. 747–766. – Oesterreich 1775a, S. 118 f. unter Nr. 747–766. – Tieck 1832, S. 17 Nr. 110 („Silen – Wiederholung des Kopfes der Statue ehemals Villa Borghese“). – Gerhard 1836, S. 76 Nr. 110. – Conze 1891, S. 119 Nr. 279. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 291 Nr. 481 („Teste de Silène“). – Franklin Johnson: Lysippos, Durham 1927, 184 f. Nr. 1 (Replikenliste). – Blümel 1938, S. 11

Nr. K 210 Taf. 24. – Vierneisel-Schlörb 1979, S. 447. – LIMC III, 1986, s. v. Dionysos, S. 480 Nr. 688 mit Abb. (Carlo Gasparri). – Schröder 2004, S. 144–146. – Heilmeyer 2005, S. 20. – AK Deuses Gregos 2006, S. 42 f.

Kat. Nr. 31

Abb. 150–153

Kopf einer bärtigen Vatergottheit auf neuzeitlicher Büste

Ende des 1. Jahrhunderts n. Chr., flavisch

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: Kopf weißer, mittelkristalliner Marmor; Büste weißer, feinkristalliner Marmor; Sockel dichter Kalkstein mit grau-brauner Matrix und hellen Einschlüssen

Maße: gesamte H: 51 cm (ohne Sockel)

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 291

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
431	523	60	709–726	63

Geschichte: 1738 und 1742 in der Sammlung Polignac im Hôtel de Mézières nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich 1768 im Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg (Bibliothek Friedrichs II.) unter „18 antique Büsten“. – 1800 ebendort beschrieben. – 1811 ebendort vorhanden. – 29. März 1830 an das Museum abgegeben.

Beschreibung

Gut erhaltener, antiker Kopf mit Verwitterungsspuren und kleinen Bestoßungen in den Haaren. Neuzeitlich ergänzt ist das Bruststück mit Hals sowie den Haaren im Nacken unterhalb der Binde. Der bärtige Kopf, der von den üppigen Haaren mit sich über der Stirn auftürmenden Locken und dem vollen, bewegten Bart dominiert wird, ist durch die nur in der Seiten- und Rückansicht zu erkennende Binde im Haar und durch das trotz seiner bewegten Durchformung Würde ausstrahlende Gesicht als ein Gott charakterisiert. Der Zuschnitt des Gesichts, die bewegten Bart- und Haupthaare, vor allem die aufstrebenden Stirnhaare sind Bildformeln des Hellenismus, die Über-

legenheit und Tatkraft eines Gottes ausdrücken sollen. Der Kopf ist jedoch nicht eindeutig als Zeus anzusprechen, es könnte sich ebenso um Neptun oder Asklepios handeln, da klare Indizien für eine Identifizierung fehlen. Die Haarbehandlung mit den kräftigen Bohrlinien zwischen den einzelnen Strähnen und die gezielt eingesetzten Punktbohrungen sprechen für eine Entstehung des Kopfes in flavischer Zeit in Anlehnung an hellenistische Vorbilder.

Im Nachlassinventar ist der als „Jupiter“ bezeichnete Kopf mit 100 Livres taxiert, platziert war er wahrscheinlich im ersten der beiden hofseitigen Räume des Hôtel de Mézières.

Der Kopf mit der für die Provenienz Polignac typischen halbrunden, an der Rückseite trapezförmigen Büste und einem Sockel aus buntem Gestein stand 1769 in der Bibliothek von Schloss Charlottenburg in der unteren Reihe der insgesamt 18 Büsten mit Provenienz Polignac und wurde, von Oesterreich zunächst als „Dionysius von Halicarnaß“ und so auch von Krüger in seinem Tafelband bezeichnet, im Inventar von 1800 aber als Aesculap geführt. In der Aufstellung von 1823 wurde dem inzwischen mit dem Zusatz „Aesculap“ versehenen Kopf wie für die anderen Büsten in diesem Gang hinter den Zimmern der Königin konstatiert, dass er geringerer Ausbesserungen und Fügungen bedürfe.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 523 („Jupiter“). – Inventar Schloss Charlottenburg 1770–1780, fol. 8r („18 versilberte Consols mit anitq marmornen büsten“). – Inventar Schloss Charlottenburg 1800, fol. 34v Nr. 17 („Kopf des Aesculaps“). – Inventar Neues Schloss Charlottenburg 1810, fol. 53v Nr. 17 („Kopf des Aesculaps“). – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 80v Nr. 57 („Aesculap“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 57r Nr. 25; fol. 166r Nr. 261 („Jupiter/Aesculap“). – Antiken- und Restaurierungsverzeichnis 1823, fol. 110v Nr. 17 („Jupiter“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 11 („Jupiter“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 60). – Oesterreich 1768, S. 15 („Polignac“). – Krüger I, 1769, Taf. 7 („Denis de Halicarnasse [...] dans la Bibliothèque [...] à Charlottenbourg“). – Nicolai 1769, S. 488. – Oesterreich 1773, S. 92 ([...] Polignac“). – Oesterreich 1774, S. 92 f. unter Nr. 709–726. – Oesterreich 1775a, S. 114 unter Nr. 709–726 („Dionysius von Halicarnaß“). – Tieck 1832, S. 12 Nr. 63 („Jupiter“). – Gerhard 1836, S. 61 Nr. 63. – Conze 1891, S. 124 Nr. 291. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 290 Nr. 431 („Jupiter“). – AK Deuses Gregos 2006, S. 118 f.

Kopf einer bärtigen Vatergottheit (Zeus?)

Ehemals dem Torso Kat. Nr. 8 aufgesetzt, jedoch nicht zugehörig

Letztes Viertel des 2. Jahrhunderts n. Chr., severisch, nach einem Vorbild der 2. Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr.

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer Marmor

Maße: gesamte H: 30 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 68

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
310	402	1	689	71

Geschichte: Zwischen 1729 und 1732 wohl noch in Rom dem Torso Kat. Nr. 8 aufgesetzt; zur weiteren Geschichte siehe dort. – Seit 1995 abgenommen und als separater Kopf gesockelt.

Beschreibung

Die Nase, ein Stück des Schnurrbartes, Teile von Bart, Haupthaar und Hals sind ergänzt. Die Nackenhaare sind mit einem Teil des Nackens für die Verbindung mit dem Torso glatt abgearbeitet worden und das Halsstück hinter dem Bart wurde für das Aufsetzen auf den noch vorhandenen Halsstumpf des Torsos ausgehöhlt. Verwitterungsspuren im Haar. Der Kopf wird von dem vollen Haupt- und Barthaar, das aus vielen, ungeordnet wirkenden Strähnen besteht, rund umschlossen. Über der Stirnmitte ist das Haar gescheitelt und in bewegten, ineinander fließenden Strähnen zu den Seiten geführt. Große Augen liegen in dem fast unbewegten Gesicht, dessen Mund leicht geöffnet ist. Die Haarsträhnen sind durch tiefe Bohrgänge voneinander abgesetzt, wodurch eine starke Licht- und Schattenwirkung erzielt wird, so dass alle Bewegung und Lebendigkeit des Kopfes durch die Gestaltung der Kopf- und Barthaare evoziert zu werden scheint. Bereits Blümel fühlte sich an den Kopf des Dresdner Zeus erinnert, diese Zuschreibung konnte von Dagmar Grassinger durch Vergleichen

che des Lockensystems untermauert werden. Das Original des Dresdner Zeus wird dem Phidiasschüler Agorakritos zugeschrieben. Gedeutet wird der Statuentypus entweder als Verkörperung des Asklepios oder des Zeus.

Im Zuge der Neurestauration der 1990er Jahre in der Antikensammlung entschied man sich für die Trennung des nicht zugehörigen Kopfes vom Torso. Wie die Aufnahmen des früheren Zustandes zeigen, wirkte der Kopf auf dem Torso zu klein und war zudem mit einer zu starken Neigung aufgesetzt, so dass die Gesamtwirkung der Statue etwas Befremdliches hatte. Die Kombination des bärtigen Kopfes mit dem durch die Schlange eindeutig als Asklepios zu identifizierenden Torsos zeugt von der Kenntnis der antiken Ikonographie des Gottes.

Quellen: vgl. Kat. Nr. 8.

Literatur: vgl. Kat. Nr. 8. – Barbara Schlörb: Untersuchungen zur Bildhauergeneration nach Phidias, Waldsassen 1964, S. 31 mit Anm. 27a, 64 Abb. 4,1. – Dagmar Grassinger, in: AK Deuses Gregos 2006, S. 115 Abb. – Zum Typus: Vierneisel-Schlörb 1979, S. 147–154 Kat. Nr. 13.

Ideale Skulptur, männlich, unbenannt

Kat. Nr. 33

Abb. 156–158

Kopf eines Athleten im Typus des Diskobol des Myron

Um 50 n. Chr., claudisch-neronisch; nach einem Original um 450 v. Chr.

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: Kopf weißer, feinkristalliner Marmor; Sockel weißer, mittelkristalliner Marmor

Maße: gesamte H: 41,5 cm; antiker Kopf H: 25 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 474

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			709–726	320

Geschichte: Vermutlich 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich 1768 im Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg (Bibliothek Friedrichs II.) unter „18 antique Büsten“. – 1800 ebendort nachgewiesen. – 1823 Restaurierung oder geringfügige Ausbesserung vor Aufstellung im Museum empfohlen. – 29. März 1830 an das Museum abgegeben. – 1832 im Museum.

Beschreibung

Die Nase, der Mund und die Augenbrauen sowie das rechte Ohr, der obere Teil des linken Ohres und der Hals sind ergänzt. Das Gesicht ist durch die modernen, in Gips ausgeführten Ergänzungen verfälscht. In den Haaren Verwitterungsspuren, doch ist hier in die antike Oberfläche nicht eingegriffen worden. Der von einer eng anliegenden Haarkappe umschlossene Kopf mit dreieckigem Stirnhaarmotiv ist eine Kopie des Kopfes des Diskuswerfers des Myron, der in mehreren Körper- und Kopfrepliken überliefert ist. Die Berliner Kopie ist im Vergleich zu den anderen Repliken frontaler ausgerichtet und symmetrischer gestaltet. Hinsichtlich der Wiedergabe des Haares zählt sie zu den getreuesten Kopien des Typus, der ca. 450 v. Chr. entstanden ist.

Die Zuweisung zur Sammlung Polignac basiert auf den preußischen Inventaren, in welchen der Kopf eindeutig Aufstellungszusammenhängen zugeordnet werden kann, die ausnahmslos mit Bildwerken aus der Sammlung des Kardinals bestückt wurden.

Quellen: Inventar Schloss Charlottenburg 1800, fol. 33r Nr. 6 („obere Reihe. Kopf eines jungen Athleten. Ergänzt sind die Augenbrauen, die Nase die Lippen der Hals“). – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 80r Nr. 46 („Kopf eines jungen Athleten“). – Antiken- und Restaurierungsverzeichnis 1823, fol. 110v Nr. 6 („jugendlicher Athlet“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 166r Nr. 249.

Literatur: Oesterreich 1768, S. 15 („Polignac“). – Nicolai 1769, S. 488. – Oesterreich 1773, S. 92. – Oesterreich 1774, S. 92 unter Nr. 709–726 („Polignac“). – Oesterreich 1775a, S. 114, unter Nr. 709–726 („P.“). – Tieck 1832, S. 38 Nr. 320 („Unbekanntes Bildnis eines jungen Mannes. Stand im Schlosse zu Charlottenburg“). – Gerhard 1836, S. 122 Nr. 320. – Conze 1891, S. 185 Nr. 474 („Wahrscheinlich aus der Sammlung Polignac, vorgeblich in Charlottenburg“). – Blümel 1931, S. 14 f. Nr. K 142 Taf. 25. – Ludwig Curtius: Archäologische Bemerkungen. I. Zum Porträt des Themistokles aus Ostia, in: Römische Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, 1942, S. 78–91, Abb. 2. – Lauter 1966, S. 110. – Walter Trillmich: Eine Kopfreplik des Typus Monteverdi-Mérida, in: Madrider Mitteilungen, 22, 1981, S. 268–289 Anm. 72, 75. – Walter Gauer: Zweimal Themistokles, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 47, 1996, S. 9–23, Abb. 11. – Heilmeyer 2005, S. 35.

Kat. Nr. 34

Abb. 159

Torso im Typus des Westmacottschen Epheben, zu einem jugendlichen Dionysos ergänzt

2. Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr., neronisch-flavisch, nach einem Vorbild um 420 v. Chr.

Berlin, Skulpturensammlung

Material und Technik: Torso weißer, mittelkristalliner Marmor; Ergänzungen grauer, mittelkristalliner Marmor mit dunkler Äderung

Maße: gesamte H: 158 cm, Torso H: 56 cm

Inv. Nr.: Skulpturensammlung SMB, Nr. 8457

Alte Inv. Nr.: Staatliche Museen Berlin, Antikensammlung, Sk 95

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			118	100

Geschichte: 1742 wohl von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben, im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren. – 1772 auf der Terrasse von Schloss Sanssouci in einer der Nischen erwähnt. – 1774 für die östliche Nische nachgewiesen. – 1830 an das Museum abgegeben, dort im Nordsaal zunächst an der linken Seite, dann mit Änderung der Verzeichnisnummer (von 100 zu 107) an der rechten Wand aufgestellt.

Beschreibung

Antik ist der Torso mit der linken Schulter und dem Ansatz des Oberarmes. Vom rechten Oberschenkel ist der obere Ansatz erhalten, links ist die Figur unterhalb der Hüfte gebrochen. Die Oberfläche ist geputzt. Die Ergänzungen sind aus mittelkristallinem Marmor, wobei es sich um den gleichen Marmor handelt wie bei den Ergänzungen des Togatus Kat. Nr. 126. Das rechte Fußgelenk ist aus Carrara-Marmor ergänzt. Der Torso eines nackten Knaben, der seinen rechten Arm erhoben hatte, wohl um sich nach dem Sieg im olympischen Wettkampf einen Kranz aufzusetzen, lässt sich dem Typus des sog. Westmacottschen Epheben zuordnen, der im Umkreis der Polykletnachfolge entstanden und in über 50 Kopien überliefert ist. Die Beinstellung mit dem nach hinten verschobenen rechten Spielbein sowie der linke am Körper hinab geführte Arm, der den geschlossenen Kontur der Standbeinseite betont, sind dem antiken Original entsprechend ergänzt, während die Attribute und das Gewandstück der Phantasie des ergänzenden Bildhauers entsprungen sind. Der Torso wirkt in der Oberflächenmodellierung teilweise etwas flau über einem festen, knapp formulierten Gerüst. Zugleich weist die Oberfläche grafische Elemente wie die Eintiefung des Bauchnabels auf, die Rippen sowie die Bauchmuskulatur und die Leistenlinie sind eher zurückhaltend, aber plastisch herausmodelliert. Die Ergänzungen, besonders der Kopf, zeigen Stilmerkmale des Rokoko. Durch den grauen, stark geäderten Marmor der Ergänzungen wirkt der antike Torso gleichsam eingerahmt und wie eine Preziose präsentiert.

Die Statue lässt sich im Verkaufskatalog der Sammlung Polignac sowie in den Inventaren nicht nachweisen, doch macht der Ergänzungsstil ihre Herkunft aus der

Sammlung wahrscheinlich. Gleichwohl wirken die Ergänzungen im Vergleich zu anderen Restaurierungen des Bildhauers Lambert-Sigisbert Adam, der gemeinsam mit seinem jüngeren Bruder den größten Teil der Skulpturen Polignacs ergänzt hat, etwas hart, fast steif. Unsere früheste Quelle für die Provenienz des Bildwerks aus der Sammlung Polignac stellt Oesterreichs Beschreibung von 1774 dar. Demnach war der Bacchus gemeinsam mit dem „jungen Senator“ (Kat. Nr. 126) in den Nischen von Schloss Sanssouci platziert.

Quellen: Antiken- und Restaurierungsverzeichnis 1823, fol. 105r Nr. 2 („eine nackte Statue, woran nur der Rumpf antik ist“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 105r („nackte, unbestimmte Statue“).

Literatur: Salzmann 1772, S. 10 („einen Bacchus“). – Oesterreich 1774, S. 15 Nr. 118 („P. Une jeune Bacchus“). – Oesterreich 1775a, S. 15 Nr. 118 („Polignac. Ein junger Bacchus“). – Nicolai 1786, S. 1212 („Bacchus“). – Tieck 1832, S. 17 Nr. 100 („Bacchus [...] aus der Polignacschen Sammlung“). – Gerhard 1836, S. 76 Nr. 107. – Conze 1891, S. 48 Nr. 95. – Blümel 1931, S. 20 Nr. K 153 Taf. 38. – David M. Robinson: The Cyniscus of Polyclitus, in: Art Bulletin, 18/2, June 1936, S. 144–148 Nr. 7 (Replikenliste). – Linfert 1993, S. 141–192, S. 157 Nr. 10 (Replikenliste). – Heilmeyer 2005, S. 20. – Zum Typus: Andreas Linfert, in: AK Polyklet 1990, S. 245–247. – Catherina Maderna-Lauter, in: Forschungen zur Villa Albani III, 1992, S. 258–265.

Kat. Nr. 35

Abb. 160–162

Kopf eines Jünglings auf neuzeitlicher Büste

2. Jahrhundert n. Chr. in Anlehnung an Jünglingsbilder des 4. Jahrhunderts v. Chr.

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: Kopf weißer, mittelkristalliner Marmor; Büste weißer, feinkristalliner Marmor mit grauer Äderung; Sockel weißer, feinkristalliner Marmor

Maße: gesamte H: 69 cm; antiker Kopf H: 26,5 cm; Sockel H: 15,5 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 548

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
		113	426	397

Geschichte: 1728 in der Sammlung Lercari in Rom nachgewiesen. – 1735 von Kardinal Polignac aus der Sammlung Lercari erworben. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich 1770 im Antikentempel aufgestellt. – 1774 ebendort in der obersten Reihe nachweisbar. – 1816 als dritte Büste der mittleren Reihe im Antikentempel aufgeführt. – 3. Mai 1828 an das Museum abgegeben. – 1832 im Westsaal des Museums.

Beschreibung

Der vordere Teil der Nase des antiken Kopfes ist ergänzt. Büste und Sockel sind neuzeitlich. Der gesamte Kopf, vor allem das Gesicht stark überarbeitet, von der antiken Oberfläche hat sich hier nichts bewahrt, so auch von Conze konstatiert. Der untere Teil des Hinterkopfs ist abgearbeitet worden, möglicherweise aufgrund einer Beschädigung. Es ist anzunehmen, dass der gesamte Kopf an das Oberflächenniveau des besser Erhaltenen angepasst wurde, demnach dürften ca. 2–3 mm von der ursprünglichen Oberfläche im Gesicht fehlen. Dies machen auch Abarbeitungsspuren am Haaransatz deutlich. An wenigen Stellen im Haar ist jedoch noch die antike Oberfläche erhalten. Der nach unten geneigte Kopf besitzt ein schmal zulaufendes, ovales Gesicht, dessen Mund leicht geöffnet ist. Von der Stirn streben die Haare in kurzen Locken nach oben, die den Schädel fest umschließen, wobei am Vorderkopf die einzelnen Strähnen durch tiefe Bohrungen voneinander abgesetzt sind. Die Frisur erinnert an die von Satyrn, doch sind weder spitze Ohren noch Hörnchen vorhanden. Der Kopf ist im weitesten Sinne an skopasische und praxitelische Jünglingsbilder angelehnt, eine eindeutige Benennung ist aber nicht möglich. Entgegen der Einschätzung von Carl Blümel (handschriftliche Annotation im Exemplar von Conzes Beschreibung in der Berliner Antikensammlung) und Eberhard Paul kann der Kopf im Kern aber als antik gelten.

Die Büste war wahrscheinlich in einem der beiden hofseitigen Räume des Hôtel de Mézières platziert. In den preußischen Inventaren ist die Jünglingsbüste aufgrund mangelnder Benennung nicht eindeutig zu identifizieren. Doch wurde eine entsprechend große Büste von 2 Fuß und 3 Zoll Höhe, die später als Heros bezeichnet wurde, im Antikentempel von der oberen Reihe zwischen 1775 und 1806 in die mittlere Reihe versetzt, wo sie auch 1819 noch stand.

Quellen: Etat des Statues Lercari 1728, Nr. 28 (“tête avec son buste nud toute saine”). – Inventar Neues Palais 1784, fol. 63v Nr. 10 („Unbekanntter“). – Inventar Neues Palais 1799, fol. 175r Nr. 7 („Unbekannte Büste von parischem Marmor auf

rötlich marmornen Postement, mittlere Reihe“). – Inventar Neues Palais 1811, fol. 231v Nr. 3 (19) („Unbekannte Büste von weißem Marmor/ Heros“ [Zusatz 1819 für Zugang 11. April 1816]). – Inventar Neues Palais/Antikentempel 1828, fol. 27r Nr. 19 („Unbekannte Büste/Heros“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 45r Nr. 19 („Heros von weißem Marmor“); fol. 164r Nr. 161 („Unbek: Büste von weißem Marmor/Heros“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 15 („grand buste, Héraut, buste nud, le Héraut nud est un ouvrage grec du premier rang“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 113]. – Oesterreich 1774, S. 52 Nr. 426 („Polignac. Buste d`homme inconnu“). – Oesterreich 1775a, S. 67 Nr. 426 („Büste eines Unbekannten“ [26 Zoll]). – Tieck 1832, S. 44 Nr. 397 („Heros, jugendliche Büste“). – Gerhard 1836, S. 133 Nr. 397. – Conze 1891, S. 214 Nr. 548. – Lippold 1950, S. 264 Anm. 13. – Eberhard Paul: Die falsche Göttin: Geschichte der Antikenfälschung, Leipzig 1962, S. 102 Anm. 92 Abb. 42. – Heilmeyer 2005, S. 39.

Kat. Nr. 36

Abb. 163

Kopf eines Gefährten des Odysseus

110–130 n. Chr., hadrianisch, Kopie eines hellenistischen Vorbilds

Berlin, Antikensammlung (Kriegsverlust)

Material und Technik: weißer Marmor

Maße: H: 54 cm (ohne Sockel; nach Conze)

Inv. Nr.: Staatliche Museen Berlin, Antikensammlung, Sk 1329

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
424	516	31	747–766	399

Geschichte: In den 1720er Jahren bei den Grabungen der Gebrüder Lolli im sog. Pantanello der Villa Hadriana in Tivoli entdeckt. – Spätestens 1732 von Kardinal de Polignac erworben und nach Paris exportiert. – 1738 und 1742 in Paris, Hôtel de Mézières, nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich 1746 im Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg (Goldene Galerie) aufgestellt. – Vermutlich 1768 ebendort unter „20 gantze und halbe Büsten“. – 1800 in einer Reihe von acht Büsten auf der Gartenseite beschrieben. – 1811/1812 ebendort vorhanden. – 20. April 1827 zur Restaurierung an Rauch abgegeben (das inkrustierte Piedestal im Schloss verblieben). – 1832 im Westsaal des

Museums als „Diomedes“ aufgestellt. – Vermutlich nach 1933 ins Schloss Charlottenburg (Goldene Galerie) gelangt. – Dort wahrscheinlich 1944 zerstört.

Beschreibung

Ergänzt waren laut der Beschreibung bei Conze die Nase, beide Lippen, die linke Wange und Augenbraue, der Rand des rechten Ohres, das linke Ohr und die linke Halsseite sowie die Büste. Der heute verlorene Kopf ist durch jeweils einen Gipsabguss in Bonn und Göttingen überliefert, die jedoch keinen Aufschluss über das Ausmaß der Ergänzungen geben. Der nach links aufwärts schauende, bärtige Kopf ist durch den geöffneten Mund, die aufgerissenen Augen unter den kontrahierten Brauen und die angespannt wirkende Mimik als eine Person gekennzeichnet, die in ein konzentriertes, kräftezehrendes Tun eingebunden ist. Durch Vergleiche mit nah verwandten Köpfen im Vatikan und im British Museum in London, die jedoch untereinander in keinem Replikenverhältnis stehen, konnte der ehemals in Charlottenburg aufgestellte Kopf als der eines der Gefährten des Odysseus aus der Gruppe der Blendung des Polyphem identifiziert werden, wie sie durch die relativ gut erhaltene Gruppe in Sperlonga überliefert ist. Es handelt sich dabei um den das Pfahlende haltenden Gefährten der Polyphemgruppe, die in der Villa Hadriana aufgestellt war. Die Datierung des Vorbilds dieser Gruppe ist umstritten; einerseits wird es im Umkreis der pergamenischen Kunst in der Mitte des 2. Jahrhunderts v. Chr. angesetzt, andererseits wird als Vorbild die römisch-eklektische Gruppe der frühen Kaiserzeit von Sperlonga postuliert. Letztere Einordnung, nämlich als um 30/20 v. Chr. entstandene originale Gruppenkomposition wurde von Christian Kunze überzeugend dargelegt.

Der Kopf ist im Verkaufskatalog der Sammlung Polignac von 1742 nicht eindeutig nachweisbar, wahrscheinlich handelt es sich um den Kopf des „Pirrus“, der zusammen mit einem passenden Postament angeboten wurde. Aufgrund des schmerzverzerrten Gesichtes mit der deutlichen Aufwärtsbewegung könnte der Kopf mit dem „Milon Crotoniate“ in den Pariser Inventaren gleichzusetzen sein, eine Deutung die vielleicht von dem berühmten Milon Pierre Pugets von 1682, der an einem Baumstamm gefangen von wilden Tieren zerfleischt wird, beeinflusst worden sein könnte. Puget wiederum hat in seine Skulptur antike hellenistische Vorbilder einfließen lassen, so sind besonders in dem schmerzverzerrten Gesicht Parallelen zum Laokoon deutlich.⁸ Wie die Zusammenstellung von neuzeitlichen Darstellungen und Benen-

⁸ Geneviève Bresc-Bautier: Pierre Puget. Milon de Croton, Réunion des Musées nationaux, Musée du Louvre, Paris 1996.

nungen antiker Köpfe als Milon von Kroton bei Beatrice Palma Ventucci zeigt, die sich unter anderem durch den aufwärts gerichteten Kopf und eine angespannte Mimik auszeichnen, ist diese Identifizierung höchst plausibel.⁹ Im Nachlassinventar ist der Kopf auf 100 Livres taxiert. Aufgestellt war die Büste des Pyrrhus vermutlich im ersten hofseitigen Raum des Hôtel de Mézières. Die Identifizierung mit dem „Pyrrhus“ in der Goldenen Galerie ist aufgrund der Beschreibung der Ergänzungen durch Hirt von 1800 gesichert. Er wurde von Conze für eine freie moderne Nachbildung des Kopfes aus der Villa Hadriana im British Museum gehalten und daher vom Museum an die Schlösserverwaltung abgegeben. Das Bildwerk ist sehr wahrscheinlich im zweiten Weltkrieg zerstört worden. Die Abbildung hier zeigt einen Abguss im Bonner Kunstmuseum nach dem verlorenen Original.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 516 („Milon Crotoniate“). – Inventar Schloss Charlottenburg 1800, fol. 10v Nr. 8 („Kopf des Pyrrhus. Ergänzt sind: die Nase, Ober- und Unterlippe, das linke Augenbraue, ein Theil des Halses mit der Brust. Fuß-Gestell von Marmo Africano, Giallo und Verde antico.“). – Skulpturenverzeichnis Schloss Charlottenburg 1800, fol. 2r („Pyrrhus“). – Inventar Neues Schloss Charlottenburg 1810, fol. 17r Nr. 7 („Pyrrhus“ [2 Fuß Höhe]). – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 80r Nr. 17 („Pyrrhus“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 56r Nr. 10 („Kopf des Pyrrhus“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 10 („Pirrus“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 55]. – Oesterreich 1768, S. 30 („Polignac“). – Nicolai 1769, S. 487 ([Unter] „zwanzig antike Brustbilder“). – Oesterreich 1773, S. 95. – Oesterreich 1774, S. 96 f. unter Nr. 747–766. – Oesterreich 1775a, S. 118 unter Nr. 747–766. – Tieck 1832, S. 44 f. Nr. 399 („Diomedes“). – Gerhard 1836, S. 134 Nr. 399. – Conze 1891, S. 519 Nr. 1329 („Heros“). – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 290 Nr. 424 („Milon Crotionat“). – Andreae 1974, S. 65 Taf. 49–51. – Ulrich Gehring, in: AK Berlin und die Antike 1979, S. 50 f. Kat. Nr. 51. – Raeder 1983, S. 143 Kat. Nr. III 3. – Paolo Liverani, in: AK Hadrien 1999, S. 231 Nr. 74. – Bernard Andreae, in: AK Odysseus 1999, S. 188–205. – Annette Pohl, in: Gips nicht mehr, Ausstellung Akademisches Kunstmuseum-Antikensammlung, Bonn 2000, S. 155–158 Kat. Nr. 37. – Miller 2005, S. 60 Nr. Sk 1329. – Zur Datierung der Gruppe: Kunze 1996.

⁹ Beatrice Palma Ventucci: La fortuna antiquaria di Milone, in: Bollettino die Musei comunali di Roma, 11, 1997, S. 5–24. Sie verweist unter anderem auf einen Kopf in Padua (Bianca Candida, Calchi rinascimentali della Collezione Mantova Benavides nel Museo del Liviano a Padova, Padua 1967, Abb. 27-30).

Kopf eines bärtigen Mannes

110–130 n. Chr., hadrianisch, nach einem späthellenistischen Vorbild

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: Kopf weißer, feinkristalliner Marmor mit grauvioletter Äderung; Büste weißer, feinkristalliner Marmor mit grauer Äderung; Sockel Rouge griotte (dichter Kalkstein mit rotbrauner Matrix und heller Äderung)

Maße: gesamte H: 43,5 cm; antike H: 21,5 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 569

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
450 (?)		62	723	344

Geschichte: 1738 vermutlich in der Sammlung Polignac nachweisbar. – Als „viel-lard“ im Verkaufskatalog von 1742 zu identifizieren. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich 1768 im Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg (Bibliothek Friedrichs II.) unter „18 antique Büsten“. – 1773 ebendort nachgewiesen. – 1800 ebendort von Hirt auf einer versilberten Konsole in der untersten Reihe verzeichnet. – 1811 ebendort vorhanden. – 1828 für das Museum ausgewählt. – 1832 im Westsaal des Museums.

Beschreibung

Ergänzt sind die Nase, ein Teil der rechten Augenbraue mit Stirn, die Unterlippe, ein Stück am Hinterkopf und ein Teil des Halses sowie die Büste. Ein Teil der Kalotte ergänzt, an der linken Seite überarbeitet. Das Gesicht ist überarbeitet, der Erhaltungszustand in den Haaren etwas besser. Die Sockelung entspricht der für die Provenienz Polignac typischen Bearbeitung als nackte Halbbüste mit abgeflachter trapezförmiger Rückseite. Der nach oben gereckte Kopf mit dem geöffneten Mund und der gut sichtbaren oberen Zahnreihe, mit den aufgerissenen Augen und der sich in Falten zusammenziehenden Stirnpartie gehörte zu der schmerzvoll klagenden Figur eines Mannes. Seine Haare bedecken in kurzen, ungeordneten Strähnen den Kopf,

dessen bewegte Mimik an pergamenische Figuren des Hellenismus erinnert. Unmittelbar vergleichbar sind Gefährten des Odysseus einer Skyllagruppe in der Villa Hadriana, deren Fragmente zum Teil heute im Museo Chiaramonti des Vatikan aufbewahrt werden. Das vorliegende Stück und Kat. Nr. 38 aus der Sammlung Polignac standen mit jenen möglicherweise in einem Gruppenzusammenhang. So hatte der Kardinal über die Gebrüder Lolli etliche Köpfe erwerben können, die in den 1720er Jahren in der Villa Hadriana ausgegraben worden sind. Die gestörten und nur summarisch überarbeiteten Partien der beiden Köpfe könnten auf die Abarbeitung der Extremitäten des Meeresungeheuers zurückzuführen sein, das die Begleiter des Odysseus zu umschlingen suchten und dessen Hundeköpfe die Männer anfielen.

Kat. Nr. 37 war in den königlichen Sammlungen als Pendant zu Kat. Nr. 38 aufgestellt; durch die entgegen gesetzte Neigung der Köpfe wurde diese paarweise Gruppierung zusätzlich untermauert. Die von Polignac bei den Brüdern Lolli erworbenen Bildwerke gelangten erst 1735 gemeinsam mit den Antiken aus dem Besitz Lercaris nach Paris.

Quellen: Inventar Schloss Charlottenburg 1800, fol. 33v Nr. 15 („Kopf desselben Paedagogi wie No. 13“). – Skulpturenverzeichnis Schloss Charlottenburg 1800, fol. 8r Nr. P („Kopf desselben Paedagogen wie No. N. – ergänzt die Nase“). – Inventar Neues Schloss Charlottenburg 1810, fol. 53r Nr. 15. – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 80v Nr. 55 („Paedagogi“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 57r Nr. 23 („alter Paedagogi“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 11 („vieillard“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 62/63]. – Oesterreich 1768, S. 15 („Polignac“). – Nicolai 1769, S. 488. – Oesterreich 1773, S. 92. – Oesterreich 1774, S. 92 unter Nr. 709–726. – Oesterreich 1775a, S. 114 unter Nr. 709–726. – Tieck 1832, S. 40 Nr. 344 („Ebenderselbe Pädagoge“). – Gerhard 1836, S. 125 Nr. 344. – Conze 1891, S. 218 f. Nr. 569. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 290 Nr. 450 (?) („La teste d’un homme qui crie“). – Andreae 1974, S. 81 f. Anm. 48. – Lucilla de Lachenal: Sul gruppo di Scilla d’Anzio. Considerazioni e tentativi ricostruzione, in: Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia 49, 1976/77, S. 108 Anm. 31. – Andreae 1982, S. 228 Anm. 295. – Heilmeyer 2005, S. 35. – Zur Datierung der Gruppe: Kunze 1996.

Kopf eines bärtigen Mannes

110–130 n. Chr., hadrianisch, nach einem späthellenistischen Vorbild

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: Kopf weißer, feinkristalliner Marmor mit grauvioletter Äderung; Büste weißer, feinkristalliner Marmor mit grauer Äderung; Sockel Rouge griotte (dichter Kalkstein mit rotbrauner Matrix und heller Äderung)

Maße: gesamte H: 43 cm; antiker Kopf H: 22 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 570

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
		63	709–726	343

Geschichte: Im Verkaufskatalog von 1742 als „vieillard“ zu identifizieren. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich 1768 im Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg (Bibliothek Friedrichs II.) unter „18 antique Büsten“. – 1773 ebendort nachgewiesen. – 1800 ebendort von Hirt auf einer versilberten Konsole in der oberen Reihe verzeichnet. – 1811 ebendort vorhanden. – 1828 für das Museum ausgewählt. – 1832 im Westsaal des Museums.

Beschreibung

Ergänzt sind die Nase, am Mund die Unterlippe und die Oberlippe mit der Zahnreihe, das Kinn sowie ein Stück des rechten Ohres. Die Büste ist aus Gips ergänzt. An der linken Kopfseite ist eine große Partie der Haare gestört. Der Kopf weist Verfärbungen auf und ist im Gesicht deutlich überarbeitet.

Zur Deutung vgl. Kat. Nr. 37.

Quellen: Inventar Schloss Charlottenburg 1800, fol. 33v Nr. 13 („Kopf eines alten Paedagogi“). – Skulpturenverzeichnis Schloss Charlottenburg 1800, fol. 8r Nr. N („Kopf eines alten Paedagogen, sonst fälschlich Seneca genannt. Ergänzt Nase und Lippen“). – Inventar Neues Schloss Charlottenburg 1810, fol. 53r Nr. 13. – Ver-

zeichnung antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 80r Nr. 53 („Paedagogi“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 57r Nr. 21 („alter Paedagogi“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 11 („vieillard“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 62/63]. – Oesterreich 1768, S. 15 („Polignac“). – Nicolai 1769, S. 488. – Oesterreich 1773, S. 92. – Oesterreich 1774, S. 92 f. unter Nr. 709–726 („Polignac“). – Oesterreich 1775a, S. 114 unter Nr. 709–726 („P“). – Tieck 1832, S. 35 Nr. 343 („Kopf eines Pädagogen“). – Gerhard 1836, S. 125 Nr. 343. – Conze 1891, S. 219 Nr. 570. – Andreae 1974, S. 81 f. Anm. 48. – Lucilla de Lachenal: Sul gruppo di Scilla d’Anzio. Considerazioni e tentativi ricostruzione, in: Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, 49, 1976/77, S. 108 Anm. 31. – Andreae 1982, S. 228 Anm. 295. – Heilmeyer 2005, S. 35.

Kat. Nr. 39

Abb. 173

Statuette eines sich aufstützenden Eros, ergänzt als Harpokrates

1. Jahrhundert n. Chr., nach einem Vorbild aus der 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts v. Chr.

Budapest, Szépművészeti Múzeum

Material und Technik: weißer, mittelkristalliner Marmor

Maße: gesamte H: 87,5 cm; antike H: 38 cm

Inv. Nr.: Budapest, Szépművészeti Múzeum 73.5.A (aus dem Nachlass von Béla Fogarasi)

Alte Inv. Nr.: Staatliche Museen Berlin, Antikensammlung, Sk 532

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
				414

Geschichte: Möglicherweise aus der Sammlung Polignac; im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren. – Vermutlich 1787 aus Schloss Charlottenburg (Depot) an die Akademie der Künste zu Berlin gegeben. – 1822 von dort noch als Torso aus der Sammlung Polignac in die Kunstammer des Berliner Schlosses gelangt. – 1823 zur Restaurierung und anschließend an das Museum abgegeben. – 1922 verkauft, heute im Szépművészeti Múzeum, Budapest.

Beschreibung

Nur der Torso ist antik erhalten. Dagegen sind Kopf, Hals, Schulternbereich, rechter Arm, linker Ellenbogen und Unterarm, Geschlecht, rechtes Knie und Unterschenkel, linkes Bein ab der Mitte des Oberschenkels, Basis und Statuenstütze ergänzt. Am Gesäß und am linken Oberschenkel wurden Vierungen eingelassen.

Der Haltung der original erhaltenen Teile nach handelt es sich um eine Kopie des sog. Narkissos aus der Polykletschule (spätes 5. Jahrhundert v. Chr.), die in das 1. Jahrhundert n. Chr. zu datieren ist. Die Identifizierung des Stücks mit einem Torso aus der Sammlung Polignac ist Sepp-Gustav Gröschel zu verdanken. Die Ergänzungen sind erst durch das preußische Bildhaueratelier erfolgt.

Quellen: Verzeichnis Sammlung Polignac 1822, fol. 63r Nr. 12 oder 13 („12. Torso eines Kindes, weißer Marmor. 13. Ein ähnlicher.“). – Antiken- und Restaurierungsverzeichnis 1823, fol. 103v Nr. 30 („ein Knabe“).

Literatur: Tieck 1832, S. 46 Nr. 414 („Harpocrates [...] aus den älteren Sammlungen. War auf der Königl. Kunstammer aufbewahrt.“). – Gerhard 1836, S. 136 Nr. 414. – Conze 1891, S. 208 Nr. 532 („Statue eines Kindes“). – Heilmeyer 2005, S. 40. – Zum Antikenbesitz der Akademie der Künste: Vogtherr 1997, S. 21 mit Anm. 66. – Antiken I. 2009, Kat. Nr. 121 (Sepp-Gustav Gröschel).

Kat. Nr. 40

Abb. 174

Unterlebensgroße Statue eines Knaben mit Knöcheln in der Hand

Torso römische Kaiserzeit; Kopf 2. Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr.

Budapest, Szépművészeti Múzeum

Material und Technik: weißer Marmor

Maße: gesamte H: 101,8 cm; antiker Kopf H: 20 cm; Plinthe H: 6,3 cm

Inv. Nr.: Budapest, Szépművészeti Múzeum, 73.6.A (aus dem Nachlass von Béla Fogarasi)

Alte Inv. Nr.: Staatliche Museen Berlin, Antikensammlung, Sk 487

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
337	429	252	777	120

Geschichte: 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières (wahrscheinlich 2. Raum zur Gartenseite). – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Um 1745 im Magazin von Schloss Charlottenburg. – 1774 ebendort noch nachgewiesen. – 1800 im Ovalen Saal von Schloss Charlottenburg dokumentiert. – Um 1823 ebendort die Notwendigkeit der Restaurierung festgestellt. – 17. September 1824 von Hirt zur Restaurierung durch Rauch empfohlen. – 29. März 1830 an das Museum abgegeben. – 1832 im Museum aufgestellt. – 1922 von den Staatlichen Museen zum Verkauf in den Kunsthandel gegeben. – Später in das Szépművészeti Múzeum in Budapest gelangt.

Beschreibung

Auf den antiken Torso ist ein nicht zugehöriger antiker Kopf mittels eines ergänzten Halszwischenstücks aufgesetzt worden. Am Kopf ist ein Stück der Oberlippe ergänzt. Am Torso sind der rechte Arm, der Zeigefinger der linken Hand, das Glied, das rechte Bein sowie das linke ab dem Knie mit der Plinthe und der Stütze ergänzt. Der auf seinem rechten Bein stehende Knabe im Kleinkindalter drückt mit seiner Linken mehrere Spielknöchelchen (Astragale) an seine Schulter, dabei wendet er sich zur rechten Seite. Die fülligen Körperteile, das Motiv der die Astragale haltenden Hand mit den weit auseinander gespreizten Fingern sowie der insgesamt unsicher wirkende Stand des Knaben lassen sich mit Darstellungen von Kindern beim Spiel vergleichen, doch wurde auch der kindliche Eros teilweise als ungestümes, ungeschicktes Kleinkind dargestellt. Darstellungen von Kleinkindern mit ihrem Spielzeug waren seit dem Hellenismus beliebt. Eine Knabenstatuette im Museo Chiaramonti der Vatikanischen Museen (Inv. 338/XXXVIII 19) lässt sich mit dem vorliegenden Stück unmittelbar vergleichen. Bei dem nicht zugehörigen Kopf mit den ungeordneten sichelförmigen Locken, die von einer Binde gehalten werden, handelt es sich um ein Kinderbildnis, wohl noch des 1. Jahrhunderts n. Chr.¹⁰

Im Hôtel de Mézières stand die Statue gemeinsam mit etlichen anderen, vorwiegend mythologisch gedeuteten Figuren im zweiten Raum auf der Gartenseite; im Nachlassinventar ist sie mit 130 Livres taxiert. Die Figur wurde seit dem frühen 19. Jahrhundert als Amor interpretiert, der beim Spiel oder im Streit mit Ganymed um die Astragale dargestellt ist. Konrad Levezow widmete der Statue, die er als „Eros Astragalizon“ bezeichnete, eine kleine Abhandlung, in welcher er den Aspekt des Streites zwischen den beiden Knaben herausgearbeitet hat.

¹⁰ Für die freundliche Überlassung eines aktuellen Fotos der Statue danke ich Hans-Rupprecht Goette, DAI.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 429 („Enfant tenant des osselets“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 1r Nr. 13 („Knabe mit Knochen in der Hand“). – Inventar Schloss Charlottenburg 1800, fol. 132v Nr. 9 („Amor hält gegen die Brust eine Handvoll Astragalen um welche er den Ganymed im Spiel betrog. Der Ausdruck der Verschlagenheit ist besonders bemerkenswerth; restaurirt sind: der Hals; der rechte Arm und die Beine; die Nase und die Oberlippe sind leicht beschädigt“). – Skulpturenverzeichnis Schloss Charlottenburg 1800, fol. 13r Nr. 9. – Inventar Altes Schloss Charlottenburg 1810, fol. 25v. – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 80v Nr. 85. – Antiken- und Restaurierungsverzeichnis 1823, fol. 111v G Nr. 9 („amor, die astragalen haltend.“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 22v Nr. 83 (9) („Amor, Astragalen haltend“); fol. 57v Nr. 51; fol. 109v Nr. 78; fol. 150r Nr. 516; fol. 166v Nr. 172. – Acta Kunstsachen 1831–1857, fol. 122v Nr. 616.

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 26 („Enfant, tenant dans sa main des Osselets“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 252]. – Oesterreich 1774, S. 99 Nr. 777 („Polignac. Un enfant qui a des osselets dans la main“). – Oesterreich 1775a, S. 121 Nr. 777 („Kind mit Knochen in der Hand“). – Konrad Levezow: Amor und Ganymedes die Knöchelspieler. Zur Erläuterung eines alten Kunswerks in dem Königlichen Schlosse zu Charlottenburg bei Berlin, [Leipzig] 1820, S. 175 ff. Taf. 5. – Levezow 1822, S. 368 Nr. 30 („Amor, Teil einer Gruppe Amor und Ganymedes die Knöchelspieler“). – Tieck 1832, S. 18 Nr. 120 („Amor, Astragalen haltend“). – Gerhard 1836, S. 81 Nr. 120. – Conze 1891, S. 189 Nr. 487. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 286 Nr. 337 („Un enfant tenant des osselets“). – Bernhard Neutsch, in: Ganymed. Heidelberger Beiträge zur antiken Kunstgeschichte, anlässlich der 100-Jahr-Feier des Archäologischen Instituts der Universität Heidelberg, hrsg. v. Reinhard Herbig, Heidelberg 1949, S. 18 Abb. 1. – Heilmeyer 2005, S. 20.

Kat. Nr. 41

Abb. 175–179

Kopf eines Knaben mit Efeukranz auf neuzeitlicher Büste

1. Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr.

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: Kopf und Büste weißer, feinkristalliner Marmor; Sockel dichter Kalkstein mit roter Matrix und hellroten Brekzien

Maße: gesamte H: 45 cm, antiker Kopf H: 23 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 552

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			815	41

Geschichte: 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – 1745 zunächst im Magazin von Schloss Charlottenburg aufbewahrt. – Später in der Kunstkammer des Berliner Schlosses (nach Conze).

Beschreibung

Der Kopf ist mit dem Hals antik, die Nase und das Kinn sowie die Büste sind ergänzt. Die Oberfläche weist zahlreiche Bestoßungen und Verwitterungsspuren auf, am Haaransatz Überarbeitungsspuren. Der Kopf ist antik umgearbeitet worden, wie am Hinterkopf gut zu erkennen ist, denn während der Efeukranz im Haar über der Stirn und den Ohren nur von einem Zweig getragen wird, befindet sich im Nacken über den sichelförmigen Strähnen ein verknotetes Band, das zudem tiefer sitzt als der Kranz und nicht an diesen anschließt. Die ursprüngliche Oberfläche ist demnach im Nacken abgearbeitet worden. Die Büstensockelung weist die für die Provenienz Polignac typische Zurichtung auf.

Es handelt sich um die Darstellung eines Knaben aus dem dionysischen Ambiente, wie die Anlage des Gesichts mit den vollen Wangen und der lächelnde, in die Breite gezogene Mund sowie die sichelförmig in die Stirn fallenden Haare und der Efeukranz mit Korymben deutlich machen. Doch sind die Ohren menschlich gebildet, worauf schon Conze ausdrücklich hinwies. Auch wenn die weichen, fast mädchenhaften Züge an die Darstellung einer kindlichen Nymphe denken lassen, handelt es sich aufgrund der Frisur wohl eher um die Darstellung eines Knaben, möglicherweise sogar um einen kindlichen Dionysos.

Durch die charakteristische schlichte Halbbüste und den bunten Marmorsockel ist die Zugehörigkeit des Kopfes zur Sammlung Polignac gesichert, zumal sie auch in dem frühestens preußischen Verzeichnis der neu nach Preußen gelangten Antiken von 1745 zu identifizieren ist.

Quellen: Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 3r Nr. 20 („lächelnder Amor“). – Antiken- und Restaurierungsverzeichnis 1823, fol. 104r Nr. 48 („Kinderköpfchen eines Faunus“).

Literatur: Oesterreich 1775a, S. 125 Nr. 815 („lachender Amor“). – Tieck 1832, S. 9 Nr. 41 („bekränzte bacchische Knabenbüste“). – Gerhard 1836, S. 49 Nr. 41. – Conze 1891, S. 215 Nr. 552. – Heilmeyer 2005, S. 13.

Kat. Nr. 42

Abb. 180

Kopf eines Jünglings auf neuzeitlicher Büste

Wohl kaiserzeitlich (nach griechischem Vorbild?)

Berlin, Antikensammlung (Kriegsverlust)

Material und Technik: weißer Marmor

Maße: H: 41,5 cm (ohne Sockel)

Inv. Nr.: Staatliche Museen Berlin, Antikensammlung, Sk 328

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
				335

Geschichte: Angeblich aus Schloss Charlottenburg, aus der Sammlung Polignac (nach Tieck und Conze), im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren. – 1832 im Museum. – Nach 1933 in das Schloss Charlottenburg gelangt. – 1944 wohl ebendort zerstört.

Beschreibung

Antik ist das Gesicht mit dem Haaransatz, während der Oberkopf, die Nasenspitze, die Ohren und die Büste mit einem Teil des Halses ergänzt sind. Laut Conze ist das Gesicht stark überarbeitet. Die ergänzte nackte Halbbüste entspricht dem sog. Polignactypus, womit die Zugehörigkeit zur Sammlung belegt ist.

Der leicht zu seiner linken Seite geneigte Kopf besitzt eine Frisur mit unregelmäßigen Strähnen, die teilweise weit in Stirn und Schläfen hineinreichen. Conze sah in dem Kopf das Porträt eines griechischen Jünglings, doch scheint es sich eher um den idealen Kopf eines griechischen Epheben zu handeln, dessen Gesichtszüge durch die neuzeitliche Überarbeitung stark individualisiert wurden. Offenbar war auch einmal in Erwägung gezogen worden, dass es sich um ein römisches Porträt handelt. Denn

bei der Erstaufstellung im Museum wurde der Kopf gemeinsam mit weiteren unbekanntenen männlichen Bildnissen in einem eher ‚römischen‘ Ambiente aufgestellt.

Literatur: Tieck 1832, S. Nr. 335 („junger Mann [...] Charlottenburg“). – Gerhard 1836, S. 124 Nr. 335. – Conze 1891, S. 135 Nr. 328 („Wahrscheinlich [...] Polignac“). – Miller 2005, S. 42 Nr. Sk 328. – Heilmeyer 2005, S. 35.

Kat. Nr. 43

Abb. 181–184

Kopf eines Jünglings auf moderner Büste

2. Viertel des 2. Jahrhunderts n. Chr., hadrianisch-frühantoninisch, nach einem klassizistischen Vorbild

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: Kopf weißer, feinkristalliner Marmor; Büste und Sockel weißer, feinkristalliner Marmor mit grauer Äderung

Maße: gesamte H: 55,5 cm; antike H: 28 cm; Sockel H: 14,5 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 472

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			709–726	69

Geschichte: Vermutlich 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – 1768 im Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg (Bibliothek Friedrichs II.) wohl unter „18 antique Büsten“. – 1800 ebendort auf der oberen Konsolreihe beschrieben. – 29. März 1830 an das Museum abgegeben. – 1832 im Nordsaal des Museums.

Beschreibung

Antik erhalten ist der vordere Teil des Kopfes einschließlich der Partie hinter den Ohren. Ergänzt sind die Nase, beide Ohren, der Hinterkopf, eine Vierung hinter dem linken Ohr, der Hals mit der Büste. Die Oberfläche besonders im Gesicht überschliffen. Die Büste und der Sockel weisen die Merkmale der Rauch-Werkstatt auf. Im

Zuge der Ergänzung wurde der Kopf scheinbar mit einer zu starken Vorwärtsneigung aufgesetzt. Der von einer dichten Haarkappe umschlossene Kopf mit länglich ovalem Gesichtsumriss und einem ‚schweren‘ Kinn besitzt klassisch geschwungene, gratar-
tig gebildete Brauenbögen und ebenfalls scharfkantig geformte Augenlider mit plas-
tisch ausgeführten Tränenkarunkeln. Das Haar reicht weit in die Stirn und die Schlä-
fen hinein und liegt, wie Blümel es beschreibt, „wie eine Mütze auf dem Kopf“. Die-
se Haarkappe setzt sich aus kleinen, kurzen Strähnen zusammen, die einzeln zwar
unruhig bewegt sind, sich jedoch einer parataktischen Gliederung der Locken unter-
ordnen und polykletisierende Motive aufweisen. Adolf Furtwängler hat den Berliner
Kopf gemeinsam mit einem verwandten Exemplar aus der Sammlung Riccardi in
Florenz mit dem Diomedes des Myron verglichen. Doch zeigen Vergleiche mit po-
lykletischen Ephebenköpfen, wie dem Dresdner Knaben und dem Epheben Westma-
cott, dass hier verschiedene klassische Motive aufgegriffen und kombiniert wurden
und der Kopf daher auf einen klassizistischen Ephebenkopf zurückgehen dürfte, der
möglicherweise einen Athleten dargestellt hat.

Die Zuweisung zur Sammlung Polignac stützt sich auf die preußischen Inventare und
den frühesten Aufstellungskontext im Schloss Charlottenburg, der ausschließlich
Bildwerke aus der Sammlung des Kardinals umfasste.

Quellen: Inventar Schloss Charlottenburg 1800, fol. 3r Nr. 4 („junger Römer von der
Familie des Augustus“). – Skulpturenverzeichnis Schloss Charlottenburg 1800, fol.
7r Nr. D („obere Reihe: ein junger Römer von der Familie des Augustus. Ergänzt die
Nasenspitze, und Lippen sind beschädigt, der Hinterkopf ergänzt“). – Acta Kunstsa-
chen 1820–1830, fol. 165/166 [Einlage] Nr. 247 („junger Roemer aus der Familie
des Augustus“).

Literatur: Oesterreich 1768, S. 15 („Polignac“). – Nicolai 1769, S. 488. – Oester-
reich 1773, S. 92 ([unter], „Achtzehn antique Brust-Stücke“). – Oesterreich 1774, S.
92 f. unter Nr. 709–726 („Polignac“). – Oesterreich 1775a, S. 114 unter Nr. 709–726.
– Tieck 1832, S. 14 Nr. 69 („Heros“). – Gerhard 1836, S. 66 Nr. 69 („Athlet“). –
Conze 1891, S. 184 Nr. 472. – Furtwängler 1893, S. 341 Taf. 18. – Blümel 1931, S.
15 f. Nr. K 144 Taf. 27 („Ephebenkopf“). – Heilmeyer 2005, S. 16.

Kopf eines Jünglings auf neuzeitlicher Büste

Römische Kaiserzeit

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: Kopf weißer, feinkristalliner Marmor mit grauer Äderung; Büste weißer, feinkristalliner Marmor; Sockel Rouge griotte (dichter Kalkstein mit rotbrauner Matrix und heller Äderung)

Maße: gesamte H: 51 cm; antiker Kopf H: 26 cm; Sockel H: 11,5 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 473

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			709	68

Geschichte: Vermutlich 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben, im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren. – 1768 im Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg (Bibliothek Friedrichs II.) von Andreas Ludwig Krüger gezeichnet. – 1800 ebendort über der Tür auf einer Konsole beschrieben. – 29. März 1830 an das Museum abgegeben. – 1832 im Nordsaal des Museums.

Beschreibung

Von der ursprünglichen Oberfläche des antiken Kopfes ist wenig erhalten, in Gesicht und Haar deutlich überarbeitet, wohl auch um starke Verwitterungsspuren und kleinen Beschädigungen, wie im Haar vorhanden, zu glätten. Ergänzt sind der vordere Teil der Nase, Teile der Lippen, das rechte Ohr und in der linken Wange eine Vierung. Vom rechten Auge bis zur Kalotte durchzieht ein Riss den Stein. Die Ergänzung mit der knappen Halbbüste entspricht der sog. Polignacsockelung.

Dem leicht zur rechten Seite geneigten Kopf eines Jünglings mit dem geöffneten Mund, den großflächigen Wangenpartien und den sehr scharfkantig angelegten Augenlidern sowie dem Nasenrücken ist eine gewisse Schwere eigen. Die Haare sind ähnlich wie beim Diskophoros des Polyklet und dem Epheben Westmacott hier von

einer leicht aus der Mitte versetzten Haargabel aus in kleinen sichelförmigen Löckchen bis zu den Ohren hin systematisch angeordnet. Wie der Gesichtsschnitt, der im Untergesicht am ehesten an den des Doryphoros erinnert, sind auch einzelne Haarmotive und die deutliche Einziehung am Hinterkopf mit polykletischen Athleten- und Ephebenköpfen vergleichbar, doch treten auch die Unterschiede, wie die sehr kurzen, unruhig bewegten Locken und deren teilweise parataktisch leblose Anordnung hervor. Aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes der Oberfläche und der neuzeitlichen Überarbeitung, lässt sich über die Feststellung der Abhängigkeit von polykletischen Köpfen hinaus keine genauere Einordnung des klassizistischen Ephebenkopfes vornehmen.

Die Aufnahme des Bildwerkes in den ersten Band von Krügers Publikation zeugt von seiner Wertschätzung im 18. Jahrhundert. Die von Krüger vertretene Deutung des Kopfes als Bildnis des Dichters Horaz wurde von Oesterreich aufgegriffen, der den Stich dem Halberstädter Domherrn Johann Ludwig Gleim widmete. Tatsächlich erhält der Jünglingskopf in der Abbildung einen bewegt-sprechenden Ausdruck, weshalb – oder vielmehr weil – man in ihm offenbar einen Dichter sehen wollte. Dass man den Jünglingskopf mit Horaz in Verbindung brachte, mag dessen großer Vorbildfunktion für die Lyrik des Barock geschuldet sein. Besonders die Oden, die ihn mit ihrer Freundschafts- und Lebensführungsthematik als einen Lehrer diesseitigen philosophischen Glücks ausweisen, könnten neben der Jugendlichkeit die Benennung des stimmungsvollen Kopfes als Horaz motiviert haben. In den französischen Inventaren findet sich keine vergleichbare Benennung als Dichter, die mit dem Stück in Verbindung gebracht werden könnte, doch sind dort zahlreiche „têtes inconnues“ aufgeführt.

Quellen: Inventar Schloss Charlottenburg 1800, fol. 33r Nr. 1 („Kopf eines jungen Athleten, ergänzt sind: die Spitze der Nase und die Lippen nebst der Brust“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 165/166 [Einlage] Nr. 244 („jugendlicher Athlet“).

Literatur: Oesterreich 1768, S. 15 („Polignac“). – Krüger I, 1769, Taf. 10 („Horace“ [1768]). – Nicolai 1769, S. 488. – Oesterreich 1773, S. 92 („Das halbe Brust-Stück des Horazius“). – Oesterreich 1774, S. 92 f. unter 709–726 („Polignac [...] Horace, Demi-Buste“). – Oesterreich 1775a, S. Nr. 709. – Tieck 1832, S. 14 Nr. 68 („Heros“). – Gerhard 1836, S. 66 Nr. 68 („Athlet“). – Conze 1891, S. 184 Nr. 473. – Blümel 1931, S. 16 f. Nr. K 145 Abb. 3. – Heilmeyer 2005, S. 16.

Kopf eines männlichen Genius (?)

Römische Kaiserzeit

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: Kopf weißer, mittelkristalliner Marmor; Büste und Ergänzungen weißer, feinkristalliner Marmor mit grauer Äderung, Sockel Rouge griotte (dichter Kalkstein mit rotbrauner Matrix und heller Äderung)

Maße: gesamte H: 62 cm; antiker Kopf H: 46 cm; Sockel H: 16 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 544

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			747–766	39

Geschichte: 1742 wohl von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben, im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zweifelsfrei zu identifizieren. – 1768 im Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg (Goldene Galerie) wohl unter „20 gantze und halbe Büsten“. – 1800 als zweite Büste neben mit einer Venus auf der Gartenseite nachgewiesen. – 1811/1812 ebendort nachgewiesen. – 20. April 1827 zur Restaurierung an Rauch übergeben. – 1832 im Nordsaal des Museums.

Beschreibung

Antik ist nur die rechte Seite des Kopfes etwa bis zur Mitte der Stirn ohne die Nase, und bis zur unteren linken Wangenpartie mit dem ganzen Halsansatz, dem Hinterkopf und dem größeren Teil der Kalotte. Ergänzt sind die Nase, die linke Gesichtshälfte einschließlich des linken Teils des Oberkopfes und des Ohres. Rechts ist das Ohrläppchen ergänzt. Der untere Teil des Halses ist mit der Büste ergänzt, wobei der Brustansatz angedeutet ist. Darin und in der starken Unterschneidung des hinteren Büstenabschlusses weicht die Büste von der Art der sog. Polignacsockel ab, während der rötlich-graue Sockel wiederum für die Zuweisung an die Sammlung spricht. Die stark verwitterte, antike Oberfläche ist geglättet. Auf der Höhe des rechten Ohres befinden sich auf der Kalotte zwei Puntelli. Am Hinterkopf fehlen die Enden des Bandes, das den Kranz mit den Rosetten hält, hier könnte man eine antike Umarbeitung

vermuten. Die beste und antikem Duktus entsprechende Partie des Kopfes befindet sich hinter dem rechten Ohr. So zeigen einzelne Lockenmotive über der rechten Stirn und dem Ohr, dass sie zwar in Volumen und Ausrichtung angelegt sind, aber die Strähnung einzelner Locken und Detailgliederung noch erfolgen sollte. Auch die nach oben gewölbte Kalotte mit den beiden Puntelli spricht für eine fehlende endgültige Fertigstellung des Kopfes.

Der mit einem Reif geschmückte Kopf wurde im 18. Jahrhundert als Abbild eines siegreichen Athleten interpretiert. Doch spricht die Frisur eher für die Darstellung eines Genius, wie schon von Tieck vermutet. Dabei dürfte es sich weniger um einen Todesgenius als vielmehr um einen römischen Jahreszeitengenius handeln. 1800 wurde von Hirt der Zustand des Kopfes beschrieben mit „Nase und fast die ganze linke Seite des Gesichts ergänzt, und die Brust, aus parischem Marmor“. Bei der Übergabe an Rauch sind die inkrustierten Postamente von vier Fuß Höhe, auf welchen die Büsten in der Galerie von Schloss Charlottenburg standen, dort zurückgeblieben.

Quellen: Inventar Schloss Charlottenburg 1800, fol. 10r Nr. 3 („Kopf eines gekrönten Athleten, H[öhe] 2 F[uß]“). – Skulpturenverzeichnis Schloss Charlottenburg 1800, fol. 3r Nr. 6 („Kopf eines gekrönten Athleten“). – Inventar Altes Schloss Charlottenburg 1810, fol. 18r Nr. 3. – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 80r Nr. 12. – Antiken- und Restaurierungsverzeichnis 1823, fol. 109r Nr. 5. – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 38r Nr. 220.

Literatur: Etat et Description des Statues 1742 [möglicherweise unter den Stücken aufgeführt, die als „jeune homme“ oder „tête d’un inconnu“ bezeichnet werden]. – Oesterreich 1768, S. 30 („Polignac“). – Nicolai 1769, S. 10 ([Unter] „zwanzig antiken Brustbildern“). – Oesterreich 1773, S. 95 („aus der Sammlung des Cardinal Polignac“). – Oesterreich 1774, S. 96f unter Nr. 747–766. – Oesterreich 1775a, S. 118f. unter Nr. 747–766. – Tieck 1832, S. 9 Nr. 39 („Genius des Todes“). – Gerhard 1836, S. 48 Nr. 39. – Conze 1891, S. 212 f. Nr. 544. – Oskar Waldhauer: Die antiken Skulpturen der Ermitage, Bd. 2, Berlin 1931, S. 39 Nr. 145. – Heilmeyer 2005, S. 12.

Männliche Statuette

Wohl kaiserzeitlich

Unbekannter Eigentümer

Material und Technik: weißer Marmor**Maße:** gesamte H: 79,5 cm**Alte Inv. Nr.:** Staatliche Museen Berlin, Antikensammlung, Sk 533**Nachweise**

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
340	432	142	780	135 i

Geschichte: 1734 in der Galerie des Hôtel de Sully in Paris nachweisbar. – 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières (2. Raum auf der Hofseite). – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Um 1745 zunächst im Magazin von Schloss Charlottenburg aufbewahrt. – 1774 und 1775 ebendort nachgewiesen. – 1800 im Ovalen Saal von Schloss Charlottenburg nachweisbar. – 1811 ebendort vorhanden. – 29. März 1830 an das Museum abgegeben. – 1832 im Nordsaal des Museums. – 1922 verkauft, Verbleib unbekannt.

Beschreibung

Antik ist der Torso ohne Kopf und Arme. Das rechte Bein ist bis zum Knie, das linke einschließlich des Knies erhalten. Plinthe und Baumstammstütze sind ergänzt. Der offenbar recht athletisch gebaute Torso – darauf lässt die Zeichnung bei Conze mit der Angabe der Leistenwülste und einem muskulösen Oberkörper schließen – einer kleinen Figur, die den rechten Arm erhoben hatte, ist zu einem Dionysos mit langlockigem, bekränzten Kopf ergänzt worden, der in der erhobenen rechten Hand eine Weintraube und in der linken Hand eine Schale hält. Conze, der auf den muskulösen Oberkörper und die Angabe des Schamhaares hinweist, interpretiert die Figur aufgrund der auf den Schultern aufliegenden Enden eines Bandes als Heraklesdarstellung.

Diese Deutung schlug bereits Hirt in seiner Durchsicht der Antiken in den Schlössern vor. Da eine Beurteilung der Statuette derzeit nur anhand der bei Conze abgebildeten Strichzeichnung möglich ist, muss die Frage der Deutung ebenso wie eine stilistische und zeitliche Einordnung des Torsos offen bleiben.

In der Galerie des Hôtel de Sully stand die Statuette an der Rückwand in einer Aufreihung von Statuetten und Urnen im Wechsel, die um die zentrale Statue des Apollon arrangiert waren. Im Nachlassinventar ist die Statuette mit 150 Livres taxiert.

Quellen: Moreau de Mautour 1734, fol. 12v („Bacchus“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 432 („Bacchus“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 1r Nr. 17 („Bacchus“). – Inventar Schloss Charlottenburg 1800, fol. 131r Nr. 5 („Hercules als Bacchus. Nichts davon alt, als der Rumpf und ein Theil der Schenkel“). – Inventar Altes Schloss Charlottenburg 1810, fol. 25 links Nr. 5 („Hercules als Bacchus“). – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 80v Nr. 81 („Hercules als Bacchus“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 166v Nr. 272 („Hercules als Bacchus“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 17 („Baccus, figure nue“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 142]. – Oesterreich 1774, S. 99 Nr. 780 („Polignac. Jeune Bacchus“). – Oesterreich 1775a, S. 121 Nr. 780 („P. junger Bacchus“). – Tieck 1832, S. 20 Nr. 135i („Bacchus 2 Fuß“). – Gerhard 1836, S. 88 Nr. 135i. – Conze 1891, S. 208 f. Nr. 533. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 287 Nr. 340 („Bacchus“). – Heilmeyer 2005, S. 22.

Kat. Nr. 47

Abb. 194–195

Unterlebensgroße Statue eines Kämpfenden

Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr., antoninisch

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer, feinkristalliner Marmor

Maße: gesamte H: 91,5 cm; Kopf mit Hals H: 16 cm; Plinthe bis Halsansatz H: 76 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 491

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
334	426	244	776	147

Geschichte: 1728 in der Sammlung des Kardinals Nicolò Maria Lercari in Rom nachzuweisen. – 1734 an Kardinal de Polignac verkauft. – 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières (2. Raum zur Gartenseite). – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Um 1745 zunächst im Magazin von Schloss Charlottenburg aufbewahrt (zusammen mit Kat. Nr. 48). – 1774 ebendort noch nachgewiesen. – 1800 im Ovalen Saal von Schloss Charlottenburg (zusammen mit Kat. Nr. 48), dort von Hirt die Ergänzungen dokumentiert. – 1829 für das Museum vorgesehen, im Juni Restaurierung noch nicht abgeschlossen. – 1830 an das Museum abgegeben. – 1832 im Nordsaal des Museums.

Beschreibung

Antik ist der Torso mit dem Halsansatz, jeweils ein Teil beider Oberarme, mit dem linken Bein bis zur Mitte des Oberschenkels, mit dem rechten bis zur Wade und dem oberen Teil der Baumstammstütze. Das untere Ende der Schwertscheide ist ergänzt. Oberfläche überarbeitet, am Rücken Sinterspuren. Mindestens zwei Ergänzungsphasen, da auch die ergänzten Attribute teilweise repariert worden sind. Bei dem Kopf dürfte es sich um eine Ergänzung der Rauch-Werkstatt handeln. Die männliche Figur macht einen weiten Ausfallschritt nach links, schützt sich dabei mit dem Schild am linken Arm und vollzieht dem rechten Arm eine Ausholbewegung. Sie trägt eine kurze, gegürtete Exomis, die typische Tracht des einfachen römischen Kriegers. Vergleiche für die Figur des Kämpfenden finden sich auf historischen Reliefs und mythologischen Sarkophagen wie einem Amazonomachie-Sarkophag in Rom (Kapitolinische Museen, Inv. Nr. 726). Sie ist nicht als Gladiator zu deuten, da sie weder dessen übliche Bewaffnung noch Rüstung oder Kleidung trägt.

Die beiden Statuen Kat. Nrn. 47 und 48 wurden schon von Kardinal Polignac als ein zusammengehöriges Paar aus der Sammlung des Kardinals Nicolò Maria Lercari erworben. Erst durch die barocke Restaurierung wurden sie zu der Gruppe zweier sogenannter Gladiatoren zusammengestellt, ohne dass diese Gruppierung durch die Maßgleichheit oder stilistische Merkmale näher begründet gewesen wäre. Der Ergänzer nutzte lediglich die gegenläufige Bewegungsrichtung der Figuren aus, um ein Paar zweier gegeneinander antretender Kämpfer zu schaffen. Als römischer und

parthischer Soldat wurden sie von Friedrich II. erworben. Um 1800 erhielten sie eine mythologisch ausgelegte Benennung als Ajax und Hector, bevor sie im Museumskontext wieder als einfache Gladiatoren geführt wurden.

Die Statuen Kat. Nrn. 47 und 48 wurden im Nachlassinventar von 1742 mit insgesamt 300 Livres taxiert.

Quellen: Etat des Statues Lercari 1728, fol. 197-198 („Deux Gladiateurs“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 426 („gladiateur“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 1r Nr. 12 („römischer fechtender Soldath“). – Skulpturenverzeichnis Schloss Charlottenburg 1800, fol. 12r („2. Ajax, Hector’s Gegner. Parischer Marmor. In griechischer Tunica, gegürtet um die Hüften, und die rechte Brust entblößt. restaurirt sind Kopf, Arme, und Beine. Beÿde sind in kämpfender Stellung“). – Inventar Altes Schloss Charlottenburg 1810, fol. 25v („Ajax“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 109v Nr. 78 („Ajax“); fol. 166v Nr. 269 („Ajax beide im Acte des Kampfes“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 25 („Soldat Romain“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 244]. – Oesterreich 1774, S. 99 Nr. 776 („Polignac. Gladiateur Romain“). – Oesterreich 1775a, S. 121 Nr. 776 („P. römischer Klopffechter“). – Tieck 1832, S. 22 Nr. 147 („römischer Gladiator“). – Gerhard 1836, S. 95 Nr. 147. – Eggers II, 1878, S. 288. – Conze 1891, S. 191 Nr. 491. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 286 Nr. 334 („Gladiateur“). – Arnold von Salis: Das Grabmal des Aristonantes, 84. Berliner Winckelmann Programm, 7, 1926, Anm. 3. – Heilmeyer 2005, S. 22.

Kat. Nr. 48

Abb. 196–198

Unterlebensgroße Statue eines Kämpfenden mit nicht zugehörigem Porträtkopf

Torso kaiserzeitlich; Kopf 120–150 n. Chr., hadrianisch

Berlin, Antikensammlung

Material und Tsechnik: Kopf weißer, mittelkristalliner Marmor; Torso weißer feinkristalliner Marmor

Maße: gesamte H: 90 cm; Kopf H: 13,5 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 492

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
335	427	245	775	148

Geschichte: 1728 in der Sammlung des Kardinals Nicolò Maria Lercari in Rom nachzuweisen. – 1734 an Kardinal de Polignac verkauft. – 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières (2. Raum zur Gartenseite). – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Um 1745 zunächst im Magazin von Schloss Charlottenburg aufbewahrt (zusammen mit Kat. Nr. 47). – 1774 ebendort noch nachgewiesen. – 1800 im Ovalen Saal von Schloss Charlottenburg (zusammen mit Kat. Nr. 47), dort von Hirt die Ergänzungen dokumentiert. – 1830 an das Museum abgegeben. – 1832 im Nordsaal des Museums.

Beschreibung

Antik ist der Torso von der Halsgrube bis unterhalb der Knie einschließlich linker Oberarm; Oberfläche stark überarbeitet und überschliffen, kleine Beschädigungen. Der antike Kopf ist nicht zugehörig; ergänzt sind die Nase, Mund und Kinn. Die Augen und der Stirnhaaransatz überarbeitet. Kleine Beschädigungen, Fehlstelle am Hinterkopf. Oberfläche partiell stark verfärbt und mit schwarzen Ablagerungen. Die männliche Figur trägt über langen Hosen und einem langärmeligen Untergewand ein eng anliegendes Obergewand, das wie eine Jacke, die bis zu den Oberschenkeln reicht, mit einer Gürtung auf Hüfthöhe geschlossen ist. Am Rücken lag ein Überwurf über der Gürtung, der offenbar abgearbeitet worden ist. Für das Gewand der Figur sind keine eindeutigen Parallelen zu benennen, es könnte sich um eine Art Tunika handeln, wie sie von Barbarendarstellungen bekannt ist. Die Art der tiefen Gürtung aber lässt sich eher an die Darstellungen von Jagdgehilfen auf römischen Sarkophagen anschließen, die im Begriff sind mit einem in beiden Händen gehaltenen Speer gegen einen Eber vorzugehen. Durch die Hosen und die langen Ärmel wollte der römische Bildhauer die Figur offenbar als Barbar kennzeichnen. Die Frisur des bärtigen Porträtkopfes weist Angleichungen an das Bildnis Hadrians auf, wie besonders an den eingerollten, nach vorne gestrichenen Schläfenlocken zu erkennen ist. Auch der kurz gelockte Bart spricht für die hadrianische Datierung. Kleinformatige Porträts sind vornehmlich in privaten Kontexten, etwa als Ahnenbildnis, anzutreffen. Das kleinere Format erlaubte eine vielseitige Verwendung der Porträts und verhalf ihnen zu einer Präsenz in vielen Lebensbereichen.

Gemeinsam mit dem Kämpfenden (Kat. Nr. 47) erwarb Kardinal Polignac die vorliegende Statuette bei Kardinal Lercari, auf dessen Initiative möglicherweise die Zusammenstellung und Restaurierung des Paares durch einen Restaurator zurückgeht. Im Hôtel de Mézières, dem ersten Standort in Paris, standen die beiden Kämpfenden im 2. Raum auf der Gartenseite. Sie wurden zusammen auf 300 Livres taxiert.

Quellen: Etat des Statues Lercari 1728, fol. 197-198 („Deux Gladiateurs“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 427 („gladiateur“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 1r Nr. 11 („parthischer fechtender Soldat“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 109v Nr. 7 („Hector“); fol. 166v Nr. 268 („Hector“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 25 („Soldat parthe“) [= Sammlung Polignac, 1956, Nr. 245]. – Oesterreich 1774, S. 99 Nr. 775 („Polignac. Soldat Parthe“). – Oesterreich 1775a, S. 121 Nr. 775 („P. Ein parthischer Soldat“). – Tieck 1832, S. 22 Nr. 148 („gallischer Gladiator“). – Gerhard 1836, S. 95 Nr. 148. – Conze 1891, S. 191 Nr. 492. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 286 Nr. 335 („Gladiateur“). – Arnold von Salis: Das Grabmal des Aristonantes, 84. Berliner Winckelmann Programm, 7, 1926, Anm. 3. – Heilmeyer 2005, S. 22. – Zur Verbreitung und Funktion kleinformatiger Porträts: Dahmen 2001.

Kat. Nr. 49

Abb. 199–201

Maske eines alten Mannes mit silenhaften Zügen

Um 100 n. Chr., flavisch-trajanisch

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer Marmor; Sockel Kalkstein mit hellroter Matrix, weiß geädert, mit dunkelroter Klüftfüllung

Maße: antike H: 38 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 281

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
	neu 7		796	121

Geschichte: 1742 in der Sammlung Polignac im Hôtel de Mézières nachweisbar. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Um 1745 zunächst im Magazin von Schloss Charlottenburg aufbewahrt. – 1775 ebendort noch vorhanden. – 1793 im Berliner Schloss, Bibliothek Friedrich Wilhelms II. (Raum 552), gemeinsam mit acht weiteren Büsten und Köpfen auf den Bücherschränken aufgestellt. – 1806 nach Paris verbracht. – 1814 nach Berlin zurückgesandt und wieder im Schloss aufgestellt. – 1. April 1830 an das Museum übergeben. – 1832 ebendort im Ostsaal.

Beschreibung

Antike Maske als Statuenfragment mit Resten der linken Hand und der Gewandfalten. Zahlreiche kleine Beschädigungen und Bestoßungen, so an Nase, Mundöffnung, Haarsträhnen und Fingerknöchel. Die Maske, die an ihrer linken Seite von einer linken Hand gehalten wird, ist das Attribut einer Statue. Ihre Augen sind hohl und der Mund ist zu einer weiten, runden Öffnung aufgerissen. Der Schädel ist weitgehend rundplastisch ausgeführt. Durch die kahle Stirn, den langen Bart, die kontrahierten Brauen mit den Stirnwülsten und die kleine nach oben gerichtete Nase erinnert sie an einen Silenskopf, doch fehlen die spitzen Ohren. Sie ist daher eher als Maske eines kahlköpfigen alten Mannes, vielleicht die eines alten Sklaven oder eines Pädagogen zu deuten und dürfte in der Aufführung einer Komödie Verwendung gefunden haben. Die Maske wurde von einer Figur als Attribut an deren linker Körperseite gehalten, wie die erhaltenen fünf Finger zeigen. Unter der Hand sind noch Reste eines Gewandes zu erkennen, die entweder zu der Figur eines Schauspielers, der die Maske seiner Rolle in der Hand hält, oder zu der einer Muse, die durch die Maske einer Rolle der Komödie als Thalia gekennzeichnet war, gehört haben dürften. Als dritte Möglichkeit wäre an die Darstellung eines Dichters zu denken, der so als Komödienschreiber charakterisiert wurde.

Die Maske gelangte zwischen 1738 und Ende 1741 in die Sammlung des Kardinals, da sie im Nachlassinventar unter den Stücken mit neu einsetzender Nummerierung aufgeführt ist, die im Inventar von 1738 noch nicht verzeichnet sind. Sie ist auf 80 Livres taxiert. Im Verkaufskatalog könnte die gesockelte Maske unter den Köpfen eines Alten zu finden sein, doch ist diese Vermutung etwa durch Maßvergleiche oder eingehendere Beschreibungen nicht zu erhärten.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 7 („tête de marbre repésentant un oracle“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 3r Nr. 1 („Cynische Maske“). – Inventar Berliner Schloss 1793, fol. 22r Nr. 2 („komische Maske mit offenem Munde von weißem Marmor“). – Reklamationsverzeichnis 1814, fol. 87r Nr. 56 („comische Maske, wieder im Schloss placiert“). – Acta Kunstsachen 1814, fol. 10r Büsten Nr. 1 („Comische Maske mit offenem Munde, wahrscheinlich unter No: 54 des franz. Catal: als Masque de Silène angeführt“); fol. 81r Nr. III 1 („Comische Maske mit offenem Mund“). – Acta Kunstsachen 1814–1816, fol. 271v Nr. d 1 („comische Maske mit offenem Mund“). – Acta Kunstsachen 1816–1819, fol. 10r Nr. 4. – Acta Kunstsachen 1820-1830 fol. 158v Nr. 6.

Literatur: Oesterreich 1774, S. 101 Nr. 796. – Oesterreich 1775a, S. 123 Nr. 796 („P. Oracul oder Larve, mit offenem Munde“). – Tieck 1832, S. 18 Nr. 121 („Silen oder Satyr, eine Maske“). – Gerhard 1836, S. 81 f. Nr. 121. – Conze 1891, S. 119 Nr. 281. – Savoy II, 2003, S. 38 f. Nr. 54. – Heilmeyer 2005, S. 20. – Martinez 2004, S. 314 Nr. 0601. – AK Deuses Gregos 2006, S. 236.

Ideale Skulptur, weiblich, benannt

Kat. Nr. 50

Abb. 202–205

Kopf einer Amazone auf neuzeitlicher Büste

125–150 n. Chr., späthadrianisch-frühantoninisch, nach einem Vorbild um 430 v. Chr.

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer, feinkristalliner Marmor

Maße: gesamte H: 54,7 cm; antiker Kopf H: 27,5 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 8

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			747–766	139

Geschichte: 1742 wohl von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben, im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren. – Vermutlich 1746 im Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg (Goldene Galerie, Längswand zur Hofseite, neben acht weiteren Büsten) aufgestellt. – 1768 dort wohl unter „20 gantze und halbe Büsten“. – 1800 ebendort von Hirt als leidende Amazone identifiziert. – 1827 zur Restaurierung an Rauch. – 1830 im Nordsaal des Museums aufgestellt.

Beschreibung

Der Kopf und die rechte Halspartie sind antik, jedoch stark überarbeitet. Ergänzt sind die Nase, die Lippen, ein Teil des linken Ohres und die linke Halshälfte. Die Oberfläche des Gesichts ist überschliffen. Auf dem Scheitel ist der Ansatz der ehemals aufliegenden rechten Hand zu erkennen. Die Ergänzung mit der dreieckig zuge-schnittenen abstrahierten Büste, die an der Rückseite schräg nach untern verläuft und nur grob geglättet ist, und dem Sockel aus buntem Kalkstein gehört zu der Reihe der sog. Polignacsockelungen und dürfte aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts stammen.

Es handelt sich um eine Kopfreplik des klassischen Statuentypus der Amazone Sciarra. Mit der für den Typus namengebenden Statue, aufbewahrt bis 1628 in der Sammlung Barberini, dann im Palazzo Sciarra und heute in Kopenhagen, und einer gut er-

haltenen Statue in der Berliner Antikensammlung umfasst die Liste der Kopien und Wiederholungen 23 Statuen, Torsen und Köpfe. Der Typus, der sich mit ihrem linken Arm aufstützenden und durch eine ausgewogene Ponderation auszeichnenden Figur einer verwundeten Amazone wird mehrheitlich dem attischen Bildhauer Polyklet zugeschrieben. Die Berliner Kopfreplik weist lineare Einzelformen und harte, klare Akzentuierungen auf, die ihre Einordnung in hadrianische Zeit wahrscheinlich machen.

Durch die Form der Büstensockelung ist sie sicher der Sammlung Polignac zuzuweisen.

Quellen: Inventar Schloss Charlottenburg 1800, fol. 10r Nr. 19. – Skulpturenverzeichnis Schloss Charlottenburg 1800, fol. 5r Nr. 24 („Kopf einer leidenden Amazone“, [Sockel:] „Breccia di Sicilia, bigio ondulato e bianco bigio“). – Inventar Neues Schloss Charlottenburg 1810, fol. 20r Nr. 19 („Kopf einer leidenden Amazone“). – Antiken- und Restaurierungsverzeichnis 1823, fol. 109r Nr. 19 („Amazone“). – Acta Kunstsachen 1820–1830), fol. 56v Nr. 19 („Amazone“).

Literatur: Oesterreich 1768, S. 30 „(Polignac“). – Nicolai 1769, S. 487 („Zwanzig antike Brustbilder“). – Oesterreich 1773, S. 96. – Oesterreich 1774, S. 96 f. unter Nr. 747–766 („Polignac. [...] 20 Bustes & Demi-Bustes antiques“). – Oesterreich 1775a, S. 118 unter Nr. 747–766. – Tieck 1832, S. 21 Nr. 139. – Gerhard 1836, S. 89 Nr. 139. – Conze 1891, S. 9 Nr. 8. – Blümel 1931, S. 40 Nr. 177 Taf. 69. – Lauter 1966, S. 118 Nr. 7. – Martha Weber: Die Amazonen von Ephesos, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, 1976, S. 28–96, S. 31 Nr. 14. – Huberta Heres, in: AK Polyklet 1990, S. 566 f. Nr. 85. – Bol 1998, S. 185 Kat. Nr. I. 21. Taf. 36, 37. – Zum Typus und zur ephesischen Weihung: Renate Bol, in: Bol 2004, S. 145–158.

Kat. Nr. 51

Abb. 206–207

Kopf der Aphrodite von Knidos

125–150 n. Chr., hadrianisch, Kopie eines Originals des 4. Jahrhunderts v. Chr.

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer Marmor

Maße: H: 33,5 cm (ohne Sockel)

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 40

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
462 (?)			151 (?)	264

Geschichte: 1738 vermutlich in der Sammlung Polignac nachweisbar. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – 1811 in der Bildergalerie des Berliner Schlosses (Raum 774) aufgestellt (gemeinsam mit der neuzeitlichen, damals aber als antik angesehenen Büste einer Niobetochter). – April 1830 an das Museum abgegeben. – 1832 im Westsaal des Museums aufgestellt.

Beschreibung

Antik ist der Kopf mit Hals, während Nase, große Teile der Lippen und Ohren ergänzt sind. Scheinbar unfertige Stellen an Hinterseite von Hals und Hinterkopf, wo der Stein Risse aufweist. Die Oberfläche des Gesichtes ist stark überarbeitet. Während die Haarsträhnen im vorderen Bereich deutlich ausgearbeitet sind und vom Mittelscheitel ausgehend in bewegten, eng anliegenden Locken, die klar voneinander abgesetzt sind, nach hinten geführt werden, sind der Nackenknoten nur summarisch und die einzelnen Strähnen am Hinterkopf lediglich skizzenhaft ausgeführt, was offenbar mit den bei der Bearbeitung zum Vorschein gekommenen Rissen im Stein zusammenhängt. Der weibliche Kopf ist eine Kopie des berühmten Typus der Aphrodite von Knidos, der dem Bildhauer Praxiteles zugeschrieben wird. Die Form der Augen mit den vorkragenden Oberlidern und dem geöffneten Mund sowie die Behandlung des Haares sprechen für eine hadrianische Datierung.

Die Aufstellung der Aphroditebüste gemeinsam mit der neuzeitlichen Büste der Niobetochter (Kat. Nr. 170) sollte dem Betrachter vielleicht das weibliche Schönheitsideal vor Augen führen – wenn auch in einer etwas elegischen Ausführung. Beide Köpfe sind nach links gedreht, der Blick geht dabei leicht nach oben. Durch die ähnliche Frisur mit den im Nacken zu einem Schopf hochgebundenen Haaren wirken sie beide gleichermaßen ‚nackt‘ und der Blick wird auf das Gesicht gelenkt.

Quellen: Inventar Berliner Schloss 3, 1811, S. XCIII Nr. X [korrigiert 1816: 1.], S. 52 links („5 Büsten Zugang, davon 1 weiblich 1Fuß 9 Zoll“). – Inventar Berliner Schloss IV, 1816, S. 290v Nr. 3 („weibliche Büste [...] auf roten Untersätzen, neben Tochter der Niobe“).

Literatur: Tieck 1832, S. 34 Nr. 264 („Venus, aus der Polignacschen Sammlung“). – Gerhard 1836, S. 116 Nr. 264. – Conze 1891, S. 22 Nr. 40. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 291 Nr. 462 (?) („Vénus“). – Blümel 1938, S. 28 f. K 244 Taf. 62. – Blinkenberg 1933, S. 176 Nr. IV 10. – Schröder 2004, S. 116–120 Nr. 116 Anm. 10. – Heilmeyer 2005, S. 35. – AK Deuses Gregos 2006, S. 102.

Kat. Nr. 52

Abb. 208–212

Unterlebensgroße Statue der Aphrodite, Pasticcio

Untere Partie nach 120 n. Chr., hadrianisch-antoninisch; Figur von den Knien aufwärts 1. Jahrhundert v. Chr., späthellenistisch-frühaugusteisch

Potsdam-Sanssouci, Skulpturenhalle

Material und Technik: antiker Torso und Kopf mittelkristalliner, griechischer Marmor, rotbraun verfärbt; antike Plinthe mit Füßen, Unterschenkel und Delphinstütze weißer, sehr feinkristalliner, leicht grau geädertes Marmor; Oberfläche geschliffen mit wenigen Raspelspuren. Neuzeitliche Zwischenstücke und Ergänzungen Carrara ordinario (weißer, feinkristalliner Marmor mit grauer Äderung), Oberfläche fein geschliffen.

Maße: gesamte H: 102 cm, B: 36,5 cm, T: 32 cm (davon Plinthe H: 9 cm, B: 35 cm, T: 27 cm), antiker Torso H: 53 cm, antiker Kopf H: 14 cm

Inv. Nr.: SPSG, Skulpt. slg. 115

Alte Inv. Nr.: Königliches Hofmarschallamt, GK III 366

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
331	423		772	

Geschichte: 1728 möglicherweise in der Sammlung Lercari in Rom nachgewiesen. – 1735 von Kardinal Polignac aus der Sammlung Lercari erworben. – 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières (wahrscheinlich 2. Raum zur Gartenseite). – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben, im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht eindeutig zu identifizieren. – Um 1745 und 1774/1775 im Schloss Charlottenburg unter den damals noch nicht aufgestellten Skulpturen nachweisbar. – Vermutlich zwischen 1786 und 1800 in Schloss Charlottenburg, im Ovalen Saal aufgestellt. – 1811/1812 als am Ort verblieben verzeichnet. – 1830 für das Museum

vorgesehen. – 25. Juli 1834 an das Hofmarschallamt überwiesen. – Juli 1841 vorläufig in der Kleinen Galerie von Schloss Sanssouci aufgestellt, später in der Bildergalerie. – Bis 2000 im Neuen Palais, Tanzsaal; danach am aktuellen Standort.

Beschreibung

Oberfläche des antiken Torsos stellenweise korrodiert, besonders an der linken Körperseite, der Kopf im Stirnhaar mit Resten von Sinterablagerungen. Spuren einer antiken Umarbeitung im Bereich der Plinthe und der Statuenstütze. Neuzeitlich ergänzt sind Knöchelbereich der Füße, beide Knie, Schwanzende des Delphins, linke Seite und Rücken der Figur von den Oberschenkeln bis dicht unterhalb der Schulterblätter, linker Arm ab Mitte Oberarm, Rückseite des rechten Arms, unterer Teil des Halses und Nase. Das Bildwerk ist neuzeitlich – wie von Detlev Kreikenbom zuerst beobachtet wurde – aus einem antiken Torso mit zugehörigem Kopf und einer antiken Plinthe mit Füßen und Stütze, die ursprünglich zu einem anderen Standbild gehörten, zusammengesetzt worden.

Die auf dem rechten Bein stehende, nackte weibliche Figur hält ihre rechte Hand vor den Körper und präsentiert mit der linken einen Apfel. Zu dieser Hand geht der Blick des Kopfes, der eine Frisur aus Haarsträhnen trägt, die im Nacken zu einem Schopf hochgebunden sind. Detlev Kreikenbom hat gezeigt, dass das untere antike Statuenteil offenbar zu einer Aphroditefigur mit Delphin als Stütze gehörte, dem dann neuzeitlich ein Aphroditetorso aufgesetzt wurde, der die Göttin im Schema des Typus der Knidischen Aphrodite zeigt. Er datiert den Torso in späthellenistische Zeit und vermutet, dass er aus einer attischen Werkstatt stammt, während das Fragment mit der Plinthe der römischen Kaiserzeit, wohl dem 2. Jahrhundert n. Chr. angehört.

Die Kombination der beiden antiken Statuentteile stellt eine recht kunstfertige barocke Arbeit dar. Möglicherweise hatte Kardinal Polignac sie von Kardinal Lercari erworben, denn auf der Liste der Antiken im Besitz Lercaris wird eine „Venus avec la pomme“ aufgeführt. Die Figur ist im Nachlassinventar auf 150 Livres taxiert.

Quellen: Etat des Statues Lercari 1728, fol. 197–198 („Venus avec la pomme“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 423 („Venus avec un Dauphin“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, S. 1 Nr. 8 („Venus“ [3 Fuß 4 Zoll]). Skulpturenverzeichnis Schloss Charlottenburg 1800, fol. 13 Nr. 7 – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 80v Nr. 83 [in Schloss Charlottenburg, im Ovalen Saal, vorhanden]. – Acta Kunstsachen 1843, fol. 256v Nr. 4 („Eine kleine Statue der Venus in weißem Marmor, in der Stellung der Venus Medicis“). – Inventar Bildergalerie

Schloss Sanssouci 1869, S. 8 [GK III] 366 (8). – GK III 366 („Venus mit dem Apfel [...] 1,02 [m] [Schloß Sanssouci, in der Bildergalerie] Neues Palais“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 26 („Venus tenant d’une main la pomme d’or“) [=Sammlung Polignac 1956, Nr. 249]. – Oesterreich 1774, S. 99, Nr. 772 („Polignac. Vénus“). – Oesterreich 1775a, S. 120 Nr. 772. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 286 Nr. 331 („Venus avec un Dauphin“). – Antiken I. SPSG 2009, Kat. Nr. 43 (Detlev Kreikenbom).

Kat. Nr. 53

Abb. 213–216

Unterlebensgroße Statue der Aphrodite mit dem Schwert

Torso um 50 n. Chr., claudisch; Kopf der Aphrodite 130–160 n. Chr., antoninisch

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer, feinkristalliner Marmor

Maße: gesamte H: 133 cm; antiker Kopf H: 21,5 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 33

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
324	417	25	733	151

Geschichte: 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières in Paris im Besitz von Kardinal de Polignac (1. Raum zur Hofseite). – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Um 1745 im Magazin von Schloss Charlottenburg als „Sigerische Venus“ nachgewiesen. – Vermutlich 1770 im Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg (Speisesaal, Gartenseite) als Ersatz für die Lykomedesgruppe aufgestellt. – 1773 ebendort nachgewiesen. – 1822 ein „Arm über dem Ellenbogen in diesem Sommer abgebrochen“. – 1827 an Rauch zur Restaurierung übergeben. – 1830 im Museum (Galerie der Rotunde) aufgestellt.

Beschreibung

Antik sind der Torso der Figur mit beiden Beinen, die gebrochen waren, ihr rechter Arm ohne die Hand und der linke Arm bis zum Ellbogen mit dem Ansatz der

Schwertscheide und die Füße mit der Plinthe. Erhalten ist ebenfalls die gebrochene Stütze mit Schild und dem daran lehenden Eros, dessen Nasenspitze ergänzt. Der linke Arm und der äußere Rand des Schildes waren einmal angesetzt. Oberfläche überschiffen und stellenweise überarbeitet. Der Kopf der Statue ist nicht zugehörig, jedoch antik. Ergänzt sind die Nase und die Locken des Haarknotens auf dem Oberkopf und das Halsstück. Bei der linken Hand handelt es sich um eine spätere Ergänzung, die vermutlich in der Rauchwerkstatt durchgeführt wurde (vgl. Restaurierungsbericht 1988, SMBPK Antikensammlung). Die Statue lässt sich dem Typus der nackten Aphrodite mit dem Schwert (*Venus armata*) zuordnen, von dem einschließlich der Varianten und Umbildungen etwa 16 Statuen unterschiedlichen Formats überliefert sind. Bei den besser erhaltenen Vertretern dieses Typus greift die rechte Hand in das Band der Schwertscheide, um es sich über die rechte Schulter zu hängen. Unsere Aphrodite wird von dem kleinen Eros begleitet, an der Stütze befinden sich weitere Waffen. Die Entstehung des Typus der Aphrodite mit dem Schwert wird von Fleming in den späten Hellenismus datiert. Der nicht zugehörige antike Kopf trägt eine Frisur mit Heraklesknoten auf dem Oberkopf und einem nur schematisch angelegten Haarschopf über dem Nacken – eine Frisur, die gut mit Aphroditedarstellungen zu verbinden ist. Über der Stirn sind die Strähnen durch tiefe Bohrgänge mit einzelnen tiefen Bohrlöchern getrennt, deren Anlage die Frisur unorganisch wirken lässt.

Im Hôtel de Mézières stand die Statue gemeinsam mit weiteren Aphroditestatuen und mythologischen Figuren im ersten hofseitigen Raum, dessen Hauptwerk das dionysische Relief mit Dionysos und Ariadne bildete. Im Nachlassinventar ist die Aphroditestatue mit 100 Livres taxiert.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 417 („Venus avec un amour“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, S. 1 Nr. 1 („Venus nebst Cupido: Die Sigerische Venus“). – Inventar Schloss Charlottenburg 1800, fol. 13v Nr. 5. – Skulpturenverzeichnis Schloss Charlottenburg 1800, fol. 5r Nr. 2 („Venus Victrix mit dem Amor“). – Inventar Neues Schloss Charlottenburg 1810, S. 23 Nr. 5 („Venus Victrix“). – Antiken- und Restaurierungsverzeichnis 1823, fol. 22r Nr. 47 (1) („Venus Victrix mit dem Amor“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 56v b Nr. 1; fol. ungez. Nr. 236 („Venus Victrix“).

Literatur: *Etat et Description des Statues* 1742, S. 8 („Venus“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 25]. – Oesterreich 1773, S. 94 Nr. 1 oder 3 („Polignac“). – Oesterreich 1774, S. 94 Nr. 733 („Polignac. Vénus, une épée à la main“). – Oesterreich 1775a, S. 115 Nr. 733 („P. Venus“). – Tieck 1832, S. 22 Nr. 151. – Gerhard 1836, S. 96 f. Nr. 151. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 286 Nr. 324 („Vénus“). – Johan Flemberg: *Venus Armata. Studien zur bewaffneten Aphrodite in der griechisch-*

römischen Kunst, Stockholm 1991, S. 77 Nr. 6. Abb. 22–25. – SMBPK, Antikensammlung, Restaurierungsbericht 1988 (Manuskript).

Kat. Nr. 54

Abb. 217–221

Statuette der Aphrodite

2. Jahrhundert n. Chr.

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer Marmor

Maße: gesamte H: 61 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 22

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
411	503		789	75

Geschichte: 1734 in der Galerie des Hôtel de Sully in Paris nachweisbar. – 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben, im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren – Um 1745 im Magazin von Schloss Charlottenburg beschrieben. – 1774/1775 ebendort nachgewiesen. – Vermutlich 1787 an die Akademie der Künste abgegeben. – 1822 aus dem Besitz der Akademie der Künste an die Kunstkammer des Berliner Schlosses übergeben. – 1830 im Nordsaal des Museums auf einer Granitsäule aufgestellt.

Beschreibung

Antik sind der Torso mit den Beinen und dem größten Teil der Plinthe, der linke Arm und ein großer Teil des Gewandes. Die Oberfläche ist leicht mechanisch gereinigt. Kopf mit Hals, der rechte Unterarm einschließlich des Ellenbogens und des darüber liegenden Gewandzipfels, weitere Teile des Gewandes und ein Stück der Plinthe sind Ergänzungen des 18. Jahrhunderts. Das qualitätvolle, hübsche Köpfchen im Rokokostil wurde von Levezow noch für alt gehalten. Die Statuette stellt die Göttin Aphrodite im Haltungsmotiv der Pudica (Venus Medici) dar. Das Motiv ist hier um ein voluminöses Gewand bereichert, das über ihrem rechten Unterarm liegt, im

Rücken in einem Bausch unterhalb des Gesäßes entlang führt und bis auf den Boden fällt, während die Göttin den zweiten Zipfel mit der linken Hand vor ihre Scham hält. Damit ist die Statuette als eine spiegelbildliche Version der Venus Felix anzusprechen, die in der Forschung auch als Venus Mazarin geführt wird. Auf den Schultern der Statuette haben sich lange Locken erhalten, die ursprünglich wohl aus dem Nackenzopf hinab fielen, auch hierin vergleichbar der Frisur der Aphrodite im Pudica-Typus.

Im Nachlassinventar von 1742 ist die Statuette auf 100 Livres taxiert.

Quellen: Moreau de Mautour 1734, fol. 13r („Vénus pudique“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 503 („Venus que se cache avec les mains“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 1r Nr. 25 („Venus“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1822, fol. 224r Nr. 25 („Venus, wie sie aus dem Bade kommt“).

Literatur: Oesterreich 1774, S. 100 Nr. 789 („Polignac. Vénus“). – Oesterreich 1775a, S. 122 Nr. 789 („P.Venus“). – Tieck 1832, S. 14 Nr. 75 („Venus“). – Gerhard 1836, S. 68 Nr. 75a. – Conze 1891, S. 15 Nr. 22. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 289 Nr. 411 („Vénus“). – Dagmar Grassinger, in: AK Deuses Gregos 2006, S. 44 (Abb.). – Zum Typus: LIMC II, 1984, s. v. Aphrodite, S. 84 Nr. 756–758 (Angelos Delivorrias, Gratia Berger-Oder, Anneliese Kossatz-Deissmann).

Kat. Nr. 55

Abb. 222–225

Unterlebensgroße Statue der Aphrodite mit Erosknaben

2. Jahrhundert n. Chr.

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer, feinkristalliner Marmor mit brauner Äderung; Ergänzungen weißer, feinkristalliner Marmor mit grauer Äderung oder Gips

Maße: gesamte H: 140,5 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 32

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
325	416	24	731	160

Geschichte: 1734 im Antikensaal des Hôtel de Sully in Paris nachweisbar. – Ab 1735 im Hôtel de Mézières nachgewiesen. – 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières (1. Raum zur Hofseite). – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Um 1745 im Schloss Charlottenburg im Magazin beschrieben. – Vermutlich 1770 im Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg (Speisesaal, Hofseite) als Ersatz für die Lykomedes-Gruppe aufgestellt. – 1773 ebendort nachgewiesen. – 1827 an Rauch zur Restaurierung übergeben. – 1830 im Museum (Galerie der Rotunde) aufgestellt.

Beschreibung

Antik sind der Torso der Aphrodite ohne die linke Schulter bis zum rechten Knie und dem mittleren linken Oberschenkel sowie der obere Teil der Stütze mit dem Blattwerk und mit dem Torso des Eros einschließlich dessen unteren Kopfteils und rechten Oberschenkels. Ergänzt sind Kopf, Hals, beide Arme und linke Schulter der Aphrodite, ihr linkes Bein ab Oberschenkel, das rechte Bein ab Knie, der obere Kopfteil des Eros, sein Unterkörper, der untere Stützenteil sowie die Plinthe. Die Oberfläche der Figur ist insgesamt schlecht erhalten und im Zuge der Erstrestaurierung offenbar stark mechanisch gereinigt und überschliffen worden. So ist an der Rückseite der Stütze der starke Sinter nicht abgearbeitet worden, am unmittelbar benachbarten Oberschenkel der Aphrodite jedoch finden sich keine Reste mehr. Die Göttin Aphrodite ist im Typus der Kapitolinischen Venus dargestellt, die beide Hände schamhaft vor den Körper führt, während die deutlich frontale und aufrechte Ausrichtung ihres Körpers eher am Typus der Venus Medici orientiert ist. Gemeinsam ist den durch großen Variantenreichtum geprägten Pudica-Typen der Göttin ihre Nacktheit, das Bedecken der Brüste und der Scham mit den Händen, der Stand auf dem linken Bein und die Wendung von Kopf und Oberkörper zur Standbeinseite. Die durch tiefe Bohrkanäle voneinander abgesetzten Locken von Aphrodite und Eros sowie die reich verzierte Stütze sprechen für eine Einordnung der Figur in das 2. Jahrhundert n. Chr.

Schon in den frühesten Inventaren des 18. Jahrhunderts fand die blattbedeckte Baumstammstütze mit den deutlich aus dem Blattwerk hervortretenden Äpfeln oder Quitten besondere Erwähnung. Gemeinsam mit dem kleinen Eros, der förmlich in den Blättern der Stütze klebt, spielen sie wohl auf die fruchtbarkeitsbringenden Eigenschaften der Göttin an, weshalb die Statue in den frühen Berliner Inventaren auch als „fruchtbarkeitsbringende Venus“ bezeichnet wird.

Von Kardinal de Polignac wurde die Aphrodite mit der etwa maßgleichen Replik der Dresdener Artemis (Kat. Nr. 59) als Paar, das durch Kopfwendung und Körperhaltung aufeinander bezogen ist, aufgestellt. Diese Paarbildung ist schon im Hôtel de

Sully zu beobachten, wo die beiden Statuen direkt nebeneinander positioniert waren. Im Hôtel de Mézières verstärkte sich der Pendantcharakter durch ihre Platzierung in jeweils einer der beiden Raumnischen an der Innenwand der *Salle à manger*. Im Nachlassinventar ist die Aphroditestatue mit 300 Livres taxiert, während die Artemis deutlich höher geschätzt ist, nämlich auf 500 Livres.

Quellen: Moreau de Mautour 1734, fol. 5r („Vénus“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 416 („Venus“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 1r Nr. 3 („Venus, nebst Cupido. Die fruchtbare Venus“). – Inventar Schloss Charlottenburg 1800, S. 14 links Nr. 4. – Skulpturenverzeichnis Schloss Charlottenburg 1800, fol. 6r Nr. 10 („Venus im gewöhnlichen Akt der Schamhaftigkeit“). – Inventar Neues Schloss Charlottenburg 1810, S. 23 Nr. 4 („Venus“). – Antiken- und Restaurierungsverzeichnis 1823, fol. 110 Nr. 7 („Venus Urania mit dem Amor“). – Acta Kunstsa-chen 1820–1830, fol. 22r Nr. 53; fol. [ungez.] Nr. 242; fol. 56v Nr. 7; fol. 109r. – Acta Kunstsa-chen 1831–1857, fol. 121r Nr. 581. –

Literatur: Hôtel de Mézières 1735 S. 693. – Etat et Description des Statues 1742, S. 8 („Venus groupée d’un Cupidon“) [= Sammlung Polignac, 1956, Nr. 24]. – Oesterreich 1773, S. 94 Nr. 1 oder 3 („Polignac“). – Oesterreich 1774, S. 94 Nr. 731 („Polignac. Vénus, á côté de laquelle est l’Amour“). – Oesterreich 1775a, S. 115 Nr. 731 („P. Venus, nebst dem Amor“). – Tieck 1832, S. 23 Nr. 160 („Venus und Amor, an einen Quittenbaum gelehnt“). – Gerhard 1836, S. 98 Nr. 160. – Conze 1891, S. 18 Nr. 32. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 286 Nr. 325 („Vénus avec un Amor“). – Bianca Maria Felletti Maj: Aphrodite Pudica: saggio d’arte ellenistica, in: Archeologia Classica, 3, 1951, S. 62 (Replikenliste der Aphro-dite Pudica). – Dostert/de Polignac 2001, S. 111 Abb. 3.

Kat. Nr. 56

Abb. 226

Kopf der Aphrodite (?) auf neuzeitlicher Büste

Mittleres 2. Jahrhundert n. Chr., frühantoninisch

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: antiker Kopf weißer, feinkristalliner Marmor; ebenso die neuzeitliche Büste, die Ergänzungen am Kopf und der Sockel.

Maße: gesamte H: 59,5 cm, antiker Kopf H: 24,5 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 43

Alte Inv. Nr.: Preußische Schlösserverwaltung, GK III 3519 „L“

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			747–766	67 n (?)

Geschichte: 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben, im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren. – Vermutlich 1746 im Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg (Goldene Galerie), aufgestellt. – 1768 dort wohl unter „20 ganze und halbe Büsten“. – 1800 ebendort nachgewiesen. – 1827 zur Restaurierung an Rauch übergeben. – 1830 an das Museum abgegeben. – Zwischen 1933 und 1936 als Leihgabe nach Potsdam gelangt, erst im Marmorpalais aufgestellt. – Aktueller Standort als Dauerleihgabe der Antikensammlung in der Bildergalerie von Schloss Sanssouci.

Beschreibung

Antike Oberfläche stark beschädigt mit zahlreichen Bestoßungen, das Gesicht größtenteils überschliffen. Stellenweise Sinterreste. Oberflächenbereiche mit Verwitterung durch Huminsäuren. Ergänzt sind Sockel, Büste mit Hals, am Kopf Kinnspitze, Nase, Stück der rechten Braue mit einem Teil des rechten Oberlids, Teile beider Ohren, einige Locken, größerer Teil der Haarkalotte mit der Zopfschleife und Haarknoten im Nacken.

Der weibliche Kopf wurde im Zuge der Ergänzung mit einer Wendung nach links auf eine knappe mit Büste mit Halsansatz gesetzt. Der Restaurator erkannte in dem Kopf mit der gescheitelten Frisur, deren Haarsträhnen in großzügigen Wellen nach hinten gezogen sind, die Darstellung der Göttin Aphrodite und ergänzte entsprechend eine hoch aufragende Haarschleife sowie einen Nackenknoten. Die erhaltenen antiken Partien weisen deutliche Anklänge an die Frisur der Venus Capitolina auf, doch lässt sich aufgrund des Erhaltungszustandes keine Zuweisung an einen bestimmten Typus vornehmen, wie Detlev Kreikenbom betonte. Er datiert den Kopf in frühantoinische Zeit.

In den Büstenreihen der Goldenen Galerie, deren Erstaussstattung ausschließlich mit antiken Büsten aus der Sammlung Polignac bestritten wurde, waren insgesamt drei Venusbüsten aufgestellt. In den Pariser Inventaren und im Verkaufskatalog lassen sie sich jedoch nicht eindeutig identifizieren, wobei an der Tatsache, dass mehrere Venusköpfe mit der Sammlung Polignac nach Preußen gelangten, aber nicht zu zwei-

feln ist.

Quellen: Inventar Schloss Charlottenburg 1800, S. 10r; S. 111. Nr. 6 („Kopf der Venus“). – Skulpturenverzeichnis Schloss Charlottenburg 1800, fol. 3r Nr. 9. – Inventar Neues Schloss Charlottenburg 1810, S. 17 Nr. 6. – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 80r Nr. 15 („Kopf der Venus von paris. Marmor“). – GK III 3519 „L“ („Weiblicher Kopf [...] 60 [cm] dto. [Altes Museum] III 43 Marmor-Palais 21“).

Literatur: Oesterreich 1768, S. 30 („Polignac“). – Nicolai 1769, S. 487 ([Unter] zwanzig antike Brustbilder“). – Oesterreich 1774, S. 96 f. unter Nr. 747–766. – Oesterreich 1775a, S. 118 unter Nr. 747–766 [eine von 20 unspezifizierten Büsten in der Goldenen Galerie]. – Tieck 1832, S. 13 Nr. 67n [?] („Venuskopf“). – Gerhard 1836, S. 65 Nr. 67n [?] („Venus“). – Conze 1891, S. 23 Nr. 43. – Heilmeyer 2005, S. 16. – Antiken I. 2009, Kat. Nr. 74 (Detlev Kreikenbom).

Kat. Nr. 57

Abb. 227–230

Statuette der Aphrodite mit Eros

Torso 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts bis Anfang des 3. Jahrhunderts n. Chr., spätantoninisch-frühseverisch; Kopf der Aphrodite Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr., antoninisch

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer Marmor

Maße: gesamte H: 62 cm; antiker Kopf H: 10 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 35

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
410	502		788	114 e

Geschichte: 1734 in der Galerie des Hôtel de Sully in Paris nachweisbar. – 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Um 1745 im Magazin von Schloss Charlottenburg nachgewiesen. – Vermutlich 1786 an die Akademie der Künste abgegeben. – 1822 aus

dem Besitz der Akademie der Künste an die Kunstkammer des Berliner Schlosses übergeben. – 1830 im Nordsaal des Museum aufgestellt.

Beschreibung

Antik ist der Torso einschließlich Plinthe und Stütze mit dem Eros. Die linke Hand und der rechte Unterarm sind ergänzt. Der antike Kopf ist nicht zugehörig, die Nase ist ergänzt, an Wange und Kinn befinden sich kleine Vierungen. Die Pupillen sind vertieft dargestellt.

Die Statuette gehört zu der großen Anzahl von Darstellungen der Göttin Aphrodite bei der Toilette, die das Stand- und Haltungsmotiv der Venus Capitolina und der Aphrodite Anadyomene frei variieren und dabei das Thema Bad, Toilette, Schönheit und Nacktheit mit unterschiedlichen Attributen ausmalen. Illustriert wird das Thema Toilette zudem durch den kleinen, zur Göttin aufschauenden Eros, der vor der gewandbedeckten Stütze steht und ein Kästchen mit geöffnetem Deckel vor sich hält. Auch der nicht zugehörige weibliche Kopf der Statuette gehörte ursprünglich zu einer Aphroditestatuetten, wie die charakteristische Haarschleife über der Stirn, das Band, das den Haarkranz von der Kalotte absetzt, und der Haarschopf im Nacken, aus welchem lange Strähnen herabfallen, von denen allerdings nur die Ansätze erhalten sind, verdeutlichen. Der brettartige Körperaufbau mit den großflächig und sparsam durchgeformten Körperpartien und den verhärteten Einzelformen spricht für eine zeitliche Einordnung der Statuette nicht vor der 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr., möglicherweise erst im 3. Jahrhundert n. Chr., während der Kopf etwas früher entstanden sein dürfte.

Im Nachlassinventar von 1742 ist die Statuette mit 100 Livres taxiert.

Quellen: Moreau de Mautour 1734, fol. 13r („Vénus et Cupidon“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 502 („Venus avec l’amour“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 1r Nr. 24 („Venus“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1822, fol. 62r/v Nr. 24. („Venus mit Salbbürstchen, Kopf und Hals sind alt; aber aufgesetzt“).

Literatur: Oesterreich 1774, S. 100 Nr. 788. – Oesterreich 1775a, S. 122 Nr. 788 („P. Venus“). – Tieck 1832, S. 18 Nr. 114e („Venus und Amor“). – Gerhard 1836, S. 78 Nr. 114e. – Conze 1891, S. 20 Nr. 35. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 289 Nr. 410 („Vénus avec l’Amour“). – Heilmeyer 2005, S. 19. – AK Deuses Gregos 2006, S. 46 f..

Kopf der Aphrodite (?) auf neuzeitlicher Büste

2. Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr., antoninisch

Potsdam-Sanssouci, Neue Kammern, Jaspissaal, südliche Westwand, rechts unten

Material und Technik: antiker Kopf weißer, mittelkristalliner Marmor mit grauer Äderung; neuzeitliche Büste weißer, feinkristalliner Marmor; neuzeitlicher Sockel Rouge griotte (roter Kalkstein).

Maße: gesamte H: 50,5 cm, B: 24 cm, T: 24,5 cm; antiker Kopf H: 25 cm; Sockel H: 40 cm

Inv. Nr.: SPSG, Skulpt.slg. 417

Alte Inv. Nr.: Königliches Hofmarschallamt, GK III 673

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			[19]	

Geschichte: 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – 1775 in den Neuen Kammern, Jaspissaal, aufgestellt (Konsole 19). – 1811/1812 mit dieser Standortangabe unter den nicht nach Paris verbrachten Werken verzeichnet. – 1830 in den Neuen Kammern verblieben (Konsole 20).

Beschreibung

Am antiken Kopf sind ergänzt die Nasenspitze, rechte Unterlippe, Haare über der rechten Schläfe, rechtes Ohrläppchen; Büste und Sockel ergänzt. Beschädigungen und Fehlstellen, Witterungsspuren im Haar, das Gesicht überschliffen.

Der nach rechts gewandte Kopf mit kleinen Einzelformen wie Augen und Mund vermittelt durch die glatten, großen Flächen der Wangen und der Stirn sowie durch das volle Kinn einen schweren und eher maskulinen Eindruck. Das in groben Wellen angelegte Haar ist in der Mitte gescheitelt und auf dem Oberkopf zu einer großen Haarschleife gebunden, während die übrigen Seitenhaare nach hinten geführt sind, wo sie zu einem Knoten eingeschlagen sind.

Detlev Kreikenbom hat die Unbestimmtheit des Kopfes, die eine Entscheidung ob es sich bei der dargestellten Gestalt um eine weibliche oder männliche Gottheit oder Personifikation handelt fast unmöglich macht, beschrieben, sich aber dennoch mit guten Gründen für eine Deutung als Aphrodite entschieden. Dafür sprechen neben der Frisur auch das Band im Haar sowie die Annahme, dass das Gesicht durch die Überarbeitung um einiges scharfkantiger und härter, also weniger ‚feminin‘ erscheint. Aufgrund der Augenbildung datiert er den Kopf in antoninische Zeit.

Die Zugehörigkeit des Kopfes zur Sammlung Polignac ergibt sich durch die charakteristische Büstenform mit halbrundem Ausschnitt, der an der Rückseite zu einer Trapezform grob abgearbeitet ist, sowie durch den bunten Marmorsockel. In den frühen Inventaren lässt sich die Büste jedoch nicht eindeutig fassen.

Quellen: Acta Inventur Schloss Sanssouci 1782–1796, fol. 62r Nr. 19 („Venus“). – Inventar Schloss Sanssouci 1796, S. 20 Nr. 19. – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 81r Nr. 42. – Inventar Schloss Sanssouci 1825, S. 80 Nr. 19 („Venus, [...] ist hier geblieben“); S. 82 Nr. 4 („Venus Büste, von den zurückgebliebenen [...]“). – Acta Inventarium Schloss Sanssouci 1840–1850, fol. 254r Nr. 4. – Inventar Schloss Sanssouci 1845, S. 48 Nr. 20 („Venus Büste [...] stand ursprünglich hier“). – Inventar Schloss Sanssouci 1847, S. 90/91, [GK III] 673. – GK III Nr. 673 („Dto [Antik] / Büste der Venus / weißer Marmor / 0,481/2 [m] / Schloss Sanssouci, Neue Kammern 10“).

Literatur: Oesterreich 1775b, S. 10, Nr. 19 („Vénus [...] de la Collection de Polignac“). – Nicolai 1779, S. 926. – Hübner 1924, S. 7 Anm. – Antiken I. 2009, Kat. Nr. 44 (Detlev Kreikenbom).

Kat. Nr. 59

Abb. 234–236

Statue der Artemis im Typus Dresden

140–160 n. Chr., frühantoninisch, nach einem Vorbild um 360 v. Chr.

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer, mittelkristalliner, durchscheinender Marmor mit weiß-gelblichen Adern; rechter Arm grauer, mittelkristalliner Marmor; übrige Ergänzungen weißer, feinkristalliner Marmor

Maße: gesamte H: 139 cm; H: Plinthe 4,6 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 60

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
326	418	23	732	34

Geschichte: 1734 im Antikensaal des Hôtel de Sully in Paris nachweisbar. – Ab 1735 im Hôtel de Mézières nachgewiesen. – 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières (1. Raum zur Hofseite). – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Um 1745 zunächst im Magazin von Schloss Charlottenburg nachgewiesen. – Vermutlich 1770 im Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg (Speisesaal) auf der Gartenseite gemeinsam mit der Aphrodite (Kat. Nr. 55) (wie schon in der Sammlung Polignac), nun als Ersatz für die Lykomedesgruppe aufgestellt. – 1773 ebendort nachgewiesen. – 1827 zur Restaurierung an Rauch übergeben. – 1832 im Museum aufgestellt.

Beschreibung

Antik ist der Torso mit dem linken Oberarm einschließlich des größten Teils der Plinthe. Ergänzt sind Kopf (Gipsabguss der namengebenden Statue in Dresden) und Hals, der rechte Arm, der linke Unterarm einschließlich Ellenbogen, der Knauf und das untere Ende des Köchers, dessen oberes Stück gebrochen war; mehrere Teile des Gewandes sowie der hintere Teil der Plinthe. Violette und rostfarbene Verfärbungen, Sinterspuren, antike Politur. Der Kopf war ehemals in der Werkstatt Rauchs nach einem Modell von Rauch durch C. Brussig ergänzt worden. Es sind mindestens drei Restaurierungsphasen festzustellen, wobei der Restaurator Hofmann vermutet, dass beide ergänzten Arme der ersten Restaurierungsphase angehören.

Dargestellt ist die jugendliche Göttin Artemis, die mit einem ungegürteten Peplos mit langem Überschlag bekleidet ist. Ruhig stehend greift sie mit ihrem rechten Arm zum Köcher, während sie in der linken, nach unten geführten Hand einen Bogen hielt. Es handelt sich um eine getreue Kopie des Typus der Dresdner Artemis, der durch zahlreiche Kopien überliefert ist, wobei der Kopf, abgesehen von den Statuetten, nur bei dem Exemplar in Dresden erhalten ist. Der Typus wird allgemein Praxiteles zugeschrieben, auch wenn er nicht sicher mit einem für den Bildhauer überlieferten Werk zu identifizieren ist. Die Berliner Statue dürfte in frühantoinischer Zeit entstanden sein, wie die Brettartigen Tiefen in den Faltentälern nahe legen.

Die Artemisstatue bildete mit der Statue einer Aphrodite mit Erosknaben (Kat. Nr. 55) in den beiden Aufstellungszusammenhängen der von Kardinal de Polignac bewohnten *Hôtels particuliers* ein Paar, das sich in erster Linie aus formalen Kriterien zusammenschloss. Im Hôtel de Sully standen sie nebeneinander im Antikensaal auf der Hofseite, während sie im ersten Raum zur Hofseite des Hôtel de Mézières, der *Salle à manger*, in den beiden rückwärtigen Nischen platziert waren, womit dem Paar ein ausgesprochen repräsentativer Ort zugewiesen worden war. Zum Aussehen des im 18. Jahrhundert ergänzten Kopfes der Artemis sind keine Hinweise überliefert. Mit dem heute aufsitzenden Gipskopf weist die Statue mindestens die dritte Kopfergänzung seit 1734 auf. Die Statue ist im Nachlassinventar mit dem recht hohen Wert von 500 Livres taxiert.

Quellen: Moreau de Mautour 1734, fol. 5r („Atalante“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 418 („Atalante?“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 1r Nr. 2 („Diana“). – Skulpturenverzeichnis Schloss Charlottenburg 1800, fol. 6r („Eine Nympe der Diana: Die Tunica fließt bis zu den Füßen, das Peplum darüber, der Köcher über die Schultern gehangen. Ergänzungen: Der Kopf, die beyden Arme, doch ist alt die rechte Hand mit einem Fragment des Pfeiles. parischer Marmor.“). – Inventar Neues Schloss Charlottenburg 1810, fol. 23r („Nimpfe der Diana, parischer Marmor“). – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 80r Nr. 35 („Nympe der Diana“). – Antiken- und Restaurierungsverzeichnis 1823, fol. 110r Nr. 6 („Nympe der Diana“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 22r Nr. 52 (6); fol. 56v Nr. b, 6; fol. 149v Nr. 480 („abgeliefert, April 1827“). – Acta Kunstsachen 1831–1857, fol. 121r Nr. 580.

Literatur: Hôtel de Mézières 1735, S. 693. – Etat et Description des Statues 1742, S. 8 („Diane tenant une flèche“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 23]. – Oesterreich 1773, S. 94 Nr. 2 („Diane [...] Polignac“). – Oesterreich 1774, S. 94 Nr. 732. – Oesterreich 1775a, S. 115 Nr. 732 („P. Diana, in der Hand einen Pfeil, und in der andern ihren Bogen haltend“). – Tieck 1832, S. 8 f. Nr. 34 („Diana, oder Nympe der Diana“). – Gerhard 1836, S. 47 Nr. 34 (falsch identifiziert mit Cavaceppi II, 1769, Nr. 41). – Conze 1891, S. 31 f. Nr. 60. – Eggers II, 1878, S. 287. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 286 Nr. 326 („Attalante“). – Blümel 1938, S. 26 f. Nr. K 242 Taf. 58. – Margarete Bieber: Ancient Copies. Contributions to the History of Greek and Roman Art, New York 1997, S. 87 Taf. 59 Abb. 350 – Egilmez 1980, S. 325 Nr. II, 2 (Replikenliste). – LIMC II, 1984, S. 799 Nr. 7a, s. v. Artemis/Diana (Erika Simon). – Gerald Heres, in: AK Friedrich II. 1986, S. 68 Kat. Nr. V. 9. – Heres 1990, S. 125 Nr. 23. – Dostert/de Polignac 2001, S. 111–113 Abb. 4. – Heilmeyer 2005, S. 12. – Berlin, SMBPK, Antikensammlung, Restaurierungsbericht August 2000, Paul Hofmann (Manuskript). – Zum Typus: Wilfred Geominy, in: Bol 2004, S. 285 f. – Schröder 2004, S. 381.

Kopf der Artemis im Typus Gabii auf neuzeitlicher Büste

110–140 n. Chr., hadrianisch, nach einem Vorbild um 350 v. Chr.

Poznań, Muzeum Narodowe

Material und Technik: weißer Marmor**Maße:** gesamte H: 64 cm, B: 42 cm, T: 28 cm; Sockel H: 15 cm; antiker Kopf H: 23 cm**Inv. Nr.:** Poznań, Muzeum Narodowe w Poznaniu, A 604 (Dep. Nr. 384)**Alte Inv. Nr.:** Berlin, Königliche Museen, Antikensammlung, Sk 625; Königliches Hofmarschallamt, GK III 3130; Universität Poznań, Nr. 3130**Nachweise**

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			463	

Geschichte: 1742 wohl von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben, im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren. – Um 1745 zunächst im Magazin von Schloss Charlottenburg aufbewahrt. – Vermutlich 1770 im Antikentempel aufgestellt. – 1774 ebendort (13. Büste in der unteren Konsolreihe) beschrieben. – 1806–1815 in Paris, Musée Napoléon. – 1830 unter den Büsten der Erstaufstellung im Nordsaal des Museums. – 1908 an das Königliche Hofmarschallamt zur Aufstellung im Schloss von Posen abgegeben. – 1919 mit dem Schloss von der Universität Poznań übernommen. – 1944 durch das Nationalmuseum übernommen und 1976 inventarisiert (Auskunft Jan Szymkiewicz, Poznań).

Beschreibung

Antik ist der Kopf einschließlich eines Teils der linken Halsseite ohne die Kalotte und den oberen Teil des Haarschopfs, auch der Ansatz der Stirnhaare ist antik. Das linke Ohrläppchen ist durchbohrt. Ergänzt sind die Nase, die rechte Ohrmuschel, ein Teil des Halses, die Kalotte und die Büste. Am Hinterkopf rechts vom Haarschopf sitzt eine längliche Vierung. Der Haarknoten sitzt ungebrochen. Im Stein befinden sich Adern, die an der Rückseite des Kopfes zu Rissen geführt haben und im Gesicht graubraun schimmern. Der Kopf weist Pigmentablagerungen auf. Der Haaransatz

über der Stirn ist abgearbeitet, die Stirn dabei leicht tiefer gesetzt. Oberfläche, besonders im Gesicht mechanisch durch Schleifen gereinigt, während der Erhaltungszustand der Haare sehr gut ist. Da die Büste nach Auskunft der Berliner Inventare im 18. und frühen 19. Jahrhundert auf einem Sockel aus blauen Marmor stand, dürfte der heutige, möglicherweise antike Sockel aus weißem Marmor, frühestens in der Rauch-Werkstatt angebracht worden sein.

Der Kopf lässt sich dem Praxiteles zugeschriebenen Typus der Artemis Gabii zuordnen, der die jugendliche Göttin beim Anlegen ihres Gewandes zeigt, dessen Enden sie im Begriff ist, auf ihrer rechten Schulter mit einer Fibel zu schließen. Für die neuzeitliche Büstensockelung wurde der Kopf weitgehend frontal ausgerichtet, was der antiken, für den Typus überlieferten Kopfhaltung widerspricht. Durch den Vergleich mit der namengebenden Statue in Paris erweist sich unser Kopf als eine zwar überarbeitete, aber getreue Kopie des insgesamt nur durch wenige Repliken vertretenen Typus der Artemis Gabii. Die fast drahtartig wirkenden seitlichen Haarsträhnen sprechen für eine hadrianische Datierung.

Die im 18. Jahrhundert erfolgte Benennung der Büste als Cleopatra und Vestalin dürfte in erster Linie der nackten Büste geschuldet sein, die nur auf der rechten Schulter von einem Gewand bedeckt ist. Eine im Verkaufskatalog aufgeführte „buste de femme avec leur bras, représentant Cleopatre“ scheint einerseits zu klein sein, andererseits ist unklar, ob die Armansätze der Artemisbüste in Poznań mit dieser Beschreibung gemeint sein könnten.¹¹ Dennoch ist die Zugehörigkeit zur Sammlung Polignac durch ihre Identifizierung in der Liste der Antiken der Provenienz Polignac von 1745 gesichert.

Quellen: Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 3r Nr. 35. – Inventar Neues Palais 1784, fol. 64r Nr. 13 („Cleopatra“). – Inventar Neues Palais 1799, S. 176 Nr. 13 („Cleopatra, von parischen, und Postement von blauen Marmor“). – Acta Staatseigentümer 1809/1810, fol. 18v Nr. h („Cleopatra“ [3. Reihe letzte Büste]). – Inventar Neues Palais 1811, fol. 232v Nr 13 (wird 47) („Cleopatra/Vestalin, parischer Marmor auf Postament mit blauem Marmor“). – Reklamationsverzeichnis 1814, fol. 86v Nr. 26 („Cleopatra“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 45v Nr. 47; fol. 165r Nr. 189 („Cleopatra oder Vestalin von parischem Marmor“); fol. 108r ohne Nr.; fol. 148r Nr. 426 („Cleopatra oder Vestalin“). – Inventar Neues Palais/Antikentempel 1828, S. 29 Nr. 47 („Cleopatra oder Vestalin“). – Acta Kunstsachen 1831–1857, fol. 118r Nr. 526 („Cleopatra oder Vestalin“). – GK III Nr. 3130 („Mädchenkopf / Marmor / Aus Sammlung Polignac? War früher im Schlosse Sanssouci / Posen“).

¹¹ Etat et Description des Statues 1742, S. 18. (= Sammlung Polignac 1956, Nr. 160).

Literatur: Oesterreich 1774, S. 56 Nr. 463 („Polignac. Cléopatre“). – Oesterreich 1775a, S. 71 Nr. 463 („P. Cleopatra, 24 Zoll“). – Gerhard 1836, S. 45 Nr. 31. – Conze 1891, S. 242 Nr. 625. – Blümel 1933, Vorwort. – Bieńkowski 1923, Nr. 19 Abb. 19. – Majewski 1955, S. 187 Nr. 16. – Mikocki 1994, S. 61 f. Nr. 49 Taf. 31. – Maria Elisa Micheli: Rezension zu Mikocki, in: Prospettiva, 80, 1995, S. 95 f. – Martinez 2004, S. 375 Nr. 0743. – Miller 2005, S. 51 Nr. Sk 625. – Zum Typus: Caterina Marderna, in: Bol 2004, S. 364 f.

Kat. Nr. 61

Abb. 242–244

Kopf der Artemis im Typus Colonna auf neuzeitlicher Büste

2. Jahrhundert n. Chr., nach einem Original des 4. Jahrhunderts v. Chr.

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: Kopf weißer, feinkristalliner Marmor; Ergänzungen am Kopf weißer, mittelkristalliner Marmor; Hals und Büste weißer, feinkristalliner Marmor mit leicht bräunlicher Äderung

Maße: gesamte H: 70 cm, antiker Kopf H: 25 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 67

Alte Inv. Nr.: Preußische Schlösserverwaltung, GK III 3515 „L“

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
				278

Geschichte: 1742 vermutlich von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben und aus dem Garten von Sanssouci an das Museum abgegeben (nach Tieck), im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren. – 1832 im Westsaal des Museums. – Ab 1932 als Leihgabe im Marmorpalais. – Nach 1945 deponiert. – Seit 1983 im Kleinen Depot.

Beschreibung

Der antike Kopf sitzt auf einer neuzeitlichen Büste. Ergänzt sind Nase, Kinn und ein Teil des hinteren Haarschopfes an der rechten Seite. Die linke Seite der Kalotte ist schlechter erhalten, auch sind die Haare hier stärker überarbeitet, während ihr Zustand am Hinterkopf recht gut ist. Über der Stirn ist der Scheitel nur noch undeutlich

zu erkennen, da hier die Höhen der Stirnlocken fehlen, so dass ein leicht verfälschter Eindruck entsteht. Die Haare besitzen eine poröse, verwitterte Oberfläche und bilden einen starken Kontrast zu dem geglätteten Gesicht. Während das Inkarnat überschliffen ist, scheinen die Augen noch antike Oberfläche aufzuweisen. Durch die starke Überarbeitung wirkt die Mundpartie fast porträthaft.

Die Anlage des Gesichts und die Frisur weisen den Kopf als eine Replik des Typus der Artemis Colonna aus, der die Göttin im ungegürteten Peplos beim Vorwärtsschreiten mit Pfeil und Bogen darstellt und allgemein der Polykletschule zugeschrieben wird. Eine hadrianisch-antoninische Kopfreplik in der Sammlung Wallmoden ist mit dem Berliner Kopf sowohl in seiner Gesamtanlage als auch in stilistischen Details gut vergleichbar. Die Gewandbüste ist eine qualitätvolle, lebendige Arbeit, wohl des frühen 18. Jahrhunderts.

Die Zuweisung zur Sammlung Polignac stützt sich in erster Linie auf die Angaben in den frühen preußischen Katalogen.

Quellen: GK III Nr. 3515 „L“ („weibliche Büste / 0,70 [m] / dto [Aus Museum] (III 67) / Marmor-Palais“).

Literatur: Tieck 1832, S. 35 Nr. 278 („Diana. Aus der Polignacschen Sammlung“). – Gerhard 1836, S. 118 Nr. 278. – Conze 1891, S. 34 f. Nr. 67 („angeblich Sammlung Polignac“). – Heilmeyer 2005, S. 35. – Zum Typus: Andreas Linfert, in: AK Polyklet 1990, S. 611–615. – Klaus Fittschen, in: AK Die Skulpturen der Sammlung Wallmoden 1979, S. 55–56 Nr. 18 (hadrianisch-antoninische Kopfreplik).

Kat. Nr. 62

Abb. 245–248

Kolossaler Kopf der Athena im Typus Velletri auf neuzeitlicher Büste

120–140 n. Chr., hadrianisch, nach einem Vorbild um 410–400 v. Chr.

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer Marmor

Maße: gesamte H: 94,5 cm; antiker Kopf H: 60 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 79

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
426	518	29	432	44

Geschichte: 1734 im Antikensaal des Hôtel de Sully in Paris nachweisbar. – 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières (1. Raum zur Hofseite). – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich 1770 im Antikentempel aufgestellt. – 1774 ebendort (obere Konsolreihe) nachgewiesen. – 1826/28 ebendort für das Museum ausgewählt. – 1830 im Museum (Nordsaal) aufgestellt.

Beschreibung

Neuzeitlich ergänzt sind der vordere Teil des auf dem Kopf sitzenden Helmes, im Gesicht die halbe Nase und mehrere kleine Vierungen eingesetzt, der Hals mit einem Teil der rechten Wange, das rechte Ohr mit der darüber liegenden Haarpartie und, ein Teil des Hinterkopfes. Die Büste ist in Kenntnis prominenter Exemplare des Typus ergänzt worden, wie die Schlangenreihe am Büstenrand verdeutlicht; die Sockelform entspricht den Modellen der Rauch-Werkstatt. Jörg Deterling (Berlin) wies mich darauf hin, dass im Humboldt-Schloss Tegel ein Abguss des Athenakopfes aufbewahrt wird, der angefertigt worden sein muss, bevor der Kopf in einer späteren Restaurierungsphase (wohl durch die Rauch-Werkstatt) mit den heutigen umfangreicheren Ergänzungen versehen wurde. Im 18. Jahrhundert war demnach auf die Anfügung einer Büste verzichtet worden.

Durch den charakteristisch auf dem frontal ausgerichteten Kopf sitzenden korinthischen Helm, der Anlage des Gesichts und der Frisur ist der kolossale Kopf als eine Replik der Athena Velletri zu identifizieren, wie es schon Tieck gesehen hat. Die Statue im Typus Velletri steht aufrecht und majestätisch auf dem linken Bein, stützt sich mit dem rechten Arm auf einen Speer und hielt in der linken Hand wohl eine Opferschale. Das griechische Vorbild, das teilweise Kresilas zugeschrieben wird, ist gegen Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. anzusetzen. Der Berliner Kopf ist als eine getreue Kopie einzustufen, die aufgrund der scharf wiedergegebenen Augenlider und der Bohrungen in den Locken in hadrianischer Zeit entstanden sein dürfte.

Der kolossale Kopf wird im Nachlassinventar auf 150 Livres taxiert und damit höher als manche der Statuen. Dass die Büste eine besondere Wertschätzung erfuhr, beweist ihre prominente Aufstellung im großen Saal des Hôtel de Sully. Dort stand sie

gemeinsam mit dem gleichfalls kolossalen Kopf einer Juno (Kat. Nr. 66) zu Seiten des Kamins. Beide bildeten damit im Antikensaal des ersten Domizils von Polignac nach seiner Rückkehr aus Rom eine Ausnahme, da nur zwei weitere Büsten in dem Raum platziert waren. Auch im Hôtel de Mézières wurde die Pendantaufstellung beibehalten.

Quellen: Moreau de Mautour 1734, fol. 5v („Minerve“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 518 („tête colossale de Minerve“). – Inventar Neues Palais 1784, fol. 63v Nr. 16 („Bellona“). – Inventar Neues Palais 1799, fol. 174r Nr. 16 („Bellona mit weißen mit Postement von schwarzem Marmor, 2 Fuß 9½ Zoll“). – Acta Kunstsaachen 1820–1830, fol. 164r Nr. 158 („Bellona von weißem Marmor, Postament von schwarzem Marmor“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 9 („Minerve, demi-buste colossale avec piedestal de marbre noir“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 29]. – Oesterreich 1774, S. 52 Nr. 432 („Polignac. Bellone“). – Oesterreich 1775a, S. 67 Nr. 432 („P. Bellona, Colossal Halb-büste von sehr großer Schönheit, mit einem Helm auf dem Haupte“). – Tieck 1832, S. 9 Nr. 44 (Athena Veletri). – Gerhard 1836, S. 49 Nr. 44 (unbekannte Herkunft). – Conze 1891, S. 41 Nr. 79 (Polignac-Sanssouci). – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 290 Nr. 426 („Minerve“). – Blümel 1931, S. 41 K 179 Taf. 7. – Evelyn B. Harrison: Alkamenes' Sculptures for the Hephaisteion, Part I: The Cult Statues, in: American Journal of Archaeology, 81, 1977, S. 176 f. Nr. 7. – Christa Landwehr: Die antiken Gipsabgüsse aus Baiae, in: Archäologische Forschungen, 18, 1985, S. 76–88 Taf. 47c. – Savoy II, 2003, S. 12 f. Kat. Nr. 8 (mit irrtümlichem Bezug auf eine Illustration bei Charles Paul Landon: Annales du Musée et de l'École Moderne des Beaux-Arts. Recueil de gravures au trait contenant la collection de peintures et sculptures du musée Napoléon, Seconde collection, Partie ancienne, Paris 1810, Taf. 18; dargestellt ist Kat. Nr. 63). – Schröder 2004, S. 52 f. Nr. D. – Heilmeyer 2005, S. 13 Abb. 7.

Kat. Nr. 63

Abb. 249–252

Kopf der Athena mit Widderhelm

Ende des 1. Jahrhunderts n. Chr., flavisch, nach einem Original des 4. Jahrhunderts v. Chr.

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer, feinkristalliner Marmor

Maße: gesamte H: 59,5 cm, antiker Kopf H: 44,5 cm, (ehemalige H mit Büste ohne Sockel nach Conze: 62,5 cm);

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 78

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
		133	441	30

Geschichte: 1742 in der Sammlung Polignac nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Um 1745 im Magazin von Schloss Charlottenburg. – Vermutlich 1770 im Antikentempel aufgestellt. – 1774 ebendort (mittlere Konsolreihe) nachgewiesen. – 1830 im Nordsaal des Museums aufgestellt.

Beschreibung

Antik ist der Kopf mit dem hinteren Teil des Helms und einem Rest der linken Seite der Wangenklappe mit dem Widderkopf. Ergänzt sind die Nase, am Helm der vordere Bereich mit dem rechten Wangenschutz und einem Stück der Haare, Vierung am rechten Halsrand. Vertikaler Riss in der rechten Gesichtshälfte. Der Kopf ist vor allem an seiner linken Seite stark überarbeitet. Wohl im Zuge der Erstrestaurierung des 18. Jahrhunderts hatte er, wie die Abbildung bei Conze noch zeigt, eine Büste mit Ägis und Schultermantel erhalten. Die antik erhaltene Halspartie und die Asymmetrien im Gesicht zeigen, dass der Kopf zur rechten Seite gewandt war.

Darstellungen der Athena mit Widderhelm waren in der antiken Kunst sehr beliebt. Zu ihnen zählt die Athena Giustiniani, eine der berühmtesten und viel kopierten Statuen der Antike, die um 400 v. Chr. entstanden ist. In unserem Kopf sind Formen dieses Typus mit Stilelementen des 4. Jahrhunderts v. Chr. vereint, welche die Göttin jugendlicher und weniger streng erscheinen lassen, als dies bei den Vertretern des Typus Giustiniani der Fall ist. Das leicht verschwommene Inkarnat des Gesichts und die kraftvoll bewegt angelegten Seitenlocken mit wenigen tiefen Bohrkanälen sprechen für eine Datierung in flavische Zeit.

Die Büste war in einem der beiden hofseitigen Räume des Hôtel de Mézières in einer Reihe von neun überlebensgroßen Büsten platziert, darunter befanden sich vier weitere weibliche Büsten, ob es sich um ideale Köpfe oder vielleicht teilweise auch Bildnisse handelte, ist der Beschreibung nicht zu entnehmen.

Quellen: Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 2r Nr. 21 („Minerva“). – Inventar Neues Palais 1784, fol. 63v [2. Reihe Nr. 8]. – Inventar Neues Palais 1799, fol. 175r Nr. 8 („Minerva von weißen Marmor auf blau marmornen Postement“). – Konfiskationsverzeichnis 1806/1807, fol. 11v Nr. 9 („Minerva“). – Acta Staatseigentümer 1809/1810, fol. 18r [2. Reihe d.]; fol. 34r Nr. 8. – Inventar Neues Palais 1811, fol. 232v Nr. 9 (25). – Reklamationsverzeichnis 1814, fol. 86v Nr. 21. – Acta Kunstsachen 1814, fol. 18r Nr. 6 („Minerva, carr. Marmor“). – Acta Kunstsachen 1816–1819, fol. 12v Nr. 11. – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 44v Nr. 25; fol. 164r Nr. 167.

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 16 („Minerve, il est Grec et du premier rang“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 133]. – Oesterreich 1774, S. 53 f. Nr. 441 („Polignac. Minerve“). – Oesterreich 1775a, S. 69 Nr. 441 („Polignac. Minerva“). – Tieck 1832, S. 8 Nr. 30 („Minerva medica“). – Gerhard 1836, S. 45 Nr. 30. – Conze 1891, S. 41 Nr. 78. – Blümel 1938, S. 29 f. Nr. K 247 Taf. 66. – Elsie Mathiopoulos: Zur Typologie der Göttin Athena im 5. Jahrhundert v. Chr., Bonn 1968, S. 180. – Gerald Heres, in: AK Friedrich II. 1986, S. 69 Kat. Nr. V. 10 mit Abb. – Replikenliste der Athena Giustiniani: Geoffrey Waywell: Athena Mattei, in: The Annual of the British School of Athens, 66, 1971, S. 381 Nr. 8.

Kat. Nr. 64

Abb. 253

Athenakopf vom Typus Vescovali

120–140 n. Chr., hadrianisch, nach einem Vorbild des späten 3. Viertels des 4. Jahrhunderts v. Chr.

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer feinkristalliner Marmor, Sockel hellroter Kalkstein

Maße: gesamte H: 48 cm; antike H: 37 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 80

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
499	591	171	816	67 m

Geschichte: 1738 und 1742 in der Sammlung Polignac nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – 1745 bis 1774 im Magazin von Schloss Charlottenburg nachgewiesen. – 1775 im Jaspissaal der Neuen Kammern auf einer der vergoldeten Wandkonsolen aufgestellt. – 26. März 1830 an das Museum abgegeben.

Beschreibung

Ergänzt sind Nasenspitze und Kinn, jeweils in Marmor, sowie die Wangenschirmspitzen in Gips. Der Kopf ist verwittert und links nach einer Beschädigung überarbeitet worden. Die Oberfläche wurde mechanisch gereinigt. Der jugendliche Kopf der Athena mit korinthischem Helm, nach links oben blickend, war für den Einsatz in einer Statue vorgesehen. Das hadrianisch zu datierende Bildwerk folgt dem Typus der Athena Vescovali aus dem späten 3. Viertel des 4. Jahrhunderts v. Chr. Sepp-Gustav Gröschel hat in dem Stück die dritte, bislang nicht zugewiesene Athena im Verkaufskatalog der Sammlung Polignac erkannt. Obwohl das Bayreuther Sammlungsinventar keine Athenabüste nennt, ist der Kopf bei Gerhard und Conze fälschlich dieser Sammlung zugeordnet (bei Conze mit dem Zusatz „angeblich“).

Im Nachlassinventar ist der Kopf mit 80 Livres taxiert, platziert war er wahrscheinlich in einem der beiden hofseitigen Räume des Hôtel de Mézières.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 591 („Minerve“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, S. 4 Nr. 21 („Pallas“). – Acta Inventur Schloss Sanssouci 1782–1796, fol. 7v; fol. 42v; fol. 62r Nr. 14 („Minerva Medica“). – Inventar Schloss Sanssouci 1796, S. 20 Nr. 14 („Minerva Medica“). – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 81r Nr. 37. – Antiken- und Restaurierungsverzeichnis 1823, fol. 106r Nr. 16 („Minerva“). – Inventar Schloss Sanssouci 1825, S. 80 Nr. 14. – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 54r Nr. 16; fol. 105v („Minerva medica/Minerva“); fol. 145r Nr. 432 („Kopf der Minerva medica/Minerva“); fol. 161v Nr. 94 („Minerva medica“). – Acta Kunstsachen 1831–1857, fol. 112r Nr. 432 („Kopf der Minerva medica/Minerva“). – Acta Kunstsachen 1858–1877, S. 42/43 Nr. 432.

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 19 („Minerve“). – Oesterreich 1774, S. 102 Nr. 816 („Polignac. Minerve“). – Oesterreich 1775a, S. 125 Nr. 816 („P. Minerva“). – Oesterreich 1775b, S. 9 Nr. 14 „Minerve Medica [...] de la Collection de Polignac“). – Nicolai 1786, S. 1219 („Minerva Medika“). – Tieck 1832, S. 13 Nr. 67m („Minervenkopf“). – Gerhard 1836, S. 65 Nr. 67m. – Conze 1891, S. 42 Nr. 80 („Athenakopf“). – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 292 Nr. 499 („Minerve“). – Blümel 1938, S. 25 f. Nr. K 240 Taf. 56. – Schürmann 2000, S. 67 f. Nr. K 6, S. 72–74, Abb. 45 Taf. 44. – Heilmeyer 2005, S. 16. – Antiken I. 2009, Kat. Nr. 88 (Sepp-Gustav Gröschel).

Statue der Athena mit Erichthonios als Kind

Mitte 2. Jahrhundert n. Chr., wohl nach einem Vorbild zwischen 1. Jahrhundert v. Chr. und 1. Jahrhundert n. Chr.

Potsdam, Schloss Sanssouci, Kleine Galerie

Material und Technik: antiker Torso weißer, feinkristalliner Marmor; neuzeitliche Ergänzungen Carrara statuario (weißer Marmor).

Maße: gesamte H: 180 cm, B: 76,5 cm, T: 54 cm; antiker Torso H: 137 cm (ohne Plinthe, da nicht messbar)

Inv. Nr.: SPSG, Skulpt.slg. 198

Alte Inv. Nr.: Staatliche Museen Berlin, Antikensammlung, Sk 72; Preußische Schlösserverwaltung, GK III 4156

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
316	408	310	143	4

Geschichte: Angeblich 1729 an der Via Latina (sieben Meilen vor Rom, Besetzung der Gregna) gefunden; gleich im Anschluss in die Sammlung Polignac gelangt. – Ab 1734 im Antikensaal des Hôtel de Sully nachgewiesen. – 1735 im Hôtel de Mézières gemeinsam mit den Figuren der Lykomedesgruppe im Raum links vom Vestibül nachgewiesen. – 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières (Raum links vom Vestibül). – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Seit etwa 1747 in Potsdam, Schloss Sanssouci (Kleine Galerie). – 1769 ebendort nachgewiesen. – 1811/1812 mit dieser Standortangabe unter den nicht nach Paris verbrachten Werken verzeichnet. – 1826 Überführung in das Museum erwogen. – März 1830 an das Museum abgegeben. – Im Juli 1936 an den vorherigen Standort, Schloss Sanssouci, zurückgegeben.

Beschreibung

Antik sind der Torso mit der Plinthe und dem linken Oberarm sowie der untere Teil des Torsos des Kindes. Neben Kopf, Hals, Nacken, rechtem Arm mit Schulter, linkem Unterarm mit Gewand, dem Oberkörper und teilweise den Beinen des Kindes,

sind auch einzelne Gewandteile, wie Faltenstege, und die Medusa auf der Aegis ergänzt. Am linken Fuß sind der große Zeh zur Hälfte und die beiden benachbarten ergänzt, am rechten Fuß die letzten Glieder von großem und zweitem Zeh. Die antike runde Plinthe ist in eine viereckige Basis eingesetzt. Die originale Oberfläche in weiten Bereichen erhalten, zahlreiche kleine Bestoßungen.

Die frontal ausgerichtete, auf dem linken Bein stehende weibliche Figur trägt einen Peplos mit Überschlag und hält in ihrer linken Armbeuge im ausgebreiteten Schuppenpanzer der Ägis einen kleinen Knaben. Auf ihren Schultern liegt ein Mantel, der den Rücken bedeckt. Der rechte Arm war – der Ergänzung nicht ganz entsprechend – wahrscheinlich weniger weit angehoben und dürfte sich auf eine Lanze gestützt haben. Durch die Ägis gibt sich die Figur als Athena zu erkennen, entsprechend wurde ihr von dem Restaurator ein behelmter Kopf aufgesetzt, der nach dem Vorbild der Athena Giustiniani gefertigt ist (vgl. Kreikenbom 2009). Eine motivische Parallele bietet lediglich die Statue der Athena mit einer Ciste im Louvre (Ma 847), die jedoch ein entgegen gesetztes Standmotiv aufweist und als Variante der Athena Cherchel angesprochen wird. Aus ihrer Ciste windet sich Erichthonios in Schlangengestalt empor, während er bei der Statue in Potsdam als menschlicher Knabe gebildet ist. Bei dem Kind, dessen Beschützerin und Erzieherin die Göttin Athena ist, handelt es sich um den mythischen attischen König. Detlev Kreikenbom hat treffend beschrieben, dass die Statue eine „eigenwillig hölzernen“ Eindruck mache und einen „Effekt von Strenge“ vermittele. Die Statue vereint Stilelemente verschiedener Epochen, die vom 5. Jahrhundert v. Chr. bis zum späten Hellenismus reichen, und in einer klassizistischen Formensprache umgesetzt sind. Kreikenbom vermutet daher – wie etwa auch Uta Kron und Richard Neudecker - eine Entstehung des Vorbildes wohl erst in der Kaiserzeit. Die Potsdamer Statue datiert er überzeugend in das mittlere 2. Jahrhundert n. Chr.

Die Athena mit dem Erichthoniosknaben gehörte seit ihrer Auffindung zu den berühmten Stücken der Sammlung Polignac und wird von Besuchern der Sammlung eigens erwähnt.

Sicherlich auch wegen des angeblich gemeinsamen Fundortes mit den Figuren der Lykomedesgruppe wurde sie in Paris gemeinsam mit diesen zehn Figuren aufgestellt und auch inhaltlich mit ihnen verbunden. So sah man in ihr Athena in ihrer Funktion als Betreuerin des kleinen Pyrrhus, Sohn des Achill und der Deidameia. Entsprechend fassen die Pariser Inventare die Athena unter die Figuren der Lykomedesgruppe. Moreau de Mautour erläutert diese Verbindung mit Achill ausdrücklich, während sie im Verkaufskatalog etwas zurückgenommen ist, hier wird die Statue der Athena als eigener Posten im Anschluss an die Figuren der Lykomedesgruppe aufgeführt.

Mit der Verlagerung nach Preußen wurde diese Verbindung der Athena mit dem Knaben und damit die geradezu anekdotische Konnotation aufgegeben. Noch vor der Mitte des 18. Jahrhunderts erhielt sie ihren prominenten Aufstellungsort in der Kleinen Galerie, wo sie in ein gänzlich anderes inhaltliches Konzept eingebunden ist. Einem wiederum neuen Konzept unterlag ihre rund einhundert Jahre währende Aufstellung in der Rotunde des Museums, wo sie im Reigen der olympischen Götter ihren festen Platz hatte.

Im Nachlassinventar von 1742 wurde die damals zusammen mit den zehn weiteren Figuren zur Lykomedesgruppe kombinierte Statue gemeinsam mit diesen auf insgesamt 18.000 Livres taxiert.

Quellen: Moreau de Mautour 1734, fol. 2v („Pallas et Pyrrhus“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 408 („Minerve“). – Acta Inventur Schloss Sanssouci 1782–1796, fol. 3 Nr. 1. A. 2; fol. 37r Nr. 1. A; fol. 59r Nr. A. 2 („Minerva Medica mit den kleinen Phyrhus“). – Inventar Schloss Sanssouci 1796, S. 2 Nr. 2 („Minerva Medica mit den kleinen Phyrhus“); S. 2 rechts Abgang [Nachtrag:] („im April 1830 nach dem Museum verabfolgt“). – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 81r Nr. 4. – Inventar Schloss Sanssouci 1825, S. 5 Nr. 2. – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 31r Nr. A. 2; fol. 53r Nr. B. 6 („Statue einer Minerva, welche ein Votifkind auf der Aegis hält“); fol. 105r Nr. 2; fol. 144v 2. Kleine Galerie Nr. 411; fol. 161r Nr. 69. – GK III 4156 („Antiken/Athena mit dem Knaben Erichonios/[Marmor]/181 [cm]/ [Aus dem Alten Museum im Juli 1936 zurück erhalten ...]“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 39 f. („On trouva aussi dans le même lieu où étoient les filles de Lycomedes, une assez belle Minerve, tenant dans ses bras le petit Pirrus“) [= Sammlung Polignac, 1956, Nr. 310]. – Nicolai 1769, S. 527 („[...] Minerva, die den kleinen Pyrrus in der Hand hält [...]») – Oesterreich 1773, S. 62 Nr. 2 („Minerva Medica, so mit ihrer linken Hand auf ihrem Mantel, Pyrrhus, der noch ein Kind ist, hält [...] Dies Statue ist in denen Trümmern des Landhauses des Marius, so zwischen Rom und Tivoli liegt, gefunden worden.“) mit Anm.* („aus der Sammlung des Cardinal Polignacs“). – Oesterreich 1774, S. 20. Nr. 143. – Oesterreich 1775a, S. 28 Nr. 143. – Nicolai 1786, S. 1217. – Levezow 1822, S. 367. – Tieck 1832, S. 5 Nr. 4. – Gerhard 1836, S. 31 f. Nr. 4. – Johann Jacob Bernoulli: Über die Minerven-Statuen, Basel 1867, S. 21. – Conze, 1891, S. 37 Nr. 72. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 285 Nr. 316 („Minerve, tenant le petit Cyrus“). – Heres/Heres 1980, S. 144. – Parlasca 1981, S. 216. – Uta Kron, in: LIMC 4, 1988, S. 934 s. v. Erechtheus Nr. 38 Taf. 634. – Neudecker 1988, S. 210 Nr. 51. 14. – Führer Schloß Sanssouci 1996, S. 101. – Kreikenbom 1998, S. 47, 54 f. Abb. 16. – Dostert 2000, S. 195. – Polignac 2000, S. 629–638. – Dostert/de Polignac 2001, S. 106 f., 141. – Heilmeyer/Heres/Maßmann 2004, S. 9 Abb. 6. – Antiken I. 2009, Kat. Nr. 47 (Detlev Kreikenbom).

Kolossaler Kopf einer Göttin (Typus Hera Farnese)

1. Drittel des 2. Jahrhunderts n. Chr., hadrianisch, nach einem Vorbild der Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr.

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer Marmor

Maße: gesamte H: 58 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 179

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
425	517	28	417	55

Geschichte: 1734 im Antikensaal des Hôtel de Sully in Paris nachweisbar. – 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières (1. Raum zur Hofseite). – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich 1770 im Antikentempel aufgestellt. – 1774 ebendort (obere Konsolreihe, erste Büste auf der linken Seite) beschrieben. – 1828 zur Restaurierung abtransportiert. – 1828/1829 Restaurierung. – 1832 im Nordsaal des Museums aufgestellt.

Beschreibung

Der kolossale Kopf ist mit dem größten Teil des Halses und des kleinen Büstenansatzes antik. Ergänzt sind die Nase zusammen mit Mund und Kinn sowie Teile des linken Auges und das linke Ohr. Auf der linken Wange sitzt eine große Vierung. Das Ende des Nackenschopfes fehlt. Der vordere linke und hintere rechte Rand der Büste sind ergänzt. Der von Verwitterung gekennzeichnete Kopf zeigt deutliche Überarbeitungsspuren, so sind an der linken Seite die Haare im Schopf mit dem Bildhauereisen nachgezogen worden. Das überlebensgroße Bildwerk lässt sich in die Darstellungen einer Göttin einreihen, die unter dem Namen Typus Farnese-Ariccia bekannt und dabei als Hera Farnese oder als Artemis Ariccia geläufig sind. Nach Ausweis der Statue aus Ariccia gehört der Kopf zu einem Statuentypus, der eine Göttin im Peplos mit Überfall und einem schärpenartigen Mantel zeigt, und von der Forschung übereinstimmend auf ein Kultbild der frühen Klassik zurückgeführt wird, doch ist seine

Deutung aufgrund der fehlenden Attribute nicht zweifelsfrei zu entscheiden. Neben Artemis, die wegen des langen Nackenschopfes vorgeschlagen wurde, könnte man angesichts der erhabenen Ausstrahlung auch an ‚reifere‘ Göttinnen, wie Hera und Demeter denken.

Im Sammlungskontext in Paris bildete der kolossale Kopf ein Pendant mit der gleichfalls überlebensgroßen Büste der Athena (Kat. Nr. 62) und stand auf einer Seite des Kamins im Großen Saal des Hôtel de Sully. Im Nachlassinventar ist der Kopf mit 80 Livres taxiert.

Quellen: Moreau de Mautour 1734, fol. 6r („Junon“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 517 („tête colossale de Juno“). – Inventar Neues Palais 1784, fol. 63v Nr. 1 („eine Colossalische [Büste]“). – Inventar Neues Palais 1799, fol. 174r Nr. 1 („Colossalische Büste von parischem Marmor auf Postament von schwarzem Marmor“). – Inventar Neues Palais 1811, fol. 231r Nr. 1. – Inventar Neues Palais/Antikentempel 1828, fol. 25r Nr. 1 („Colossale Büste). – Antiken- und Restaurierungsrechnung 1823–1829, fol. 60r („Junobüste colossale Potsdam“, 27. Dezember 1828); fol. 72r Nr. 30 5a („Kopf der Juno colossal Antikentempel in Potsdam“, noch in Arbeit begriffene Restaurationen, 20. Juni 1829).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 8 („Junon“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 28]. – Oesterreich 1774, 51 Nr. 417 („Polignac. Un Demi-Buste colossal“). – Oesterreich 1775a, S. 66 Nr. 417 („Polignac. Colossal-Halb-Büste“). – Tieck 1823, S. 11 Nr. 55 („Juno“). – Gerhard 1836, S. 56 Nr. 55. – Conze 1891, S. 78 Nr. 179. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 290 Nr. 425 („teste colossale de Junon“). – Walter Amelung: Kolossalstatue einer Göttin aus Ariccia, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, 37, 1922, S. 122 Nr. 3 Abb. 9a–b. – Blümel 1931, S. 40 f. Nr. K 178 Taf. 71. – Raeder 2000, S. 44–48 Nr. 4. – AK Deuses Gregos 2006, S. 128 f. – Zum Typus: Museo Nazionale Romano I/7, 1984, S. 160–166 Kat. Nr. IV, 1 (Lucilla de Lachenal). – LIMC II, 1984, S. 636 Nr. 125–128 s. v. Artemis (Lilly Kahl)

Kat. Nr. 67

Abb. 260–265

Statue der Hygieia

Letztes Viertel des 1. Jahrhunderts n. Chr., flavisch, nach einem späthellenistischen Vorbild

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer, mittelkristalliner Marmor

Maße: gesamte H: 213 cm

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
311	403	2	690	16

Geschichte: Im April 1729 an der Via Latina zwischen Frascati und Rom bei Torre di Mezzavia in den Ruinen einer Villa bei einer von Kardinal de Polignac veranlass-ten Grabung gefunden. – Vor 1732 Restaurierung in Rom. – 1734 im Antikensaal Hôtel de Sully in Paris nachweisbar. – Ab 1735 im Hôtel de Mézières nachgewiesen. – 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières (Vestibül). – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich um 1745 im Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg (Vestibül am Fuß der großen Treppe) aufgestellt. – 1768 ebendort erwähnt. – 1806–1815 in Paris, Musée Napoléon. – 1816 Rückkehr nach Schloss Charlottenburg. – November 1819 Abformung durch einen italienischen Former im Auftrag des Hofmarschalls von Maltzahn. – 1828 zur Restaurierung empfohlen. – 29. März 1830 an das Museum abgegeben. – 1832 in der Rotunde des Königlichen Museums aufgestellt.

Beschreibung

Die Statue ist einschließlich des gebrochenen, aber zugehörigen Kopfes antik erhalten. Ergänzt sind die rechte Hand ab Gelenk mit dem vorderen Teil der Schlange und eine Locke der Haarschleife. Am Gewand kleine Vierungen. Zeigefinger und Dau-men der linken Hand, rechtes Ohr aus Gips ergänzt, das linke Ohr fehlt. Das Gesicht ist überschliffen, besonders am Haaransatz ist die neuzeitliche Überarbeitung deut-lich zu erkennen. Die Statue ist in einem Stück mit der Plinthe gearbeitet. Die auf ihrem rechten Bein stehende weibliche Figur trägt einen unter der Brust gegürteten Chiton, darüber einen Mantel, der zu einem Hüftbausch verschlungen ist. Mit beiden Händen hält sie eine Schlange vor dem Körper, die sie an sich zu ziehen scheint. Ihr Kopf ist wie der Körper deutlich nach rechts gewandt und fällt durch eine kompli-zierte Frisur auf. Die Haare sind in der Mitte gescheitelt, in Wellen nach hinten ge-führt, während zwei Strähnen über der Stirn zu einem Haarknoten aufgebunden sind, der in sich kringelnden Löckchen mit großen Punktbohrungen endet. Aus einem brei-ten Tuch (Krobylos), das den größten Teil des Ober- und Hinterkopfes bedeckt, quel-len am Hinterkopf die Lockenenden hervor. Das Gesicht mit den großen Augen unter

gleichmäßig geschwungenen Brauenbögen und dem weich durchmodellierten Inkarnat erhält besonders durch die Mundpartie eine individuelle Note.

Die Göttin Hygieia ist in einem Typus dargestellt, der durch zwei weitere römische Statuen und eine Bronzestatuette überliefert ist, letztere hält ebenfalls eine Schlange. Die Entstehung dieses Typus, der nicht nur für Hygieiadarstellungen verwendet wurde, wird allgemein im 3. Jahrhundert v. Chr. angesetzt, doch sind die typusbildenden Merkmale dieser Gruppe weiblicher Gewandfiguren in römischer Zeit offenbar eher frei und in wechselnden Varianten für die Bildwerke verschiedener Göttinnen benutzt worden. Daher dürften Vertreter sogenannter Typen wie der Hygieia Broadlands und des hier vorliegenden Typus Museo-Nuovo-Berlin weniger als Kopien eines einzigen griechischen Vorbildes anzusprechen zu sein, sondern vielmehr als Neuschöpfungen in Anlehnung an verschiedene griechische Vorbilder. Bei den Statuen der Gruppe „Museo Nuovo, Museo Chiaramonti, Berlin“, die untereinander einige Abweichungen aufweisen, handelt es sich, wie Christiane Vorster herausgestellt hat, um eine späthellenistische, eklektische Neuschöpfung.

Während der Kopf von Conze als Domitia (?) und von Blümel als Römerin bezeichnet wird, wird er im Katalog des Musée Napoléon ausdrücklich als ideal bezeichnet.

Der Fund der gut erhaltenen Statue in der Grabung des Kardinals de Polignac sorgte nicht nur in Rom für großes Aufsehen. So ist in einem Brief aus Rom an Bernard de Montfaucon von der Hygieia die Rede, deren Kopf man offenbar schon damals für das Bildnis einer Römerin hielt, die als Göttin der Gesundheit dargestellt sei. Der Brief datiert auf den 20. April 1729, offenbar wenige Tage nach der Auffindung der Statue. Diese Bemerkung lässt darauf schließen, dass der Kopf der Statue offenbar doch weniger stark neuzeitlich überarbeitet ist, als aufgrund der scheinbar individuellen Züge angenommen werden könnte.¹² Auch von Moreau de Mautour wird der gute Erhaltungszustand der Statue hervorgehoben. Durch die Beischrift auf einer Zeichnung Pier Leone Ghezzi sind wir über den Ort der Grabung und weitere dort gemachte Funde unterrichtet. So wurde am 15. Mai, etwa einen Monat später, bei Torre di Mezzavia an der Via Latina von Rom nach Frascati das Reiterrelief (Kat. Nr. 160) gefunden, wo Kardinal Polignac zuvor schon die kolossalen Statuen von Asklepios und Hygieia sowie weitere sechs lebensgroße Statuen entdeckt hatte.¹³

In Paris in der Sammlung Polignac waren die beiden überlebensgroßen Statuen wie auch später im friderizianischen Preußen als Paar aufgestellt. Im Hôtel de Sully befanden sie sich auf der Gartenseite des Antikensaals (auf derselben Seite wie die Ly-

¹² Quelle: Korrespondenz Montfaucon, fol. 56v, Brief aus Rom vom 20. April 1729.

¹³ Guerrini 1971, S. 86 Nr. 48, Abb. 33,2.

komedesgruppe), im Hôtel de Mézières standen sie wie ab 1746 in Schloss Charlottenburg gemeinsam im Vestibül neben der Haupttreppe. Ihre Rezeption als Statuenpaar ist in einer Zeichnung des Direktors der preußischen Akademie der Künste, Bernhard Rode, festgehalten, die um 1760 entstanden sein dürfte.¹⁴ Einander zugewandt stehen die beiden Götterfiguren auf Statuensockeln zu Seiten eines hohen Sockels, auf dem die Büste eines bärtigen Mannes thront. Im Hintergrund der Zeichnung ist eine aufwendig gestaltete Exedra mit ionischer Ordnung angelegt. Die Zeichnung ist als ein Frontispiz für eine Publikation entstanden und diente als Vorlage für einen Stich, daher sind beide Statuen seitenverkehrt gezeichnet. Zum ersten Mal auseinander gerissen wurden die beiden Figuren im Zuge der napoleonischen Kunsttransporte nach Paris, denn nur die Hygieia war von Vivant Denon für die Präsentation im Musée Napoléon ausgewählt worden. Im Zuge der Museumseinrichtung um 1830 wurde sie dann nach der Restaurierung in der Rauchwerkstatt dem vollständiger erhaltenen, 1766 über Bianconi von Friedrich II. erworbenen Asklepios (Antikensammlung SMB, Sk 69) in der Rotunde zur Seite gestellt.

Im Nachlassinventar von 1742 ist die Hygieiastatue mit 500 Livres taxiert, während ihr Pendant, die weniger intakt erhaltene Asklepiosstatue, auf 2000 Livres geschätzt ist.

Quellen: Moreau de Mautour, 1734, fol. 3r („Hygie“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 403 („Hygie“). – Inventar Neues Schloss Charlottenburg 1810, fol. 73r–v („Hygea“). – Reklamationsverzeichnis 1814, fol. 86r Nr. 4 („Hygea“). – Acta Kunstsachen 1814, fol. 17v („vortreffliche Bildsäule der Hygea, sehr gut erhalten“); fol. 81r Nr. 4. – Acta Kunstsachen 1815–1819, fol. 200r. – Acta Kunstsachen 1816–1819, fol. 12v–13r Nr. 1. – Antiken- und Restaurierungsverzeichnis 1823, fol. 111r Nr. d 2 („Hygea“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 166r Nr. 263.

Literatur: Hôtel de Mézières 1735, S. 691. – Etat et Description des Statues 1742, S. 4 („Déesse de la Santé“) [= Sammlung Polignac, 1956, Nr. 2]. – Oesterreich 1768, S. 45. („Hygea [...] Polignac“). – Nicolai 1769, S. 485. – Oesterreich 1773, S. 102. –

¹⁴ Berlin, Kupferstichkabinett SMB, Inv.KdZ 9335. Matthias Oesterreich weist in einer Fußnote zu den beiden Statuen darauf hin, dass sie im Jahre 1760 von Bernhard Rode im Auftrag von Moehsen gezeichnet habe, vgl. Oesterreich 1775a, S. 110 *. Dabei handelt es sich wahrscheinlich um zwei verschiedene Blätter, die er anschließend für die Anfertigung des Frontispizes genutzt haben könnte. Die Zeichnung ist möglicherweise im Zusammenhang mit einer Publikation des Leibarztes Friedrichs II., Johann Carl Wilhelm Moehsen, entstanden. – Johann Carl Wilhelm Moehsen: Verzeichnis einer Sammlung von Bildnissen größtentheils berühmter Ärzte; sowohl in Kupferstichen, schwarzer Kunst und Holzschnitten als auch in einigen Handzeichnungen: diesem sind verschiedene Nachrichten vorgesetzt, die sowohl zur Geschichte der Arzneylehrtheit als vornehmlich zur Geschichte der Künste gehören, 2 Bde, Berlin 1771. In dem von mir eingesehenen Exemplar an der FU Berlin ist die Zeichnung jedoch nicht vorhanden.

Oesterreich 1774, S. 89 Nr. 690 („Polignac. Hygea Dèesse de la Santé“). – Oesterreich 1775a, S. 89 Nr. 690 („Hygea oder die Göttin der Gesundheit“). – AK Statues, bustes, bas-reliefs 1807, Nr. 7: (Hygieia: „autre statue d’Hygie avec ses attributs ordinaires: la tête de la statue est idéale et traitée d’une manière grandiose comme tout le reste de la figure.“). – Jacques-Maximilien-Benjamin Bins, Comte de Saint-Victor: Le Musée des antiques dessiné et gravé par Pierre Bouillon [...], Bd. 2: Héros, personnages grecs et romains, Paris 1821, S. 58. – Tieck 1832, S. 6 Nr. 16 („Hygiea“). – Gerhard 1836, S. 37 Nr. 16. – Conze 1891, S. 143 Nr. 353. – Blümel 1933, S. 16 f. R 38, Taf. 19. 21. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 285 Nr. 311 („Hygiee“). – Renate Kabus-Jahn: Studien zu Frauenfiguren des vierten Jahrhunderts v. Chr., Freiburg i. Br. 1962, S. 54 f. 104 Abb. 8. – Hans-Joachim Kruse: Römische weibliche Gewandstatuen des zweiten Jahrhunderts n. Chr., Oxford 1975, S. 150, 155, 360 Nr. D 65. – LIMC V, 1990, S. 566 Nr. 193 s. v. Hygieia (F. Croissant). – Lorenz Winkler: Salus. Vom Staatskult zur politischen Idee, Heidelberg 1995, S. 191 Kat. Nr. A 6. – Iphigeneia K. Leventi: I Hygeia tou Nikerátou ton Athenaion, in: Olga Palagia, William Coulson (Hrsg.): Regional Schools in Hellenistic Sculpture, Oxford 1998, S. 101–116. – Christiane Vorster: Hellenistische Skulpturen in Rom. Zur Pflege ‚antiker‘ Statuen in der Kaiserzeit, in: Maddalena Cima, Eugenio La Rocca (Hrsg.): Horti Romani (Bulletino dell Commissione Archeologico Comunale di Roma, Suppl. 6), Rom 1998, S. 283–286. – Dostert/de Polignac 2001, S. 107 f. – Savoy II, 2003, S. 12 Nr. 7. – Huberta Heres, in: Heilmeyer/Heres/Maßmann 2004, S. 95–98 Nr. 14. – Martinez 2004, S. 99 Nr. 0150.

Kat. Nr. 68

Abb. 266–271

Statue der Hygieia mit nicht zugehörigem antikem Kopf

Gewandtorso um 200 n. Chr., spätantoninisch-frühseverisch; Kopf 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr.

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer, feinkristalliner Marmor

Maße: gesamte H: 167 cm; antiker Kopf H: 23,5 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 594

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
319	411	306	473	64

Geschichte: Angeblich im Mai 1729 in der Villa Asprorum bei Grottaferrata gefunden und in den Besitz von Kardinal de Polignac gelangt. Der Fundort wurde von Polignac als „Villa des Marius“ bezeichnet, mit dieser Angabe in die Forschungslitera-

tur eingegangen. – Zwischen 1729 und 1732 Restaurierung durch Lambert-Sigisbert Adam. – 1734 im Antikensaal des Hôtel de Sully nachgewiesen. – 1735 im Hôtel de Mézières (Raum links vom Vestibül). – 1738 und 1742 am selben Ort nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Um 1745 im Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg (Speisesaal) aufgestellt. – 1774 im Antikentempel. – 1806–1814 in Paris, Musée Napoléon. – 1816 wieder im Antikentempel. – im April 1828 zur Restaurierung an Rauch; Abnahme des von Adam ergänzten Kopfes und Austausch der Hände mit den Attributen. – 1830 im Königlichen Museum aufgestellt.

Beschreibung

Antik sind der Torso und der nicht zugehörige Kopf. Das Halszwischenstück ist ergänzt, ebenso beide Unterarme mit den Händen und Attributen sowie einzelne Gewandteile und Teile der Basis. Am Kopf sind ergänzt Nase, Oberlippe und Teile des Lorbeerkranzes; Vierungen an Kinn und rechter Augenbraue. Oberfläche stark überarbeitet. Die Statue trägt über einem Ärmelchiton einen Mantel, der mit einem Bausch um die Hüfte geschlungen ist, aus welchem ein dreieckiger Überschlag herausgezogen ist. Diese Art der Gewanddrapierung geht auf Vorbilder des 4. Jahrhunderts zurück, am ehesten vergleichbar ist der Typus Fortuna Braccio Nuovo, dessen Grundkomponenten in römischer Zeit für zahlreiche weibliche Figuren kopiert und variiert worden sind, worunter sich auch etliche Bildwerke der Göttin Hygieia befinden. Die von Rauch ausgeführte Ergänzung der Figur zu einer Hygieia, die die Schlange trinkt, entspricht dem antiken Befund, da am Gewand der Figur Reste von Ansatzflächen der Schlange zu erkennen sind.

Adam ergänzte den Hygieiatorso mit einem Mädchenkopf und reihte die Figur als „Älteste“ unter die Töchter des Lykomedes. Der Kopf ist heute gesondert gesockelt und wird in der Stiftung der Schlösser und Gärten aufbewahrt (SPSG, Skulpt.slg. 99). Folglich setzte erst Rauch im Zuge seiner Neurestaurierung zwischen 1828 und 1830 dem Torso den antiken Frauenkopf auf, bei dem es sich wahrscheinlich um die Darstellung einer Muse handelt.

Im Nachlassinventar wurde die Statue mit zehn weiteren Figuren als Lykomedesgruppe mit insgesamt 18.000 Livres taxiert.

Quellen: Moreau de Mautour, 1734, fol. 2r–3r („l’ainée des filles“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 411 („la fille ainée“). – Inventar Neues Palais 1784, fol.

63r Nr. 7 („älteste Tochter mit einer Büchse“). – Inventar Neues Palais 1799, fol. 173r Nr. 10 („älteste Tochter mit einem Kästchen voll Schmuck“). – Acta Staatseigentümer 1809/1810, fol. 18r („10 Statuen, die Gruppe des Lycomedes“). – Inventar Neues Palais 1811, fol. 230v. – Reklamationsverzeichnis 1814, fol. 86r unter Nr. 8–17. – Acta Kunstsachen 1814, fol. 18r („Apollo mit den Musen“). – Acta Kunstsachen 1814–1816, fol. 11v Nr. 1 („10 Statuen die Gruppe des Lycomedes“). – Inventar Neues Palais/Antikentempel 1828, fol. 30 Nr. 10. – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 44r Nr. 8 („älteste Tochter“); fol. 148v Nr. 439 (10). – Acta Kunstsachen 1831–1857, fol. 118v Nr. 539 (10) („älteste Tochter“).

Literatur: Hôtel de Mézières 1735, S. 694 („Sale à gauche du Vestibule“). – Etat et Description des Statues 1742, S. 37 f. („l’ainée des filles“) [= Sammlung Polignac 1956 Nr. 306]. – Nicolai 1769, S. 485. – Oesterreich 1775a, S. 75 Nr. 473 („älteste Tochter“). – Levezow 1804, S. 56 f. Taf. 2. – Tieck 1832, S. 12 Nr. 64 („Hygiea“). – Gerhard 1836, S. 61 Nr. 64. – Conze 1891, S. 230 Nr. 594. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 285 Nr. 319 („la fille aînée“). – Heres/Heres 1980, passim, bes. S. 110 f. mit Abb. 11; S. 140–142 mit Abb. 34. – Neudecker 1988, S. 209–211 Nr. 51. 15. – Cornelia Nippe: Die Fortuna Braccio Nuovo – stilistische und typologische Untersuchung, Berlin 1988, S. 31 ff., 95 f. K 32. – LIMC VIII, 1997, S. 128 Nr. 21 s. v. Tyche/Fortuna (Federico Rausa). – Kreikenbom 1998, S. 54f., 71, 77. – AK Fascination de l’antique 1998, S. 74 Kat. Nr. 49 (Saskia Hüneke). – Dostert 1999, S. 40. – Dostert 2000, S. 191, 194 f., 198. – Dostert/de Polignac 2001, S. 104–107 Nr. 9. – Savoy II, 2003, S. 48 Nr. 71j. – Martinez 2004, S. 139–141 Nr. 0236.

Kat. Nr. 69

Abb. 272–275

Kopf einer ägyptischen Gottheit (Isis?)

117–138 n. Chr., hadrianisch

Paris, Musée du Louvre

Material und Technik: schwarzer Basalt

Maße: gesamte H: 256 cm

Inv. Nr.: Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités égyptiennes, 119 A

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
482	573	151	836	

Geschichte: Um 1726 im sogenannten Pantanello der Villa Hadriana bei einer Grabung der Gebrüder Lolli gefunden. – Ende der 1720er Jahre von Kardinal de Polig-

nach erworben und 1732 oder 1734 nach Paris exportiert. – 1734 in den Appartements im Obergeschoss des Hôtel de Sully in Paris nachweisbar. – 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Um 1745 zunächst im Magazin von Schloss Charlottenburg aufbewahrt. – 1775 ebendort noch nachgewiesen. – Vermutlich um 1787/1788 in der Bibliothek (Raum 552) des Berliner Schlosses mit acht weiteren Büsten auf den Bücherschränken aufgestellt. – 1793 ebendort nachgewiesen. – 1806 nach Paris verbracht, nicht nach Preußen zurückgegeben, sondern mit dem zugehörigen Torso verbunden.

Beschreibung

Der Kopf ist auf der Kalotte und am Hinterkopf nur grob behauen. Einzelne Fehlstellen in Gesicht und am Hals sind geschwärzt. Daher sind eventuell ergänzte Lockenpartien ohne Reinigung der Oberfläche kaum zu identifizieren. Der frontal ausgerichtete Kopf mit den linear geschwungenen Brauenbögen, schweren, kantigen Oberlidern und einem großflächig angelegten Gesicht wird von einer aufwendigen Frisur eingerahmt. An den Seiten fallen die eingedrehten Locken in fünf Reihen bis auf die Schultern hinab, über der Stirn liegen in versetzter Schichtung drei Reihen Korkenzieherlößchen.

Durch die nach 1806 in Paris erfolgte Verbindung mit dem Torso aus der Villa d'Este, dessen Lockenreste auf der Schulter an die Haare des Kopfes anschlossen, wurde eine eindrucksvolle weibliche Gewandfigur wiedergewonnen. Der Torso ist im Rücken als Pfeilerfigur gearbeitet, womit der nicht bearbeitete Hinterkopf zu erklären ist. Die Statue wird allgemein als Darstellung der Göttin Isis interpretiert, doch trägt sie keines ihrer Attribute. Durch ihre strenge Frontalität mit den am Körper entlang geführten Armen, den trotz der Schrittstellung ganz aufsetzenden Füßen und der von ägyptischen Frauenporträts bekannten Frisur mit den langen Korkenzieherlocken sowie dem nicht-römischen Gewand strahlt sie eine fremdartige, ägyptisierende Wirkung aus.

Nach Überführung des Kopfes 1806 nach Paris konnte der Kopf dem zugehörigen Torso angepasst werden, der schon im 17. Jahrhundert in der Sammlung d'Este vorhanden und 1753 in den Vatikan gelangt war. 1798 ist er nach Paris transportiert worden, wo er als Schenkung blieb. Aufgrund der Überlieferung des Fundortes für den Kopf aus der Sammlung Polignac konnte durch diese Verbindung für den sog. Canopus der Villa Hadriana bei Tivoli ein weiterer Teil der Statuenausstattung rekonstruiert werden.

Im Nachlassinventar ist der Kopf mit 25 Livres taxiert.

Quellen: Moreau de Mautour 1734, fol. 13r („Isis“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 573 („tete egyptienne d’Isis en basalte“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 4r Nr. 45 („Isys“). – Inventar Berliner Schloss 1793, fol. 22r Nr. 5 („Ein Kopf der Isis von schwarzen Basalt auf weißen Fußgestell 1 Fuß 11 Zoll hoch“); S. 23v [Vermerk über Abgang nach 1806]. – Inventar Berliner Schloss I, 1811, fol. 35 rechts Nr. 9 [Ersatz eines weiblichen Kopfes anstelle der Isis]. – Acta Kunstsachen 1814, fol. 10v Nr. 5 („Eine Isis Büste, von Basalt, auf weißem Fußgestelle, 1 [Fuß] 11 [Zoll] hoch nach Oestr: Besch: No: 836, griech[ische] Arbeit von ganz vorzüglicher Schönheit im franz Cat: No: 80.“). – Acta Kunstsachen 1814–1816, fol. 247r Nr. 153/253 („Buste d’Isis en granit noir“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 18 („tête d’Isis“) [= Sammlung Polignac 1956 Nr. 151]. – Oesterreich 1774, S. 104 Nr. 836 („Polignac. Isis, de Basalt noir“). – Oesterreich 1775a, S. 127 Nr. 836 („Isis von schwarzem Basalt“). – Levezou 1822, S. 363 f. 394. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 291 Nr. 482 („Teste Égyptienne d’Isis, en basalte“). – Rouillet 1972, S. 91 Kat. Nr. 119. – Raeder 1983, S. 58 f. Kat. Nr. I 40. – Jean-Claude Grenier: La décoration statuaire du ‚Serapeum‘ du ‚Canope‘ de la Villa Adriana, in: Monumenti. Musei e gallerie pontifice, Rom 1990, S. 48 f. – AK Egyptomania 1994, S. 61 f. Kat. Nr. 11. – Dostert/de Polignac 2001, S. 127. – Savoy II, 2003, S. 52 Nr. 80. – Martinez 2004, S. 707 f. Nr. 1468.

Kat. Nr. 70

Abb. 276–282

Torso einer Muse (Klio)

20 v. Chr. – 10 n. Chr., augusteisch, nach einem hellenistischen Original um 200 v. Chr.

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer, mittelkristalliner Marmor

Maße: gesamte H: 142 cm (ohne Plinthe)

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 591

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
	412	309	476	

Geschichte: Im Mai 1729 in der Villa Asprorum bei Grottaferrata gefunden und in den Besitz von Kardinal de Polignac gelangt. Der Fundort wurde von Polignac als „Villa des Marius“ bezeichnet und ist mit dieser Angabe in die Forschungsliteratur eingegangen. – Zwischen 1729 und 1732 Restaurierung durch Lambert-Sigisbert Adam und Zusammenstellung mit weiteren neun Figuren zur Gruppe Achill unter den Töchtern des Lykomedes. – 1734 im Antikensaal des Hôtel de Sully nachgewiesen. – 1735 im Hôtel de Mézières (Raum links vom Vestibül). – 1738 und 1742 am selben Ort nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Wohl um 1743 im Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg (Speisesaal) aufgestellt. – 1768 und 1769 ebendort noch beschrieben. – Vermutlich 1770 im Antikentempel aufgestellt. – 1772 ebendort nachgewiesen. – 1806–1814 in Paris, Musée Napoléon. – 12. November 1814 Rückkehr in den Antikentempel. – April 1828 Überführung in die Bildhauerwerkstatt. – 1830 im Königlichen Museum aufgestellt.

Beschreibung

Der Torso bis etwa zur Höhe des Nabels antik. Ergänzt sind der Oberkörper mit Kopf und Armen, der linke Fuß, Zehen des rechten Fußes, Gewandteile und die Plinthe.

Der Torso ist von Rauch in Anlehnung an den Typus der Münchner Klio ergänzt worden, doch schlug Huberta Heres vor, ihn mit dem Typus der Muse mit der Schriftrolle aus der Gruppe der hellenistischen Philiskosmuseen in Verbindung zu bringen. Diese Muse, mit rechtem Standbein und einem diese Seite eng umschließenden Mantel, stützte sich wahrscheinlich mit dem rechten Arm auf einen Pfeiler oder eine Felsenstütze, während sie in der linken Hand eine Schriftrolle hielt. Die Figur stand mit den Katalognummern 3, 71, 72 und 73 als Apoll und die Musen in einem antiken Gruppenzusammenhang.

Im Nachlassinventar ist die Statue mit zehn weiteren Figuren als Lykomedesgruppe mit insgesamt 18.000 Livres taxiert.

Von den Adamschen Ergänzungen hat sich der von Rauch entfernte Oberkörper erhalten (SPSG, Skulpt.sl.g. 1790). Von dem Aussehen der zur Lykomedestochter ergänzten Figur vermittelt ein alter Gipsabguss, der sich im Kunstmuseum Bonn befindet, einen höchst anschaulichen Eindruck. Adam hatte der Figur in die Hand des seitlich ausgestreckten rechten Arms eine Medaille gegeben, zur rechten Seite ist auch der Kopf gewendet, während die Figur mit ihrer linken Hand in den Mantelbausch über ihrer Taille greift. Von der Königlichen Porzellanmanufaktur wurde noch im 18. Jahrhundert eine verkleinerte Figur in Biskuitporzellan hergestellt. In verschiedenen auch bemalten Fassungen wurden die Figuren der Lykomedesgruppe von der KPM bis in das 20. Jahrhundert hinein vertrieben.

Quellen: Moreau de Mautour 1734, fol. 2r–3r. („la plus jeune des filles“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 412 („des filles de Lycomedes“). – Inventar Neues Palais 1784, fol. 63r Nr. 10 („jüngste zeigt ihrer Schwester eine Münze“). – Inventar Neues Palais 1799, fol. 173r Nr. 7 („Tochter, hält in der rechten Hand eine Münze“). – Acta Staatseigentümer 1809/1810, fol. 18r („10 Statuen, die Gruppe des Lycomedes“). – Inventar Neues Palais 1811, fol. 230v. – Reklamationsverzeichnis 1814, fol. 86r Nr. 8–17. – Acta Kunstsachen 1814, fol. 18r („Apollo mit den Musen“). – Acta Kunstsachen 1814–1816, fol. 11v Nr. 1 („10 Statuen die Gruppe des Lycomedes“). – Inventar Neues Palais/Antikentempel 1828, fol. 30r Nr. 7. – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 44r Nr. 7 („hält Münze“); fol. 148v Nr. 436 (7). – Acta Kunstsachen 1831–1857, fol. 118v Nr. 536 (7).

Literatur: Hôtel de Mézières 1735, S. 694. – Etat et Description des Statues 1742, S. 39 („la plus jeune des filles“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 309]. – Oesterreich 1768, S. 24 Nr. 8 („Polignac [...] Die jüngste Tochter des Lycomedes“). – Nicolai 1769, S. 485. – Salzmann 1772, S. 28f Nr. 8. – Oesterreich 1774, S. 59f. Nr. 476 („Polignac. La plus jeune des filles du Roi Lycomedes“). – Oesterreich 1775a, S. 75 f. Nr. 476. – Levezow 1804, S. 58 f. Taf. 5. – Gerhard 1836, S. 54 f. Nr. 52. – Conze 1891, S. 228 f. Nr. 591. – Doris Pinkwart: Das Relief des Archelaos von Priene und die Musen des Philiskos, Kallmünz 1965, S. 214 Kat. N 2. – Heres/Heres 1980, passim, S. 110–112 mit Abb. 14; S. 132 f. mit Abb. 30. – Neudecker 1988, S. 209–211 Nr. 51. 4. – Heres 1990, S. 125 Nr. 21. – Jens Dähler, in: AK Standorte 1995, S. 438–440 Nr. D 28. – Kreikenbom 1998, S. 54 f. 71. 77. – Schneider 1999, S. 128 Kat. Nr. 6; S. 142–148, 223, Taf. 40a. – Dostert 1999, S. 40 Anm. 33. – Dostert 2000, S. 191, 194 f., 198 Taf. 54, 3. – Dostert/de Polignac 2001, S. 104–107 Nr. 8. – Wilfred Geominy, in: AK Gips nicht mehr 2001, S. 202 Kat. Nr. 55. – Savoy II, 2003, S. 48 Nr. 71h. – Martinez 2004, S. 139–141 Nr. 0232. – Berlin, SMBPK, Antikensammlung, Bericht über die Restaurierung 2000, Torsten Weiß (Manuskript).

Torso einer aufgelehnten Muse (Polyhymnia)

20 v. Chr. – 10 n. Chr., augusteisch, Kopie nach einem hellenistischen Original

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer, mittelkristalliner Marmor**Maße:** gesamte H: 140 cm (ohne Basis)**Inv. Nr.:** Antikensammlung SMB, Sk 221**Nachweise**

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
320	412	308	475	47

Geschichte: Im Mai 1729 in der Villa Asprorum bei Grottaferrata gefunden und gemeinsam mit mindestens vier weiteren dort entdeckten Gewandstatuen in den Besitz von Kardinal de Polignac gelangt; der Fundort von Polignac als „Villa des Marius“ bezeichnet, mit dieser Angabe irrtümlich in die Forschungsliteratur eingegangen. – Zwischen 1729 und 1732 Restaurierung durch Lambert-Sigisbert Adam und Zusammenstellung mit weiteren neun Figuren zur Gruppe Achill unter den Töchtern des Lykomedes. – 1734 im Antikensaal des Hôtel de Sully nachgewiesen. – 1735 im Hôtel de Mézières (Raum links vom Vestibül). – 1738 und 1742 am selben Ort nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Wohl 1743 im Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg (Speisesaal) aufgestellt. – 1768 und noch 1769 ebendort nachgewiesen. – Vermutlich 1770 im Antikentempel aufgestellt. – 1772 ebendort nachgewiesen. – 1806–1814 in Paris, Musée Napoléon. – November 1814 Rückkehr in den Antikentempel. – 1829 Restaurierung durch Rauch unter Beibehaltung der damals schon als falsch erkannten Blickrichtung des Kopfes zur rechten Seite. – 1830 im Königlichen Museum aufgestellt.

Beschreibung

Antik ist der Torso ohne die Plinthe bis unterhalb der beiden Schultern. Ergänzt sind Kopf, Hals, Brust und Schulter mit dem linken Arm bis zur Mitte des Unterarms, linke Hand, der größte Teil der rechten Hand mit Unterarm, rechte Schulter und Teil des Rückens, linker Fuß mit dem größten Teil des Unterschenkels, der untere Teil

der Felsenstütze sowie etliche Gewandenden und Faltenstege. Die eng von ihrem Mantel umhüllte weibliche Figur lehnt sich nach vorne auf eine Felsenstütze und stellt dabei ihren linken zurückgesetzten Fuß nur leicht mit den Zehen auf. Das reizvolle Spiel des kunstvoll drapierten Mantelstoffes, der die Gewandfalten des Chitons sowie die Körperformen durchscheinen lässt und mit den tiefen Faltentälern des Chitons über den Beinen kontrastiert, verleiht ihr einen ausgesprochen raffinierte Note. Es handelt sich um die Kopie einer der sog. Philiskosmuse, die in ihrer Hand möglicherweise eine Schriftrolle hielt und deren Entstehung im 2. Jahrhundert v. Chr. anzusetzen ist. Die äußerst qualitätvolle Berliner Kopie mit ihren dünn und scharf gebildeten Faltenrücken dürfte in augusteischer Zeit entstanden sein.

Die von Lambert-Sigisbert Adam als Deidameia, Tochter des Lykomedes und Gemahlin des Achill, ergänzte und dann von Rauch zur Polyhymnia umgearbeitete Figur ist im 18. und 19. Jahrhundert vielfach abgeformt und kopiert worden. Der bei der Neurestauration durch Rauch abgenommene und gesockelte ursprünglich ergänzte Kopf hat sich erhalten und wird bei der Stiftung Schlösser und Gärten aufbewahrt (SPSG Inv. Skulpt.slg. 1055).

Im Nachlassinventar wurde die Statue mit den übrigen zehn Figuren der Lykomedesgruppe mit insgesamt 18.000 Livres taxiert.

Quellen: Moreau de Mautour 1738, fol. 2r–3r („Deidamie“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 412 („l’autre tenant un bracelet de la main gauche“). – Inventar Neues Palais 1784, fol. 63r Nr. 9 („Deidameia betrachtet Achillen“). – Inventar Neues Palais 1799, fol. 173 Nr. 8 („eine andre [Tochter] an einen Felsen gelehnt“). – Acta Staatseigentümer 1809/1810, fol. 18r („10 Statuen, die Gruppe des Lycomedes“). – Inventar Neues Palais 1811, fol. 230v. – Reklamationsverzeichnis 1814, fol. 86r unter Nr. 8–17. – Acta Kunstsachen 1814, fol. 18r („Apollo mit den Musen“). – Acta Kunstsachen 1814–1816), fol. 11v Nr. 1 („10 Statuen die Gruppe des Lycomedes“). – Inventar Neues Palais/Antikentempel 1828), fol. 30 Nr. 8. – Acta Kunstsachen 1820–1830), fol. 44r Nr. 8 („an Felsen gelehnt“); fol. 148v Nr. 437 (8). – Acta Kunstsachen 1831–1857, fol. 118v Nr. 537 (8).

Literatur: Hôtel de Mézières 1735, S. 694. – Etat et Description des Statues 1742, S. 38 f. [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 307]. – Oesterreich 1768, S. 23f Nr. 7 („Polignac [...] Deidamie, auch eine Tochter des Lycomedes“). – Nicolai 1769, S. 485. – Salzmann 1772, S. 28 Nr. 7. – Oesterreich 1774 S. 59 Nr. 475 („Polignac. 9. Déidamie, autre fille de Lycomedes“). – Oesterreich 1775a, S. 82 Nr. 475 („P. Deidameia“). – Levezow 1804, S. 57 f. Nr. 4. – Tieck 1832, S. 9 Nr. 47 („Polyhymnia“). – Gerhard 1836, S. 50 f. Nr. 47. – Conze 1891, S. 96 Nr. 221. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 285 Nr. 320 („filles de Lycomède, [...] l’autre tenant un bracelet de la main gauche couvert d’un voile fin“). Doris Pinkwart: Das Relief

des Archelaos von Priene und die Musen des Philiskos, Kallmünz 1965, S. 95–107, 187–192 Kat. A 2. – Heres/Heres 1980, passim, bes. S. 110–112 mit Abb. 13, S. 130–132 mit Abb. 27, 29. – Neudecker 1988, S. 209–211 Nr. 51. 6. – Huberta Heres, in: AK Friedrich der Große 1992, S. 90 f. Kat. Nr. 29. – LIMC VII, 1994, S. 1001 Nr. 254b, 254d s. v. Mousa, Mousai (Lucia Faedo). – Jens Dähler, in: AK Standorte 1995, S. 438 – 440 Kat. Nr. D 27. – Kreikenbom 1998, S. 54 f. 71. 77. – Huberta Heres, in: AK Fascination de l’Antique 1998, S. 71 Kat. Nr. 42. – Dostert 1999, S. 40. – Schneider 1999, S. 223. – Dostert 2000, S. 191, 194 f. – De Polignac 2000, S. S. 629–640. – Dostert/de Polignac 2001, S. 105–107 Nr. 10. – Savoy II, 2003, Bd. 2, S. 47 Nr. 71d. – Martinez 2004, S. 139–141 Nr. 0235.

Kat. Nr. 72

Abb. 289–294

Torso einer angelehnten Muse (Euterpe)

140–150 n. Chr., hadrianisch, nach einem hellenistisch-klassizistischen Vorbild

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer, feinkristalliner Marmor

Maße: gesamte H: 148 cm (einschließlich Plinthe)

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 218

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
320	412	307	474	57

Geschichte: Im Mai 1729 angeblich in der Villa Asprorum bei Grottaferrata gefunden und in den Besitz von Kardinal de Polignac gelangt; der Fundort von Polignac als „Villa des Marius“ bezeichnet, mit dieser Angabe irrtümlich in die Forschungsliteratur eingegangen. – Zwischen 1729 und 1732 Restaurierung durch Lambert-Sigisbert Adam und Zusammenstellung mit weiteren neun Figuren zur Gruppe Achill unter den Töchtern des Lykomedes. – 1734 im Antikensaal des Hôtel de Sully nachgewiesen. – 1735 im Hôtel de Mézières (Raum links vom Vestibül). – 1738 und 1742 am selben Ort nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Wohl um 1746 im Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg (Goldene Galerie) aufgestellt. – 1768 ebendort (seitlich eines Kamins) noch nachgewiesen. – Vermutlich 1770 im Antikentempel aufgestellt. – 1772 ebendort nachgewiesen. – 1806–1814 in Paris, Musée Napoléon. – November 1814 Rückkehr in den Antikentempel. – April 1828 Überführung in die Bildhauerwerkstatt. – 1830 im Königlichen Museum aufgestellt.

Beschreibung

Antik ist der Körper von der Plinthe bis unterhalb der Brust. Neben Brust und Schultern sind ergänzt rechter Arm, linker Unterarm, beide Hände, einige Gewandteile, rechter Fuß und Teile der Plinthe. Das Motiv der mit überkreuztem Stand sich an einen Felsen lehnenen Figur, die mit Chiton und Mantel bekleidet und seit dem 4. Jahrhundert in der griechischen Bildhauerkunst verbreitet ist, erscheint hier in einer klassizistischen Variante. Während die Figur von Lambert-Sigisbert Adam mit halb entblößtem Oberkörper und abgewinkelttem rechten Arm restauriert worden war, wurde sie in Rauchs Bildhauerwerkstatt zu der Muse Euterpe ergänzt, die in beiden Händen die Flöten vor dem Körper hält. Gemeinsam mit den Musenfiguren Kat. Nrn. 71, 73, 87 und dem Apoll Kat. Nr. 3 dürfte sie in der Villa Asprorum in einem antiken Gruppenzusammenhang gestanden haben.

Im Nachlassinventar wurde die Statue mit zehn weiteren Figuren als Lykomedesgruppe mit insgesamt 18.000 Livres taxiert. Der ehemals ergänzte Kopf der Figur ist nach der Abnahme im 19. Jahrhundert gesockelt worden und befindet sich in den Sammlungen der SPSG (Inv. Skulpt.slg. 2737).

Quellen: Moreau de Mautour 1738, fol. 2r–3r („autre fille“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 412 („des filles de Lycomedé“). – Inventar Neues Palais 1784, fol. 63r Nr. 8 („Tochter des Lykomedes, an einen Felß gelehnd“). – Inventar Neues Palais 1799, fol. 173r Nr. 4 („eine andre [Tochter], hält in der rechten Hand einen Ring“). – Acta Staatseigentümer 1809/1810, fol. 18r („10 Statuen, die Gruppe des Lycomedes“). – Inventar Neues Palais 1811, fol. 230v. – Reklamationsverzeichnis 1814, fol. 86r unter Nr. 8–17. – Acta Kunstsachen 1814, fol. 18r („Apollo mit den Musen“). – Acta Kunstsachen 1814–1816, fol. 11v Nr. 1 („10 Statuen die Gruppe des Lycomedes“). – Inventar Neues Palais/Antikentempel 1828, fol. 30r Nr. 4. – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 44r Nr. 4 („andere Tochter hält in der rechten Hand einen Ring“); fol. 148v Nr. 433 (4). – Acta Kunstsachen 1831–1857, fol. 118v Nr. 533 (4) („hält Ring“).

Literatur: Hôtel de Mézières 1735, S. 694. – Etat et Description des Statues 1742, S. 38 [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 308]. – Nicolai 1769, S. 485. – Oesterreich 1768, S. 29f Nr. 2 („Polignac [...] Tochter des Lykomedes, ruhet auf einen Felsen.“). – Salzmann 1772, S. 29 Nr. 10. – Oesterreich 1774, S. 59 Nr.474 („Polignac. Autre Fille de Lycomedé, appuyée sur un rocher.“). – Oesterreich 1775a, S. 75 Nr. 474 („P. Tochter, auf einem Felsen ruhend“). – Levezow 1804, S. 37, 59 f. Taf. 8. – Tieck 1832, S. 11 Nr. 57 („Euterpe“). – Gerhard 1836, S. 57 f. Nr. 57. – Conze 1891, S. 94 f. Nr. 218. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 285 Nr. 320 („filles de Lycomède, dont une tenant une bague de la main droite“). – Heres/Heres 1980, pas-

sim, bes. S. 110–112 mit Abb. 12, S. 136–139 mit Abb. 32. – Neudecker 1988, S. 209–211 Nr. 51. 5. – Heres 1990, S. 125 Nr. 18. – Jens Dähler, in: AK Standorte 1995, S. 438–440 Kat. Nr. D 29. – Kreikenbom 1998, S. 54 f., 71, 77. – Huberta Heres, in: AK Fascination de l’Antique 1998, S. 73 Kat. Nr. 46. – Dostert 1999, S. 40 Anm. 33. – De Polignac 2000, S. 629–640. – Dostert 2000, S. 191, 194 f. – Dostert/de Polignac 2001, S. 105–107 Nr. 7. – Savoy II, 2003, S. 47 Nr. 71c. – Martínez 2004, S. 139–141 Nr. 0234. – Berlin, SMBPK, Antikensammlung, Restaurierungsbericht 2000, Restaurator Hanno Thate (Manuskript).

Kat. Nr. 73

Abb. 295–300

Torso einer Muse (Urania)

20 v. Chr. – 10 n. Chr., augusteisch, nach einem späthellenistischen Vorbild

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer, mittelkristalliner Marmor

Maße: gesamte H: 140 cm (ohne Basis)

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 222

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
320	412	303	470	56

Geschichte: Im Mai 1729 in der Villa Asprorum bei Grottaferrata gefunden und gemeinsam mit mindestens vier weiteren dort entdeckten Gewandstatuen in den Besitz von Kardinal de Polignac gelangt; der Fundort von Polignac als „Villa des Marius“ bezeichnet, mit dieser Angabe irrtümlich in die Forschungsliteratur eingegangen. – Zwischen 1729 und 1732 Restaurierung durch Lambert-Sigisbert Adam und Zusammenstellung mit weiteren neun Figuren zur Gruppe Achill unter den Töchtern des Lykomedes. – 1734 im Antikensaal des Hôtel de Sully nachgewiesen. – 1735 im Hôtel de Mézières (Raum links vom Vestibül). – 1738 und 1742 am selben Ort nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Wohl 1743 im Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg (Speisesaal) aufgestellt. – 1768 und noch 1769 ebendort nachgewiesen. – Vermutlich 1770 im Antikentempel aufgestellt. – 1772 ebendort nachgewiesen. – 1806–1814 in Paris, Musée Napoléon. – November 1814 Rückkehr in den Antikentempel. – 1829 Restaurierung durch Rauch (Modellierung von Kopf und rechtem Arm). – 1830 im Königlichen Museum aufgestellt.

Beschreibung

Antik ist der Torso einschließlich der beiden Füße, deren Zehen teilweise ergänzt sind. Ergänzt sind Kopf, Hals mit großen Teilen der Schultern, rechter Arm, linke Hand mit der Hälfte des Unterarms, Gewandpartien und die Plinthe. Die im Kontrapost stehende Figur im ärmellosen Chiton und einem um ihre rechte Seite geschlungenen Mantel wird als die Statue einer Muse interpretiert. Sie kann jedoch keinem bekannten Typus zugeordnet werden. Bei dem Vorbild dürfte sich um ein späthellenistisches Bildwerk handeln, das klassische Musenbilder verarbeitet. Die sehr qualitätvolle Kopie, die keine Bohrarbeit als solche erkennen lässt, dürfte in augusteischer Zeit entstanden sein. Dafür spricht auch die Angabe der Liegefalten des Chitons, die sich unter dem eng anliegenden Mantelstoff abzeichnen. Gemeinsam mit Kat. Nrn. 3, 70, 71 und 72 dürfte sie zu einer Gruppe Apoll und die Musen in der Villa der Julii Aspri gehört haben.

Im Nachlassinventar wurde die Statue mit zehn weiteren Figuren als Lykomedesgruppe mit insgesamt 18.000 Livres taxiert. Schon bald nach ihrer Auffindung wurde die Figur in Rom gezeichnet und anschließend von Johan Justin Preißler in seinem Stichwerk als die Muse Erato publiziert. Nach der Abnahme des von Adam ergänzten Kopfes durch Rauch wurde der Kopf gesockelt und wird seitdem in den Sammlungen der SPSG aufbewahrt (Inv. Skulpt.slg. 2990).

Quellen: Moreau de Mautour 1734, fol. 2r–3r („autre fille“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 412 („des filles de Lycomedé“). – Inventar Neues Palais 1784, fol. 63r Nr. 4 („Tochter sich verwundernd“). – Inventar Neues Palais 1799, fol. 173r Nr. 9 („eine andre [Tochter] sich verwundernd“). – Acta Staatseigentümer 1809/1810, fol. 18r („10 Statuen, die Gruppe des Lycomedes“). – Inventar Neues Palais 1811, fol. 230v. – Reklamationsverzeichnis 1814, fol. 86r unter Nr. 8–17. – Acta Kunstsachen 1814, fol. 18r („Apollo mit den Musen“). – Acta Kunstsachen 1814–1816, fol. 11v Nr. 1 („10 Statuen die Gruppe des Lycomedes“). – Inventar Neues Palais/Antikentempel 1828, fol. 30r Nr. 9. – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 44r Nr. 9 („andere Tochter sich verwundernd“); fol. 14v Nr. 438 (9). – Acta Kunstsachen 1831–1857, fol. 118v Nr. 538 (9).

Literatur: Hôtel de Mézières 1735, S. 694. – Etat et Description des Statues 1742, S. 37 („autre fille“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 303]. – Oesterreich 1768, S. 22 Nr. 4 („Polignac [...] Eine Tochter des Lykomedes; sie scheint in Verwunderung gesetzt zu seyn.“). – Nicolai 1769, S. 485. – Salzmann 1772, S. 27 Nr. 4. – Oesterreich 1774 S. 58 Nr. 470 („Polignac. 4. Autre Fille de Lycomedé, qui paroît surprise de ce qui se passe.“). – Oesterreich 1775a, S. 74 Nr. 470 („P. Tochter in Verwunde-

rung“). – Levezow 1804, S. 57 Taf. 3. – Tieck 1832, S. 11 Nr. 56 („Urania“). – Gerhard 1836, S. 56 f. Nr. 56. – Conze 1891, S. 97 Nr. 222. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 285 Nr. 320 („filles de Lycomède, [...] un autre retroussant sa robe de la main gauche“). – Heres/Heres 1980, passim, bes. S. 110 f. mit Abb. 8, S. 133–135 mit Abb. 31. – Neudecker 1988, S. 209–211 Nr. 51. 7. – Jens Dähler, in: AK Standorte 1995, S. 438–440 Kat. Nr. D 30. – Kreikenbom 1998, S. 54 f., 71, 77. – Huberta Heres, in: AK Fascination de l’Antique 1998, S. 72 f. Kat. Nr. 44. – François de Polignac, L’Antiquité, prétexte ou modèle? L’invention des „filles de Lycomède“, in: AK AK Fascination de l’Antique 1998, S. 70–76. – Schneider 1999, S. 223. – Dostert 2000, S. 191, 194 f. – Dostert/de Polignac 2001, S. 105–107 Nr. 5. – Savoy II, 2003, S. 48 Nr. 71e. – Martinez 2004, S. 139–141 Nr. 0233. – Heilmeyer 2005, S. 15.

Kat. Nr. 74

Abb. 301–302

Statue der Nike

2. Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr., antoninisch, nach einem Original um 50 v. Chr.

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer Marmor

Maße: gesamte H: 128,8 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 228

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
330	422	250	735	42

Geschichte: 1738 und 1742 in der Sammlung Polignac nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. als Personifikation des Friedens aus der Sammlung Polignac erworben. – Um 1745 zunächst im Magazin von Schloss Charlottenburg. – Vermutlich 1770 im Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg (Speisesaal) als Ersatz für die Lykomeidesgruppe aufgestellt. – 1773 ebendort nachgewiesen. – 20. April 1827 zur Restaurierung an Rauch gegeben. – 1830 im Nordsaal des Königlichen Museums aufgestellt.

Beschreibung

Antik ist der Torso mit dem linken Oberarm und beiden Beinen. Ergänzt sind der Kopf mit Hals und Nacken, die linke Schulter, der linke Unterarm mit einem großen Teil des darüber liegenden Gewandes, der rechte Arm mit einem Stück des Gewandes am Oberarm, ein Teil des Gewandsaumes, der links etwas weiter hinaufreicht, die Füße mit Stütze und Plinthe sowie die Attribute in den Händen. Am Rücken befindet sich in der rechten Schulter ein Einsatzloch, das zur Anbringung eines Flügels gedient haben dürfte. Zahlreiche kleine Beschädigungen, besonders an den Faltenstegen im Rücken. Die Statue wurde 1987 anlässlich ihrer Neuaufstellung im Schinkelmuseum einer Neurestaurierung unterzogen.

Die weibliche Figur gehört zu einem in 14 Kopien überlieferten Statuentypus, der als Berliner Nike bekannt ist und die Göttin als Herabschwebende darstellt. Etliche der von den anderen Kopien überlieferten Details der Gewandanlage sind bei dem vorliegenden Stück vereinfacht oder fehlen, was teilweise durch ihr kleineres Format begründet sein mag. Die Entstehung des Typus kann aufgrund seiner klassizistischen und dem Strengen Stil entlehnten Stilelemente im mittleren 1. Jahrhundert v. Chr. angesetzt werden. Die Replik aus der Sammlung Polignac dürfte in antoninischer Zeit entstanden sein.

Die Nike wird im Inventar von 1738 noch als Muse mit einem Lorbeerkranz in der Hand bezeichnet, im Auktionskatalog ist sie als Personifikation des Friedens zu fassen. Ihre Aufstellung im gartenseitigen Salon mit weiteren unterlebensgroßen Statuen mythologischer Figuren, wie Venus, Dionysos oder Asklepios folgte damit in erster Linie formalen Kriterien. Die Deutungen als Muse und Personifikation des Friedens lassen den Schluss zu, dass die Figur bei ihrer frühesten Restaurierung keine Flügel erhalten hatte. Auch Oesterreich sah in ihr den Frieden vorgestellt und hebt die schöne Bekleidung hervor. Zum Zeitpunkt der Abfassung seiner Beschreibung der Skulpturen in den Schlössern und Gärten waren aber die beiden über Bianconi von Cavaceppi erworbenen Niken des gleichen Typus schon in Berlin, und doch hat er an der alten Benennung festgehalten. Dies verdeutlicht wieder einmal, wie eng Oesterreich sich an dem Verkaufskatalog der Sammlung Polignac orientierte. Bei Tieck erscheint die Figur dann als Victoria - inzwischen war sie gemeinsam mit den beiden anderen Berliner Repliken durch die Restaurierungswerkstatt Rauchs gegangen. Erst im Zuge der Restaurierung durch Rauch scheint die Figur mit Flügeln ausgestattet worden zu sein.

Im Nachlassinventar der Sammlung Polignac ist die Statue als „Muse“ mit dem sehr hohen Schätzwert von 450 Livres taxiert.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 422 („une muse avec une Couronne de Laurier“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol 1r Nr. 7 („die Victor, mit einem Oliven Krantz, oder der Frieden“). – Inventar Schloss Charlottenburg 1800, fol. 13r Nr. 1 („schwebende Victoria“). – Antiken- und Restaurierungsverzeichnis 1823, fol. 110 Nr. 5 („schwebende Victoria“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 26 („la Paix“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 250]. – Oesterreich 1773, S. 94 Nr. 5 („Ein Frauenzimmer mit einer Lorbeer-Krone [...] aus der Sammlung des Cardinal Polignacs.“). – Oesterreich 1774, S. 94 Nr. 735 („Polignac. Femme qui a une couronne à la main. Cette figure, qui peut représenter la Paix“). – Oesterreich 1775a, S. 115 Nr. 735 („P. [...] vermutlich den Frieden vorstellend“). – Tieck 1832, S. 9 Nr. 42 („Victoria“). – Gerhard 1836, S. 49 Nr. 42. – Eggers II, 1878, S. 281 f. – Conze 1891, S. 100 f. Nr. 228 („Nike“). – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 286 Nr. 330 („Muse“). – Blümel 1931, S. 45 Nr. K 183 Taf. 76. – Hans Schrader: Das Zeusbild des Pheidias in Olympia, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 56, 1941, S. 13, 24, Abb. 14, 18. – Alexandra Gulaki: Klassische und klassizistische Nikedarstellungen, Phil. Diss. Bonn 1981, S. 226 f. Kat. Nr. 7, Abb. 203. – Stefano de Caro: Sculpture found at the Villa at Oplontis, in: Ancient Roman Villa Gardens (Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture, 10), Washington 1984, S. 108 Anm. 70. – Heilmeyer 2005, S. 13 Abb. 6. – Zu den beiden Niken aus Oplontis: Nike. Il gioco e la Vittoria, hrsg. v. Adriano La Regina, Ausstellung Rom, Colosseo, 2003/04, Rom 2003, S. 208 f. Kat. Nr. 35.

Kat. Nr. 75

Abb. 303

Kopf einer Nymphe

1. Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr., tiberisch, Kopie nach einem hellenistischen Vorbild der Mitte des 2. Jahrhunderts v. Chr.

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: Kopf weißer, feinkristalliner Marmor, Oberfläche braun verfärbt; Büste weißer, feinkristalliner Marmor mit grauer Äderung; Sockel Rouge griotte (dichter Kalkstein mit rotbrauner Matrix und heller Äderung)

Maße: gesamte H: 42 cm, antiker Kopf H: 21 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 571

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			819	135 n

Geschichte: 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Um 1745 zunächst im Magazin von Schloss Charlottenburg aufbewahrt. – Ebendort noch 1775 nachgewiesen. – 1775 in den Neuen Kammern, Jaspissaal (auf einer Konsole im zweiten Wandfeld) aufgestellt. – 1830 im Nordsaal des Museums über einem Sarkophag aufgestellt.

Beschreibung

Der einschließlich des Halses antike, aber stark überarbeitete Kopf weist zahlreiche Ergänzungen auf. Besonders die linke Gesichtshälfte ist nur zu einem kleinen Teil antik. Ergänzt sind der Scheitel, die Stirn, das linke Auge und die Wange, die Nase sowie die Ohren. Die Lippen sind durch Bearbeitung überformt. Weiterhin ist der Kopf durch starke Verfärbungen beeinträchtigt. Die neuzeitliche Büste und der Sockel verweisen auf die Provenienz aus der Sammlung Polignac, obschon eine Identifizierung im Verkaufskatalog nicht möglich ist. Der Kopf einer lachenden Frau mit zurückgebundenem Haar und aufblitzender Zahnreihe ist die Kopie eines durch zahlreiche römische Repliken vertretenen Typus einer sitzenden Nymphe, die ihren Kopf zur Seite wendet, wie um mit einer zweiten Figur zu kommunizieren. Daher wird die Nymphe von der Forschung allgemein mit einem das Krupezion tretenden Satyr zu der sog. Gruppe „Aufforderung zum Tanz“ zusammengestellt. An den Seiten ist der Kopf besser erhalten, so dass die ursprünglich gute Arbeit zu erkennen ist. Die Haare sind in feine, akkurate Strähnen untergliedert, dabei nicht gebohrt, und weisen eine etwas trockene Behandlung der Oberfläche auf.

Die Zuweisung zur Sammlung Polignac ist durch die charakteristische Büstensockelung mit der nackten, abstrahierenden Halbbüste und dem farbigen Sockel zweifelsfrei, zudem sprechen die Nachweise in den frühen preußischen Inventaren ebenfalls für diese Provenienz.

Quellen: Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 3r Nr. 24. – Inventar Schloss Sanssouci 1796, fol. 20r Nr. 7. – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 81r Nr. 30 („Satyrin“). – Inventar Schloss Sanssouci 1825, fol. 80r [im zweiten Feld]. – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 53v Nr. 5 („Faunus-Hermaphroditus (Sa-

tyrin“) [?] oder fol. 53v Nr. 19 [?]; fol. 166v Nr. 97 („Julia Pia/Satyrin“); fol. 105v;
fol. 145r Nr. 435.

Literatur: Oesterreich 1774, S. 103 Nr. 819 („Polignac. Bacchante“). – Oesterreich 1775a, S. 125 Nr. 819 („P. Bacchante“). – Oesterreich 1775b, S. 8 Nr. 7 („Un Satyre [...] de la Collection du Cardinal de Polignac.“). – Tieck 1832, S. 21 Nr. 135n. – Gerhard 1836, S. 88 Nr. 135n. – Conze 1891, S. 219 f. Nr. 571. – Stähli 1999, S. 420 Kopf b) der Replikenliste. – Raeder 2000, S. 80 Anm. 10: Köpfe (b), zu Nr. 18. – Heilmeyer 2005, S. 22.

Ideale Skulptur, weiblich, unbenannt

Kat. Nr. 76

Abb. 304

Kopf der sogenannten Aspasia

115–135 n. Chr., spätrajanisch-hadrianisch, Kopie nach einem griechischen Vorbild um 460 v. Chr.

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer, mittelkristalliner Marmor

Maße: antike H: 29,5 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 605

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
				144

Geschichte: 1742 wahrscheinlich von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben, im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren. – Erstmals 1799 im Neuen Palais in der Bibliothek Friedrichs II. (auf dem Bücherschrank) nachgewiesen. – 26. März 1830 an das Museum abgegeben.

Beschreibung

Nase und partiell das Tuch zu beiden Seiten des Kopfes sind ergänzt. Dargestellt ist das ernste Gesicht einer jungen Frau, deren Kopf mit einem Gewand bedeckt ist, unter dem sich hinten ein Haarknoten abzeichnet. Es handelt sich um eine Kopie nach einer Bronzestatue aus der Zeit um 460 v. Chr., deren Entstehung Sepp-Gustav Gröschel in die spätrajanische bis hadrianische Zeit (um 115 bis 135 n. Chr.) setzt.

Der Kopf konnte aufgrund der heute abgenommenen, bei Conze 1891 noch abgebildeten Büste, die die für die Provenienz aus der Sammlung Polignac typische Form aufwies, identifiziert werden.

Quellen: Inventar Neues Palais 1799, S. 52 Nr. 5 („Vesta, von weißen Marmor, auf Fußgestell von röthlichen Marmor“). – Inventar Neues Palais 1811, S. 62 Nr. 5. –

Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 81v Nr. E. 19. – Antiken- und Restaurierungsverzeichnis 1823, fol. 106v Nr. c. 1 („Kopf der Vesta“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 54v Nr. c. 10; fol. 106r; fol. 145v Nr. 457; fol. 162v Nr. 115. – Inventar Neues Palais 1827, S. 222 Nr. 4. – Acta Kunstsachen 1831–1857, fol. 113v Nr. 457. – Acta Kunstsachen 1858–1877, S. 46/47 Nr. 457.

Literatur: Rumpf 1823, S. 142 („Vesta“). – Tieck 1832, S. 21 Nr. 144 („Aspasia“). – Gerhard 1836, S. 90 f. Nr. 144. – Conze 1891, S. 236 Nr. 605 („Weiblicher Kopf [...] aus älterem königlichem Besitz.“). – Blümel 1931, S. 27 Nr. K 166 Taf. 51. 52. – Weski/Frosien-Leinz 1987, S. 137 Anm. 3 und 8 zu Kat. Nr. 6. – Antikensammlung Berlin 1992, S. 137 Nr. 45 (Max Kunze). – Heilmeyer 2005, S. 22. – Antikensammlung Berlin 2007, S. 180 f. Nr. 605 (Dagmar Grassinger). – Zum Typus: Peter C. Bol: Der Strenge Stil der frühen Klassik. Rundplastik, in: Bol 2004, S. 21 Abb. 27. – Antiken I. 2009, Kat. Nr. 132 (Sepp-Gustav Gröschel).

Kat. Nr. 77

Abb. 305–309

Statue eines knöchelspielenden Mädchens

Statue 150–160 n. Chr., frühantoninisch, nach einem Original des 2. Jahrhunderts v. Chr.; mit einem um 200 n. Chr. umgearbeiteten Porträtkopf

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer, mittelkristalliner Marmor

Maße: gesamte H: 70 cm, ohne Plinthe H: 61 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 494

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
328	420	271	91	59

Geschichte: 1732 in der Vigna Giustiniani auf dem Caelius in Rom gefunden, in demselben Jahr von Kardinal de Polignac erworben und nach Paris exportiert. – 1734 auf einem Tisch in der Mitte des Großen Saals des Hôtel de Sully in Paris nachweisbar. – 1735 im Hôtel de Mézières belegt (1. Saal der Appartements im Obergeschoss). – 1738 und 1742 am selben Ort nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich um 1765 in der Bildergalerie in Sanssouci aufgestellt. – 1769 ebendort (auf einem Tisch von Melchior Kambly, der mit Achat und Giallo antico inkrustiert war) beschrieben. – 1806 nach Paris ver-

bracht, im Musée Napoléon ausgestellt. – 1815 Rückkehr in die Bildergalerie. – April 1830 an das Museum abgegeben.

Beschreibung

Ergänzt sind der Hals mit einem Teil der rechten und der gesamten linken Schulter, Teile von Nacken und Rücken sowie der rechte Unterarm mit dem Ellbogen und der Hand, der rechte Fuß und die linke Fußspitze sowie zwei Astragale, außerdem Teile des rechten Oberschenkels und der linken Hand. Der gebrochene, aber zugehörige Kopf ist antik umgearbeitet, die Ohren sind modern ergänzt. Sinterspuren und feine Politur. Die Statue hat neben der antiken Überarbeitung des Kopfes mindestens drei Restaurierungsphasen durchlaufen.

Die Figur eines am Boden sitzenden Mädchens, das mit einem die linke Schulter und Brust freigebenden Ärmelchiton bekleidet ist und ganz in sein Spiel mit den Astragalen versunken scheint, trägt einen römischen Porträtkopf mit Melonenfrisur. Die Statue gehört zu einer Reihe von insgesamt fünf Mädchendarstellungen, deren berühmteste Vertreterin die Nymphe Borghese in Paris ist. Sie gehen wahrscheinlich auf ein gemeinsames hellenistisches Vorbild zurück, das aufgrund des Motivs der entblößten Brust eine Figur der göttlichen oder mythologischen Sphäre, möglicherweise eine Nymphe aus dem Gefolge der Artemis, dargestellt haben dürfte. Denkbar wäre auch eine Anspielung auf die Liebesgöttin Aphrodite. Bei den Astragalen der Berliner Statue handelt es sich demnach um eine Zutat des römischen Bildhauers. Das Bildwerk dürfte entweder als Grabstatue oder als ein Erinnerungsbild für ein jung verstorbenes Mädchen in einem privaten Kontext gestanden haben. Aufgrund der Art der Gewandbehandlung ist die Statue in frühantoninsche Zeit einzuordnen, während der umgearbeitete Porträtkopf die Frisurentypen der Plautilla kombiniert.

Im Nachlassinventar ist die Statue mit 2000 Livres taxiert; ursprünglich war hier die Zahl 800 eingetragen, diese Angabe wurde jedoch zugunsten des neuen mehr als doppelt so hohen Schätzwertes gestrichen, womit einmal mehr die Berühmtheit und Bewunderung, die die Knöchelspielerin erfuhr, bewiesen ist. Kardinal de Polignac zumindest war Nicolas Vleughels gegenüber, der ihm den römischen Neufund vermittelt hatte, voll des Überschwangs und hätte dafür die Einkünfte aus einer Abtei hergegeben.¹⁵ Gleich nach ihrer Auffindung wurden die ersten Deutungsversuche der Figur unternommen (vgl. Kapitel 1). Ein Besucher der Sammlung in Paris, Joseph Spence, interpretierte die Statue wie Ficoroni, als Personifikation des Schicksals

¹⁵ Montaignon VIII, 1898, Brief Nr. 3513 v. 20. März 1732.

(Sors) und hielt ihren Kopf für ein Porträt der Kaiserin Crispina.¹⁶ Vleughels fühlte sich bei dem Kopf der Knöchelspielerin an Bilder von Corregio erinnert. In einem Brief vom 15. Mai 1732 schreibt er: „Il est vrai, que cette petite figure est belle, elle charme tout le monde, surtout, ceux qui ont de bons yeux et qui aiment ce qui ressemble à la vérité. La tête est comme si elle étoit du Corège; elle s'éloigne un peu de la sévérité de l'antique; et puis, on voit bien que c'est un portrait.“ In Potsdam war die Knöchelspielerin ebenfalls auf einem Tisch platziert, der an der Fensterwand der Bildergalerie stand.¹⁷

Quellen: Moreau de Mautour 1734, fol. 4r–v („Joueuse d'osselets“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 420 („déesse de sort qui joue aux osselets“). – Acta Inventur Schloss Sanssouci 1782–1796, fol. 65r Nr. 8 („junges Mädchen mit astragalen spielend“). – Inventar Schloss Sanssouci 1796, fol. 28 rechts. – Konfiskationsverzeichnis 1806/1807, fol. 10v Nr. 4 („Die Knöchelspielerin“). – Acta Kunstsachen 1814, fol. 19v („sog. Knöchelspielerin, junges, liegendes Mädchen“). – Acta Kunstsachen 1814–1816, fol. 259r Nr. 2 („sitzendes Mädchen, als Astragalen-Spielerin bekannt“). – Acta Kunstsachen 1816–1819, fol. 12r Nr. 3 („die Knöchelspielerin“).

Literatur: Francesco de Ficoroni: I tali ed altri strumenti lusori degli antichi romani, Rom 1734, S. 149 (Abb.). – Hôtel de Mézières 1735, S. 696. – Etat et Description des Statues 1742, S. 30 („jeune fille“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 271]. – Nicolai 1769, S. 523 („auf einem Tisch [...] junges Mädchen, mit Astragalen spielend“). – Oesterreich 1773, S. 73 Nr. 2. – Oesterreich 1774, S. 10 Nr. 91. – Oesterreich 1775a, S. 14 f. Nr. 91 („junges Mädchen, liegend vorgestellt, welchem mit Knochen spielet“). – Levezow 1822, S. 30. – Tieck 1832, S. 12 Nr. 59 („junges Mädchen“). – Gerhard 1836, S. 58 Nr. 59. – Conze 1891, S. 192 f. Nr. 494. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 286 Nr. 328 („déesse du Sort qui joue aux osselets“). – Blümel 1933, S. 31 f. R 75 Taf. 47 f. – Gerald Heres, in: AK Friedrich II. 1986, S. 70 f. Kat. Nr. V. 14 Abb. – Adelheid Müller, in: AK Standorte 1995, S. 205–207 Kat. Nr. B 59. – Hüneke 1996, S. 98 f., S. 96 Abb. – Bildergalerie in Sanssouci 1996, S. 219 (Saskia Hüneke). – Kreikenbom 1998, S. 93 Anm. 165. – Kathrin Schade: Die zwei Gesichter der Berliner Knöchelspielerin, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 40, 1998, S. 187–198. – Wolfgang Maßmann: Verschiedene Zeiten, verschiedene Auffassungen: Die Restaurierung der Berliner Knöchelspielerin, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 40, 1998, S. 199–205. – Huberta Heres/François de Polignac, in: AK Fascination de l'Antique 1998, S. 32–34 Kat. Nr. 7. – Dostert 2000, S. 191. – Kathrin Schade: Die Knöchelspielerin in Berlin und verwandte Mädchenstatuen, in: Antike Plastik, 27, 2000, S. 91–110, Kat. Nr. 1. – Dostert/de Polig-

¹⁶ Spence 1975, S. 186–188.

¹⁷ zur Aufstellung in der Bildergalerie, vgl. Astrid Dostert: Friedrich der Große als Sammler antiker Skulptur, in: Friedrich300 - Colloquien, Friedrich der Große - eine perspektivische Bestandsaufnahme. URL: <http://www.perspectivia.net/content/publikationen/friedrich300-colloquien>, Abs. 32–35.

nac 2001, S. 108–111, 144 f. Nr. 15 Abb. 2. – Savoy II, 2003, S. 49 Nr. 72. – Marti-
nez 2004, S. 100 f. Nr. 0153.

Kat. Nr. 78

Abb. 310–311

Torso einer weiblichen Gewandfigur, zu einer Knienden ergänzt

Um die Mitte des 1. Jahrhunderts n. Chr., frühclaudisch, nach einem späthellenisti-
schen Vorbild

Berlin, Skulpturensammlung

Material und Technik: weißer, mittelkristalliner Marmor

Maße: gesamte H: 100 cm; antiker Torso H: ca. 42,5 cm

Inv. Nr.: Skulpturensammlung SMB, 2170

Alte Inv. Nr.: Staatliche Museen Berlin, Antikensammlung, Sk 588

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
320	412	304	471	60

Geschichte: 1728 in der Sammlung Lercari in Rom als Torso einer Sitzenden nach-
gewiesen. – 1735 von Kardinal Polignac aus der Sammlung Lercari erworben. –
1735 von Lambert-Sigisbert Adam in Rom zu einer knienden Figur (eine der Töchter
des Königs Lykomedes) ergänzt. – 1735 Erstaufstellung im Hôtel de Mézières
(Raum links vom Vestibül). – 1738 und 1742 am selben Ort nachgewiesen. – 1742
von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich um 1743 zu-
nächst im Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg (Goldene Galerie) aufgestellt. –
Dort noch 1768 erwähnt. – 1770 im Antikentempel aufgestellt. – 1772 ebendort
nachgewiesen. – 1806–1814 in Paris, Musée Napoléon. – 12. November 1814 Rück-
kehr in den Antikentempel. – April 1828 an das Museum abgegeben. – 1832 im
Nordsaal des Museums aufgestellt.

Beschreibung

Nur der Torso der Figur ist antik. Ergänzt sind der Kopf mit dem Hals und den
Schultern, der obere Teil des Rückens, die rechte Brust, beide Arme, das linke Knie
sowie die gesamte untere Partie, unterhalb der Glutäen und in der Mitte der Ober-

schenkel beginnend. Während die obere Bruchkante unregelmäßig verläuft, bildet sie im unteren Bereich eine annähernd waagrechte Linie. Die antiken Partien sind vor allem an der Vorderseite gereinigt, Reste von Sinter und Wurzelfasern, kleine Vierungen. Etwas oberhalb der Hüfte verläuft eine Art Gewandkante, die motivisch nicht zu begründen ist. Möglicherweise ist hier ein Mantelbausch zum Chiton abgearbeitet worden. Die Figur trägt heute noch die Ergänzungen der ersten Restaurierungsphase des frühen 18. Jahrhunderts. Die mit einem dünnen, in eng anliegende Falten gelegten Chiton und einem Hüftmantel bekleidete Mädchenfigur wurde von Adam zu einer auf dem rechten Bein Knienden, die den linken Fuß aufgesetzt hat, ergänzt. Er fügte einen nach rechts ins Profil gewandten Kopf hinzu. Huberta Heres hat darauf verwiesen, dass diese Ergänzung vermutlich von der Figur einer Knienden auf den Achillsarkophagen angeregt wurde. Die Aufrichtung des Oberkörpers entspricht wohl dem antiken Original, doch dürfte es sich um eine stehende, nach vorne geneigte Figur gehandelt haben, deren linker Unterarm auf dem Oberschenkel des aufgestützten linken Beines lag. Zu denken wäre an die Darstellung einer Muse oder Aphrodite, worauf die erotischen Gewanddetails hinweisen. Entfernt verwandt sind die sog. Muse Vescovali in Schloss Glienicke und die sog. Tiber Muse in Minneapolis.

Die Figur wurde 1830 mit ihren Ergänzungen des 18. Jahrhunderts, möglicherweise weil keine eindeutige Neuinterpretation und Identifizierung zu leisten war, im Göttersaal des Königlichen Museums im lockeren Zusammenhang mit einigen der Musesfiguren der Lykomedesgruppe und der Knöchelspielerin aufgestellt. Zu den Restaurierungen Adams äußerte Paul Seidel sich sehr positiv, so übte auf ihn die Kniende als flotte und charakteristische Arbeit Adams einen großem Reiz aus.¹⁸

Im Nachlassinventar wurde die Statue mit zehn weiteren Figuren der Lykomedesgruppe mit insgesamt 18.000 Livres taxiert. Nachdem sie mit den übrigen, erst Anfang 1735 in Paris eingetroffenen, bei Kardinal Lercari erworbenen Skulpturen zunächst wohl in die Werkstatt von Adam überführt worden war, gehörte sie zu den wenigen der zahlreichen fragmentierten Statuen, Statuetten und Torsen aus der römischen Sammlung, die sogleich für eine Aufstellung hergerichtet wurden. In der *Notice particulière* im *Mercure de France* wird eigens darauf verwiesen, dass man diese Statue der Gruppe hinzugefügt habe. Man sah in ihr (bei dem Autor handelt es sich wahrscheinlich um den Antiquar Moreau de Mautour) eine Frau die aus dem Bade kommt und bewunderte ihre Haltung und die Gewandgestaltung ausdrücklich. Die Begründung weshalb sie mit den übrigen Figuren der Lykomedesgruppe harmoniere,

¹⁸ Seidel 1892, S. 199.

ist für die zeitgenössische Sicht auf die Ergänzungen Adams erhellend: Da die Figuren als Ausstattungsgegenstände eines Salons im Bereich der Thermen der Villa gedient hätten, habe man diese dem Bade entsteigende Frauenfigur hinzugefügt. Das Thema der Gruppe wird dabei zwar nicht explizit hinterfragt, doch scheint der Gruppenzusammenhang durch eine offensichtlich willkürlich hinzugefügte weitere Figur nicht beeinträchtigt zu sein.

Quellen: Etat des Statues Lercari 1728, Nr. 88 („Figure d'une femme habillée , en acte de s'asseoir, de marbre antique, 4 palmi“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 412 („des filles de Lycomedes“). – Inventar Neues Palais 1784, fol. 63r Nr. 5 („andre [Tochter] mit einem Knie auf der Erde“). – Inventar Neues Palais 1799, fol. 173 Nr. 3 („eine andre [Tochter] mit einem Knie auf der Erde“). – Acta Staatseigentümer 1809/1810, fol. 18r („10 Statuen, die Gruppe des Lycomedes“). – Inventar Neues Palais 1811, fol. 230v. – Inventar Neues Palais/Antikentempel 1828, fol. 30r Nr. 3. – Reklamationsverzeichnis 1814, fol. 86r unter Nr. 8–17. – Acta Kunstsachen 1814, fol. 18r („Apollo mit den Musen“). – Acta Kunstsachen 1814–1816, fol. 11v Nr. 1 („10 Statuen die Gruppe des Lycomedes“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 44r Nr. 3 („andere mit einem Knie auf der Erde kniend“); fol. 148v Nr. 432 (3). – Acta Kunstsachen 1831–1857, fol. 118v Nr. 532 (3) („andre [Tochter] mit einem Knie auf Erde kniend“).

Literatur: Hôtel de Mézières 1735, S. 694. – Etat et Description des Statues 1742, S. 37 („autre fille“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 304]. – Oesterreich 1768, S. 29 Nr. 1 („Polignac [...] Eine Tochter des Lycomedes mit dem rechten Knie auf der Erde, sich eine Fuß-Hacke anzuziehen“). – Salzmann 1772, S. 29 Nr. 9. – Oesterreich 1774, S. 58 Nr. 471 („Autre Fille de Lycomedes, qui un genou en terre essaye une brodequin“). – Oesterreich 1775a, S. 74 Nr. 471. – Levezow 1804, S. 60 Taf. 9. – Tieck 1832, S. 12 Nr. 60 („Psyche“). – Gerhard 1836, S. 58–60 Nr. 60. – Conze 1891, S. 227 f. Nr. 588. – Paul Seidel: Die Ausstellung von Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrichs des Großen. I. Friedrich der Große als Sammler von Gemälden und Skulpturen, in: Jahrbuch der königlichen preußischen Kunstsammlungen 13, 1892, S. 183–204. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 285 Nr. 320 („filles de Lycomède, [...] un autre tenant un genoux à terre et rebroussant ses cheveux de la main droite“). – Theodor Demmler: Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton. Großplastik (Die Bildwerke des Deutschen Museums 3), Berlin 1930, S. 445 mit Abb. – Kühn I, 1970, S. 105, Abb. 716. – Heres/Heres 1980 passim, bes. S. 110 f. mit Abb. 9; S. 119 f. mit Abb. 20, S. 135 f. – Gerald Heres, in: AK Friedrich II. 1986, S. 72 Kat. Nr. V. 17. – Sepp-Gustav Gröschel, in: AK Schloss Glienicke 1987, S. 549. – Neudecker 1988, S. 209–211 Nr. 51. 12. – Kreikenbom 1998, S. 54 f., 71, 77. – Dostert 1999, S. 40. – Dostert 2000, S. 191, 194 f. – Dostert / de Polignac 2001, S. 147. – Savoy II, 2003, S. 48 Nr. 71g. – Martinez 2004, S. 139–141 Nr. 0029. – Heilmeyer 2005, S. 15 f. Abb. 11.

Torso einer weiblichen Gewandfigur

2. Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr., antoninisch; nach einem späthellenistischen Vorbild um 100–80 v. Chr.

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer, feinkristalliner Marmor

Maße: gesamte H: 155 cm; ohne Basis H: 144 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 497

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
320	412	302	469	70

Geschichte: Angeblich 1729 bei der Ausgrabung einer römischen Villa bei Grottaferrata (Villa Asprorum) gefunden und in den Besitz von Kardinal de Polignac gelangt, der Fundort wurde von Polignac als „Villa des Marius“ bezeichnet, mit dieser Angabe in die Forschungsliteratur eingegangen. – Zwischen 1729 und 1732 Restaurierung durch Lambert-Sigisbert Adam. – 1734 im Antikensaal des Hôtel de Sully. – 1735 im Hôtel de Mézières nachgewiesen, bis 1742 in Paris. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich um 1743 im Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg (Speisesaal) aufgestellt. – 1768/1769 ebendort noch beschrieben. – Vermutlich 1770 im Antikentempel aufgestellt. – 1772 ebendort nachgewiesen. – 1806–1814 in Paris, Musée Napoléon. – 1816 wieder im Antikentempel. – April 1828 Überführung in die Kgl. Bildhauerwerkstatt. – 1830 im Nordsaal des Museums aufgestellt.

Beschreibung

Kopf, Hals, rechter Arm mit Schulter sind nach Abnahme der alten Ergänzungen in Gips ergänzt, die linke Hand, einzelne Gewandteile, großer Zeh des linken Fußes in Marmor angesetzt. Zahlreiche Bestoßungen der Oberfläche. Oberfläche gereinigt, am Rücken Sinterspuren. Im 19. Jahrhundert wurde wegen des erhobenen rechten Arms als Deutung Dienerin oder flehende Niobide vorgeschlagen, doch lassen sich beide nicht näher begründen. Die Figur ist aufgrund der Gewanddrapierung mit dem hoch

gegürteten, in kleinen Faltenbahnen den Körper abzeichnenden Chiton und dem über dem linken Arm liegenden Mantel, der um die rechte Hüfte herumgeführt ist, sowie ihres gelängten Oberkörpers mit späthellenistischen Frauenfiguren zu vergleichen. Möglicherweise greift sie als Vorbild eine Musefigur auf.

Im Nachlassinventar wurde die Statue mit zehn weiteren Figuren der Lykomedesgruppe mit insgesamt 18.000 Livres taxiert.

Quellen: Moreau de Mautour 1734, fol. 2r–3r („une fille“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 412 („une des filles de Lycomedes“). – Inventar Neues Palais 1784, fol. 63r Nr. 3 („Tochter des Lykomedes, sich im Spiegel besehend“). – Inventar Neues Palais 1799, fol. 173r Nr. 2 („Tochter sich im Spiegel besehend“). – Acta Staatseigentümer 1809/1810, fol. 18r („10 Statuen, die Gruppe des Lykomedes“). – Inventar Neues Palais 1811, fol. 230v. – Reklamationsverzeichnis 1814, fol. 86r unter Nr. 8–17. – Acta Kunstsachen 1814, fol. 18r („Apollo mit den Musen“). – Acta Kunstsachen 1814–1816, fol. 11v Nr. 1 („10 Statuen die Gruppe des Lykomedes“). – Inventar Neues Palais/Antikentempel 1828, fol. 30r Nr. 2. – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 44r Nr. 2 („Tochter sich im Spiegel betrachtend“); fol. 148v Nr. 431 (2). – Acta Kunstsachen 1831–1857, fol. 118v Nr. 531 (2) („Tochter sich im Spiegel betrachtend“).

Literatur: Hôtel de Mézières 1735, S. 694 („Sale à gauche du Vestibule“). – Etat et Description des Statues 1742, S. 36 („une des filles“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 302]. – Oesterreich 1768, S. 21 Nr. 2 („Polignac [...] Eine Tochter des Lycomedes, die sich im Spiegel besiehet“). – Nicolai 1769, S. 485. – Salzmann 1772, S. 26 Nr. 2). – Oesterreich 1774, S. 58 Nr. 469. – Oesterreich 1775a, S. 74 Nr. 469. – Levezow 1804, S. 60 f. Taf. 10. – Levezow 1822, S. 363 („Niobide“). – Tieck 1832, S. 14 Nr. 70 („anbetendes Mädchen“). – Gerhard 1836, S. 66 f. Nr. 70. – Conze 1891, S. 195 Nr. 497. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 285 Nr. 320 („filles de Lycomède, [...] un autre haussant le bras droit et tenant de la main un miroir où elle se regarde“). – Heres/Heres 1980, passim, bes. S. 110 mit Abb. 7; S. 142–144 mit Abb. 35. – Neudecker 1988, S. 209–211 Nr. 51. 11. – Kreikenbom 1998, S. 54 f., 71, 77. – Dostert 2000, S. 191, 194. – Dostert/de Polignac 2001, S. 105–107 Nr. 6. – Savoy II, 2003, S. 48 Nr. 71 f. – Martinez 2004, S. 139–141 Nr. 0231.

Weiblicher Kopf auf neuzeitlicher Büste

Um 150 n. Chr., frühantoninisch, nach einem hellenistischen oder klassizistischen Vorbild

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: Kopf weißer, feinkristalliner Marmor; Büste weißer, feinkristalliner Marmor; Sockel Rouge griotte (dichter Kalkstein mit rotbrauner Matrix und heller Äderung)

Maße: gesamte H: 58,5 cm; antiker Kopf H: 31,5 cm; Sockel H: 12 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 618

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			805	132

Geschichte: 1742 wohl von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben, im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren. – 1774 und 1775 im Magazin im Schloss Charlottenburg nachweisbar. – Zwischen 1820 und 1830 im Königlichen Palais in Berlin Unter den Linden aufgestellt. – Am 3. März 1830 an das Museum übergeben. – 1832 im Museum ausgestellt.

Beschreibung

Der Kopf ist mit einem großen Stück des Halses antik erhalten. Ergänzt ist in einem zusammenhängenden Stück die Nase mit dem Mund. Die Enden der Haarsträhnen von der Zopfschleife am Hinterkopf fehlen. Antike Oberfläche nur an wenigen Stellen erhalten, das Gesicht ist überschliffen, die Haare zeigen deutliche Verwitterungsspuren, stellenweise durch Huminsäuren und kleine Bestoßungen. Das Bruststück und der Sockel sind ergänzt und weisen die für die Herkunft aus der Sammlung Polignac typische Art der Herrichtung auf. Das Gesicht des leicht zur Linken geneigten weiblichen Kopfes ist zart durchmodelliert, die Augen jedoch weisen scharfkantige Lider auf und sind von linear geschwungenen Brauen überwölbt. Durch die Scheitelung der Haare erhält die Stirn eine dreieckige Kontur. Die Haare sind in bewegten

Wellen über die Stirn zu den Seiten geführt, wo sie zu einem lockeren Kranz verschlungen sind und nach hinten geführt werden, indem sie die Ohren zur Hälfte verdecken. Kleine Löckchen haben sich aus dem Kranz gelöst, liegen vor den Ohren auf der Wange, am Hals und im Nacken. Am Hinterkopf sind die Haare zu einer Schleife hochgenommen. Von ihrer Anlage ist die Frisur mit dem Mittelscheitel klassisch und erinnert an die der ephesischen Amazonen, gleichzeitig sind die spielerisch und frei nach hinten geführten Haare sowie die Haarschleife am ehesten mit hellenistischen und klassizistischen Vorbildern zu vergleichen. Die sinnend, stimmungsvolle Kopfhaltung lässt an die Darstellung einer Muse denken. Wo die antike Bohrarbeit und die Anlage der Strähnen noch zu erkennen sind, zeigen die tiefen Bohrrillen mit einzelnen Bohrlöchern, dass der Kopf in frühantoninischer Zeit entstanden sein dürfte.

Die Art der freien, spielerischen Haarwiedergabe könnte Lambert-Sigisbert Adam bei der Ergänzungsarbeit für die Töchter der Lykomedesgruppe beeinflusst haben; wie diese weist auch das vorliegende antike Bildwerk rokokohafte, fast süßliche Züge auf. Die Zuweisung zur Sammlung Polignac ist über die charakteristische Büstensockelung gesichert.

Quelle: Acta Kunstsachen 1820-1830, fol. 104v („Büste eines Apollo, oder Heroine“). – Acta Kunstsachen 1855–1877, [Einlage] S. 40/41 Nr. 391 („Büste eines Apollo oder Heroine vielleicht No. 234 sogenannte Klythie“).

Literatur: Oesterreich 1774, S. 101 („Polignac“). – Oesterreich 1775a, Nr. 805 („P. Muse, halbes Bruststück, 1 Fuß 7 Zoll“). – Tieck 1832, S. 19 Nr. 132 („Clytie“). – Gerhard 1836, S. 84 f. Nr. 132 („angebliche Klytie“). – Conze 1891, S. 240 Nr. 618 („aelterer Königlicher Besitz“).

Kat. Nr. 81

Abb. 321–325

Torso einer weiblichen Gewandfigur

Ende des 2. Jahrhunderts n. Chr., antoninisch, in Anlehnung an hellenistisch-klassizistische Vorbilder

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer, mittelkristalliner Marmor

Maße: gesamte H: 169 cm; ohne antike Plinthe H: 159 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 593

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
318	410	305	472	211

Geschichte: Angeblich im Mai 1729 in der Villa Asprorum bei Grottaferrata gefunden und in den Besitz von Kardinal de Polignac gelangt, der Fundort wurde von Polignac als „Villa des Marius“ bezeichnet, mit dieser Angabe in die Forschungsliteratur eingegangen. – Zwischen 1729 und 1732 Restaurierung durch Lambert-Sigisbert Adam als Gemahlin des Lykomedes. – 1734 im Antikensaal des Hôtel de Sully nachgewiesen. – 1735 im Hôtel de Mézières (Raum links vom Vestibül). – 1738 und 1742 am selben Ort nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich 1743 im Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg (Speisesaal) aufgestellt. – 1768 ebendort noch beschrieben. – Vermutlich 1770 im Antikentempel aufgestellt. – 1772 ebendort nachgewiesen. – 1806–1814 in Paris, Musée Napoléon. – Am 12. November 1814 wieder im Antikentempel aufgestellt. – April 1828 zur Restaurierung an Rauch übergeben. – 1832 im Ostsaal des Museums aufgestellt. – Seit 1987 im Schinkelmuseum in der Friedrichwerderschen Kirche.

Beschreibung

Antik ist der Torso mit dem hinteren Teil der Plinthe. Ergänzt sind Kopf, Hals mit den benachbarten Gewandteilen, der rechte Arm, der linke Unterarm, die vorderen Partien der Füße mit dem vorderen Teil der Plinthe und einzelne Gewandpartien. Oberfläche gereinigt. Die weibliche Figur ist mit einem tiefgegürteten Chiton bekleidet, über ihren Schultern liegt ein Mantel, den sie über den Kopf gezogen hat. Diese Ergänzung Rauchs ist aufgrund der erhaltenen antiken Reste nicht zwingend, entspricht aber wahrscheinlich dem antiken Befund. Huberta Heres vertrat die Auffassung, dass die Figur mit ihrem kontrapostischen Stand und der Art der Gewandanlage Peplosfiguren der klassischen Zeit nachahmt und mit Elementen späthellenistischer Gewandfiguren vereint. Im 2. Jahrhundert n. Chr. sind Statuen mit tiefgegürtetem Chiton für unterschiedliche Figuren verwendet worden. So findet sich die tiefe Gürtung etwa bei der pasitelischen Gruppe Orest und Elektra in Neapel und bei der sog. Antiope der Gruppe des Farnesischen Stiers, jedoch tragen diese Figuren ihren Mantel nur locker um Schulter und Arme gelegt. Die sog. Flora Farnese ist ebenfalls mit einem tief gegürteten Chiton bekleidet, doch sind ihr im Gegensatz zu unserer Statue eindeutig erotische Züge eigen. Adam sah in der Figur die Gemahlin des Ly-

komedes, die mit einem Zepter, das sie in der rechten Hand hielt, den Schleier auf ihrem Kopf leicht anhebt. Von Rauch wurde sie mit einem Kopf ergänzt, der an römische Frauenporträts mit Melonenfrisur erinnert. Ihre Interpretation als Gemahlin des Lykomedes und damit als im Vergleich zu den Mädchenfiguren ältere Frau dürfte ihrer Tracht geschuldet sein, durch die sie einen strengeren Eindruck vermittelt, und dem Manteltuch, das sie wie einen Schleier über den Kopf zieht – Reste davon hatten sich am Rücken erhalten.

Im Nachlassinventar wurde die Statue mit zehn weiteren Figuren der Lykomedesgruppe mit insgesamt 18.000 Livres taxiert.

Quellen: Moreau de Mautour 1734, fol. 2r–3r („la reine“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 410 („la Reine femme de Lycomede“). – Inventar Neues Palais 1784, fol. 63r Nr. 6 („des Lykomedes Gemahlin“). – Inventar Neues Palais 1799, fol. 173r Nr. 5 („Gemahlin“). – Acta Staatseigentümer 1809/1810, fol. 18r („10 Statuen, die Gruppe des Lykomedes“). – Inventar Neues Palais 1811, fol. 230v. – Reklamationsverzeichnis 1814, fol. 86r unter Nr. 8–17. – Acta Kunstsachen 1814, fol. 18r („Apollo mit den Musen“). – Acta Kunstsachen 1814–1816, fol. 11v Nr. 1 („10 Statuen die Gruppe des Lykomedes“). – Inventar Neues Palais/Antikentempel 1828, fol. 30r Nr. 5. – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 44r Nr. 5 („Gemahlin“); fol. 148v Nr. 434 (5). – Acta Kunstsachen 1831–1857, fol. 118v Nr. 534 (5) („Gemahlin“).

Literatur: Hôtel de Mézières 1735, S. 694. – Etat et Description des Statues 1742, S. 37, („la Reine“) [= Sammlung Polignac, 1956, Nr. 305]. – Oesterreich 1768, S. 23 Nr. 5 („Polignac [...] Die Königin und Gemahlin des Lykomedes.“). – Nicolai 1769, S. 485. – Salzmann 1772, S. 27 Nr. 5. – Oesterreich 1774, S. 58 f. Nr. 472 („Polignac. 6. La Reine, femme de Lycomede“). – Oesterreich 1775a, S. 74 f. Nr. 472. – Levezow 1804, S. 59 Taf. 7 („Ceres“). – Tieck 1832, S. 29 Nr. 211 („opfernde Matrone“). – Gerhard 1836, S. 109 f. Nr. 211. – Conze 1891, S. 229 f. Nr. 593. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 285 Nr. 318 („la Reine“). – Heres/Heres 1980, passim, bes. S. 110 f. mit Abb. 10; S. 139 f. mit Abb. 33. – Neudecker 1988, S. 209–211 Nr. 51. 13. – Kreikenbom 1998, S. 54 f., 71, 77. – Dostert 1999, S. 40. – Dostert 2000, S. 191. 194 f. – Dostert/de Polignac 2001, S. 104–107 Nr. 3. – Savoy II, 2003, S. 48 Nr. 71i. – Martinez 2004, S. 139–141 Nr. 0230.

Statue einer Orantin mit Bildnis der Kaiserin Sabina

Torso Mitte des 1. Jahrhunderts n. Chr., Kopie nach einem augusteischen Vorbild;
 Porträt der Sabina 130–140 n. Chr., hadrianisch

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer, feinkristalliner Marmor mit leicht grauer Äderung

Maße: gesamte H: 211,5 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 496

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
312	404	3	93	210

Geschichte: April/Mai 1729 angeblich an der Via Latina in der Umgebung von Torre Mezzavia (Casale Gregna) zwischen Frascati und Rom bei einer von Kardinal Polignac veranlassten Grabung gefunden. – 1734 im Antikensaal des Hôtel de Sully gemeinsam mit dem Statuenpaar Asklepios und Hygieia aufgestellt. – 1735 im Vestibül des Hôtel de Mézières, Rue de Varenne, aufgestellt. – 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich um 1765 in der Bildergalerie von Sanssouci aufgestellt. – 1769 ebendort (neben der großen Eingangstür in der Mitte der Galerie) beschrieben. – 1806 nach Paris verbracht. – 1815 in die Bildergalerie zurückgekehrt. – April 1830 an das Museum abgegeben, im Ostsaal gemeinsam mit den römischen Porträts aufgestellt.

Beschreibung

Die Statue war im unteren Bereich dreimal quer gebrochen, konnte aber Bruch an Bruch zusammengefügt werden. Ergänzt sind die Füße und die Basis mit den angrenzenden Gewandpartien sowie zahlreiche Gewandteile, vor allem Faltenstege. Beide Unterarme waren früher ergänzt und sind inzwischen abgenommen. Der Torso weist darüber hinaus etliche Fehlstellen und Bestoßungen auf. Der mit einem Teil des Halses antike Kopf ist nicht zugehörig. Ergänzt sind die Nasenspitze, die rechte

Augenbraue, ein Stück der linken Wange und die Ränder der Ohren. Das Gesicht weist kleine Beschädigungen der Oberfläche auf, die so überarbeitet wurden, dass tiefere Fehlstellen noch zu erkennen sind. Im Haar Verwitterungsspuren. Das Halszwischenstück ist modern. Die kolossale weibliche Statue geht auf den Typus einer aufrecht stehenden weiblichen Gewandfigur mit zum Gebet erhobenen Händen zurück, der im 4. Jahrhundert v. Chr. entstanden ist. In augusteischer Zeit erfuhr er eine klassizistische Ausprägung, die von sieben Repliken, darunter der Berliner Orantin, überliefert wird. Dieser römische Statuentypus einer weiblichen überlebensgroßen Gewandfigur mit raffiniert und abwechslungsreich gestaltetem Gewand aus Chiton und Hüftmantel fand in der Regel für Porträtstatuen Verwendung. Anzunehmen ist dies auch für das vorliegende Bildwerk. Die kleinteilig bewegte, unruhige Oberfläche des Gewandes spricht für eine Datierung um die Mitte des 1. Jahrhunderts n. Chr. Der Sabinakopf, den die Statue schon im Rahmen der ersten Restaurierung in den frühen 1730er Jahren erhielt, ist nicht zugehörig. Das Bildnis zeigt Kaiserin Sabina in ihrem am weitesten verbreiteten Typus aus der Zeitspanne 128–138 n. Chr.

Zu Polignacs Zeiten war die Statue der Orantin in Paris als eine der insgesamt drei kolossalen Statuen der Sammlung Polignacs in beiden Domizilen gemeinsam mit diesen aufgestellt, zunächst im Antikensaal des Hôtel de Sully im Marais, ab 1735 im Vestibül des Hôtel de Mézières in der Rue de Varenne. Zu dieser Zeit interpretierte man sie wohl aufgrund des ihr aufgesetzten Porträtkopfes als Darstellung der Julia, Tochter des Kaisers Augustus.¹⁹ Von Joseph Spence, der die Sammlung in Paris besuchte, wird sie als Statue einer „empress“ bezeichnet.²⁰

Im Nachlassinventar ist die Statue wie die der Hygieia mit 500 Livres taxiert, während die des Asklepios mit 2000 Livres ungleich höher veranschlagt ist. Im Katalog der aus Deutschland stammenden Kunstwerke im Musée Napoléon von 1807 ist das Porträt als das der Gattin Hadrians, Sabina, identifiziert. Tieck übernahm diese Zuschreibung für sein Verzeichnis jedoch nicht, sondern sah in dem Kopf ein Porträt der älteren Faustina.

¹⁹ In der in Dresden aufbewahrten Aufstellung der Antiken von Kardinal Lercari ist der sieben Fuß hohe Torso einer „Venus sortant du Bain, a qui manquent la tête et les bras, haute 7“ aufgeführt, die dort auch als „Venus plus grande que Nature sans teste et bras“ bezeichnet wird, die mit der Orantin identisch sein könnte, wenn nicht dagegen spräche, dass die Statuen aus dem Ankauf bei Lercari erst 1735 nach Paris gelangt sind. Dass eine Statue, deren fein plissierte, eng anliegende Gewänder als Venus, die aus dem Bade kommt, gedeutet wurde, ist eine durchaus gängige Interpretation dieser Epoche.

²⁰ Spence 1975, S. 186.

Quellen: Moreau de Mautour 1734, fol. 3v („Julie“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 404 („Julie“). – Acta Inventur Schloss Sanssouci 1782–1796, fol. 65r Nr. 6. – Inventar Schloss Sanssouci 1796, fol. 28 rechts Nr. 6 („Julia, Tochter des August“). – Konfiskationsverzeichnis 1806/1807, fol. 10v Nr. 16 („Julia, Tochter des Augustus“). – Reklamationsverzeichnis 1814, fol. 86r Nr. 19. – Acta Kunstsachen 1814, fol. 19v. – Inventar Schloss Sanssouci 1825, fol. 120r („Julia“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 160v Nr. 54 („Faustina major, in der Gebährdung als Venus abgeliefert/Urania, Julia, Tochter Augusts“).

Literatur: Hôtel de Mézières 1735, S. 691. – Etat et Description des Statues 1742, S. 4 („Julie, fille d’Auguste [...] ouvrage grec“) [=Sammlung Polignac 1956, Nr. 93]. – Nicolai 1769, S. 523 („Julia, Tochter des Augustus“). – Oesterreich 1773, S. 74 Nr. 1. – Oesterreich 1774, S. 11 Nr. 93. – Oesterreich 1775a, S. 16 Nr. 93. – Levezow 1822, S. 366. – Tieck 1832, S. 29 Nr. 210 („Anbetende Frau; Bildnis der älteren Faustina“). – Gerhard 1836, S. 109 Nr. 210. – Conze 1891, S. 194 f. Nr. 496. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 285 Nr. 312 („Julie“). – Blümel 1933, S. 23 R 54 Taf. 20. 21. – Andrea Carandini: Vibia Sabina: funzione politica, iconografia e il problema del classicismo adrianeo, Florenz 1969, S. 192 f. Nr. 60 Abb. 241. – Fittschen/Zanker III, 1983, S. 10 f. Nr. A 1 zu Nr. 10. – Neudecker 1988, S. 209–211 Nr. 51. 10. – Landwehr 1993, S. 84 f. Nr. 61 C. – Hüneke 1996, S. 98 f. – Bildergalerie in Sanssouci 1996, S. 218 (Saskia Hüneke). – Dostert 1999, S. 39 Anm. 31. – Dostert 2000, S. 194–197. – Dostert/de Polignac 2001, S. 108 Nr. 13. – Savoy II, 2003, S. 19 Nr. 19. – Martinez 2004, S. 164 Nr. 0281. – Heilmeyer 2005, S. 28.

Kat. Nr. 83

Abb. 329–331

Statue eines sitzenden Kleinkindes, neuzeitlich zur Fortuna ergänzt

Römische Kaiserzeit

Berlin, Skulpturensammlung

Material und Technik: weißer Marmor

Maße: gesamte H: 76,5 cm

Inv. Nr.: Skulpturensammlung SMB, Inv. 355

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
329	421		103	261

Geschichte: Um 1731 wohl von Edme Bouchardon in Rom im Auftrag von Kardinal de Polignac ergänzt. – 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières nachgewiesen (wahr-

scheinlich 1. Saal der Appartements im Obergeschoss). – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Um 1765 in der Bildergalerie von Schloss Sanssouci auf dem dritten Tisch vom Eingang aufgestellt. – 1769 ebendort nachgewiesen. – Am 26. März 1830 an das Museum abgegeben. – 1832 im Westsaal des Museums. – Vor 1891 an die Skulpturensammlung abgegeben.

Beschreibung

Antik ist lediglich der Torso der Figur. Der Kopf, die Arme, die Beine ab den Knien, das Füllhorn und die Attribute sind ergänzt. Die nackte Figur mit den fülligen Körperformen eines Kleinkindes sitzt rittlings auf einem großen Füllhorn, aus dem Früchte herausquellen. Das Kind beugt sich weit nach vorn und hält im ausgestreckten rechten Arm eine Blume. Der antike linke Arm war, wie der erhaltene Ansatz des Oberarmes zeigt, seitlich angewinkelt, demnach ist zumindest der Oberarm richtig ergänzt. Die Arbeit wird dem französischen Bildhauer Edme Bouchardon zugeschrieben, der den Torso mit üppigem Beiwerk und erzählerischen Ergänzungen ausgestattet hat. So blickt der ergänzte Mädchenkopf mit einem gleichsam sprechenden Gesichtsausdruck der Geste des rechten Armes folgend dem Betrachter entgegen. Aus dem Füllhorn sind neben den Früchten auch einige Medaillen gerollt. Auf einer sind in ihren Umrissen eine Büste und die Jahreszahl 1731 zu erkennen. Möglicherweise handelt es sich dabei um die Personifikation der Abundantia in Form einer Frauenbüste; es könnte aber auch eine Porträtbüste gemeint sein. Der Kleinkindertorso geht im weitesten Sinne auf Figuren wie den Knaben mit der Fuchsgans zurück, der als einer der prominentesten Vertreter der seit dem Hellenismus verbreiteten Gruppe der am Boden hockenden Kinderfiguren und Eroten gelten kann. Neben Eroten wurden gleichfalls dem Mythos entlehnte Figuren wie der kleine Heraklesknabe oder kindliche Satyrn auf diese Weise dargestellt. In römischer Zeit fanden diese Kinderfiguren bevorzugt als Brunnenfiguren Verwendung.

Oesterreich beschreibt explizit die „überaus schönen“ Ergänzungen Bouchardons und weist zudem auf das Entstehungsdatum dieser Arbeit von 1731 hin, wobei er den Ort der Restaurierungsarbeit nach Paris verlegt, sich hierin also irrt. Bei den Angaben zum Bildhauer handelt es sich um Informationen, die er nicht aus dem Pariser Verkaufskatalog der Sammlung bezogen haben kann. Die Verbindung der Statue mit dem berühmten französischen Bildhauer muss demnach durch andere Quellen überliefert worden sein. Mit letzter Sicherheit ist die Zuweisung an Edme Bouchardon nicht zu leisten, doch hat der Bildhauer sich in der Folge in seinem Œuvre wiederholt mit Darstellungen von Kindern befasst. Von der hohen Wertschätzung der Statue in Paris zeugt die Taxierung des Nachlassinventars, die 800 Livres beträgt.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 421 („statue de flore, qui présente un bouquet de fleurs“). – Acta Inventur Schloss Sanssouci 1782–1796, fol. 65r Nr. 9 („Mädchen als den Überfluß vorgestellt, der leib antiq“). – Inventar Schloss Sanssouci 1796, fol. 28 rechts („Mädchen als der Überfluß“). – Acta Kunstsachen 1820-1830, fol. 150r („Ein Mädchen als Überfluss/weiblicher KinderTorso“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 30 („Déesse des Richesses“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 272]. – Nicolai 1769, S. 523. – Oesterreich 1774, S. 12 Nr. 103 („P. la Déesse des Richesses“). – Oesterreich 1775a, S. 19 Nr. 103 („Göttin des Reichthums“). – Tieck 1832, S. 34 Nr. 261 („der Reichthum, sitzendes Kind“). – Gerhard 1836, S. 89 Nr. 139 („ergänzter Plutus“). – Wilhelm von Bode, Hugo von Tschudi: Beschreibung der Bildwerke der Christlichen Epoche, Berlin 1888, S. 82 Nr. 278 Taf. 16 („nacktes kindliches Mädchen“). – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 286 Nr. 329 („Flore“). – Seidel 1900, S. 162 Kat. Nr. 178. – Claude Keisch, in: AK Die griechische Klassik 2002, S. 735 f. Kat. Nr. 603. – Heilmeyer 2005, S. 32 Abb. 36.

Kat. Nr. 84

Abb. 332

Ägyptisierende weibliche Statue

117–138 n. Chr., hadrianisch

Berlin, Ägyptisches Museum

Material und Technik: schwarzer, feinkristalliner, dolomitischer Kalkstein

Maße: gesamte H: 170 cm

Inv. Nr.: Ägyptisches Museum und Papyrussammlung SMB, Inv. 7996, 1

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
314	406	4	770	403

Geschichte: In den 1720er Jahren im sog. Pantanello der Villa Hadriana gefunden, anschließend von Kardinal Polignac erworben. – 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières nachgewiesen (neben der Haupttreppe). – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Um 1745 im Magazin von Schloss Charlottenburg nachweisbar. – 1793 in der Wohnung Friedrich Wilhelms II. im Berliner Schloss am Eingang des Eckkabinetts beschrieben. – 1832 zunächst im Ostsaal, später im Westsaal des Museums aufgestellt. – 1880 an die Ägyptische Abteilung der Königlichen Museen übergeben.

Beschreibung

Ergänzt sind der Kopf mit einem Teil des Halses, die rechte Schulter mit dem Arm, die Basis mit den Füßen, die Unterschenkel mit den Knien und ein Stück des linken Oberschenkels. Die Figur ist auf der Rückseite nicht ausgearbeitet bzw. vollständig abgemeißelt. Mittel- und Unterkörper waren gebrochen. Einzelne Fehlstellen und Risse. Unterhalb des Halsansatzes befindet sich eine Bohrung von ca. 3 cm Durchmesser, die sich in den Brustkorb schräg nach unten fortsetzt. Die frontal ausgerichtete weibliche Gewandfigur mit seitlich anliegenden Armen steht mit leicht vorge-setztem linkem Bein und nach außen gedrehten Füßen. Das eng anliegende Gewand zeichnet ihre Körperformen deutlich ab, während sich an den Seiten und zwischen den Beinen weiche Faltentäler bilden. Wie die auf den Schultern erhaltenen Lockenreste erkennen lassen, waren die gedrehten Locken in einer Stufenfrisur angeordnet.

Die von Walter Iwas vorgeschlagene Identifizierung mit Arsinoe II. Philadelphos und ihre Interpretation als Orakelstatue wurden von Alfred Grimm in erster Linie wegen des neuzeitlich ergänzten Kopfes, den Iwas als antik zugehörig beschreibt, abgelehnt. Aufgrund ihrer nicht ausgearbeiteten Rückseite dürfte die Statue in einer Nische aufgestellt gewesen sein.

Im Nachlassinventar ist die Statue mit 3000 Livres taxiert, womit die Bewunderung, die man ihr wohl in erster Linie wegen ihres besonderen und seltenen Materials entgegen brachte, höchst deutlich zum Ausdruck kommt. Im Hôtel de Mézières stand sie am Fuß der Haupttreppe, die von dem offenen Vestibül aus einsehbar war, so dass kein Besucher des Hôtel die Basaltstatue übersehen konnte.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 406 („Isis de Bazalte“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 1r Nr. 4 („Isys; von Bassalth“). – Inventar Berliner Schloss 1793, fol. 36r („Eine antique Isis von Basalt“). – Inventar Berliner Schloss I, 1811, fol. 50r links („An der Wand beim Eingang rechter Hand. Eine antike Isis von Basalt oder egyptischen Marmor 5 Fuß 6 Zoll hoch, welches eine ganz gerade stehende Figur auf einem Fuß Nero d’Espagne ist.“). – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 79r Nr. 13 („Isis, von Basalt, dem egyptischen Marmor, 5 Fuß 6 Zoll“).

Literatur: Hôtel de Mézières 1735, S. 691 f. – Etat et Description des Statues 1742, S. 4 („Isis“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 4]. – Oesterreich 1774, S. 98 Nr. 770 („Polignac. Une Isis“) mit Anm.* [Fundort]. – Oesterreich 1775a, S. 120 Nr. 770 („Polignac. Isis“) mit Anm.*. – Rumpf 1794, S. 39 („Isis“). – Tieck 1832, S. 45 Nr. 403 („Berenice“). – Gerhard 1836, S. 134 f. Nr. 403. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 285 Nr. 314 („Jsis, de bazalte“). – Rouillet 1972, S. 92 Kat. Nr. 122. – Walter Iwas: Aphrodite Arsinoe Philadelphos. Eine Orakelstatue hadrianischer Zeit im Ägyptischen Museum Berlin, in: Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungari-

cae, 29, 1981, S. 387–391. – Raeder 1983, S. 144 Kat. Nr. III 4. – Dostert 1999, S. 39 Anm. 27. – Dostert 2000, S. 195 mit Anm. 24. – Alfred Grimm, in: AK Winkelmann und Ägypten 2003, S. 60 f. Nr. I D 29. – Heilmeyer 2005, S. 39 f. Abb. 52.

Kat. Nr. 85

Abb. 333

Weibliche Herme mit langen Locken

3. Jahrhundert n. Chr.

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer, feinkristalliner Marmor mit grauer Äderung; in Mund-, Augenwinkeln und Haartiefen rote Farbreste

Maße: gesamte H: 27 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 573

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
				322

Geschichte: 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben (nach Tieck), im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren. – 1822 vielleicht in der Kunstkammer des Berliner Schlosses aufbewahrt. – 1832 im Westsaal des Museums.

Beschreibung

Im Gesicht der kleinen Herme, die an ihrer Rückseite nicht ausgeführt ist, ist die Nase ergänzt, an der linken Wange und am Kinn kleine Vierungen. Das Gesicht ist stark überarbeitet. Leicht schräg nach rechts blickend sitzt der breite, trotz seiner geringen Größe massig wirkende Kopf auf der Hermenbüste. Der Kopfwendung entsprechend ist das Gesicht von Asymmetrien bestimmt, die hier jedoch zu Verzerrungen führen. So sitzt das rechte Auge schräg im Gesicht, die linke Wange scheint dagegen stärker nach vorne zu treten. Das in der Mitte gescheitelte Haar fällt in großen Strähnen, die durch tiefe Bohrkanäle mit Stegen voneinander getrennt sind, auf die Schultern der Herme hinab. Der Kopf wirkt sehr grob und wie nicht vollständig ausgearbeitet. Der

weibliche Kopf mit dem langen Haar erinnert entfernt an die Darstellung von Germaninnen oder Barbarinnen im allgemeinen, wobei die flüchtige Ausführung eine genauere Deutung erschwert.

Wohl aufgrund der langen, zotteligen Haare wurde der Kopf in den preußischen Inventaren als eine Hore des Herbstes angesprochen. In den französischen Inventaren ist die Herme nicht zu identifizieren, dort ist keine Herme aufgeführt, die sich als eine jahreszeitlich konnotierte Personifikation deuten ließe.

Quellen: Antiken- und Restaurierungsverzeichnis 1823, fol. 103r Nr. 24 („Herme des Herbstes“) [Bezug nicht gesichert].

Literatur: Tieck 1832, S. 39 Nr. 322 („kleine weibliche Herme [...] aus der Polignacschen Sammlung“). – Gerhard 1836, S. 122 Nr. 322 („Libera“). – Conze 1891, S. 220 Nr. 573 („angeblich Sammlung Polignac“). – Heilmeyer 2005, S. 35.

Kat. Nr. 86

Abb. 334–336

Weibliche Statuette

Römische Kaiserzeit

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer, feinkristalliner Marmor mit neuzeitlichen braunen Verfärbungen; Kopf und andere Ergänzungen weißer, mittelkristalliner Marmor

Maße: gesamte H: 41 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 160

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
413	505		785	114

Geschichte: 1734 in der Galerie des Hôtel de Sully in Paris nachweisbar. – 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières. – 1742 wohl von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben, im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren. – Um 1745 zunächst im Magazin von Schloss Charlottenburg nachweisbar. – 1787 an

die Königlichen Akademie der Künste übergeben. – 1822 von dort in die Kunstkammer des Berliner Schlosses gelangt. – 1832 im Nordsaal des Museums.

Beschreibung

Antik sind der Torso von den Schultern bis zur Mitte der Unterschenkel und die Plinthe mit der rechten Fußspitze. In Marmor ergänzt sind der Kopf einschließlich Hals, der linke Arm sowie das Gewandstück im Bereich der Unterschenkel mit linkem Fuß und linker Plinhenseite; der vermutlich ebenso ergänzte rechte Arm ist verloren. Dargestellt ist eine ideale weibliche Figur, vielleicht eine Göttin, die einen unter der Brust gegürteten Chiton und einen Hüftmantel trägt, der über der linken Schulter liegt. Sie steht auf dem rechten Bein, der linke Arm ist erhoben, der rechte gesenkt zu denken. Das Haltungsmotiv geht im weitesten Sinne auf hellenistische Gewandstatuen zurück, lässt sich jedoch ohne erhaltene Attribute keiner mythologischen Gestalt eindeutig zuweisen. Möglicherweise stützte sie sich mit dem linken Arm auf einen Stab, weshalb Levezow die Figur offenbar als Juno Regina deutete. Die Ausführung ist wenig qualitativ und gehört, wie die Mantelfalten mit flachem, breiten Grund zeigen, dem späten 2. oder dem 3. Jahrhundert n. Chr. an.

Im Nachlassinventar ist die Statuette mit 80 Livres taxiert. Die Tatsache, dass die Figur explizit in der Beschreibung Moreau de Mautours aufgeführt ist, zeigt eine gewisse Singularität in der Sammlung an und spricht für die Annahme, dass sich 1734 etliche der Statuetten, die in den späteren Pariser Inventaren aufgeführt sind, noch nicht in der Sammlung befanden. In der Galerie des Hôtel de Sully stand sie mit weiteren Statuetten zwischen den Postamenten an der Längswand.

Quellen: Moreau de Mautour 1734, fol. 13r („Junon“) (?). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 505 („muze?“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 1r Nr. 21 („Hygea“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1822, fol. 224r Nr. 22 („Juno Regina: der rechte Arm fehlt, der Kopf ist neu und abscheulich schlecht“).

Literatur: Oesterreich 1774, S. 100 Nr. 785 („Polignac. Hygea ou la Déesse de la Santé“). – Oesterreich 1775a, S. 122 Nr. 785 („P. Hygea“). – Tieck 1832, S. 18 f. Nr. 114 („Juno“). – Gerhard 1836, S. 78 f. Nr. 114. – Conze 1891, S. 71 Nr. 160. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 289 Nr. 413 („Muze“). – Heilmeyer 2005, S. 19.

Unterlebensgroße weibliche Statue

Torso römische Kaiserzeit; Kopf um 200 n. Chr., severisch

Berlin, Antikensammlung (Kriegsverlust)

Material und Technik: weißer Marmor

Maße: gesamte H: 100 cm

Inv. Nr.: Staatliche Museen Berlin, Antikensammlung, Sk 581

Alte. Inv. Nr.: Preußische Schlösserverwaltung, GK III 3513 „L“

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
332	424	248	778	

Geschichte: 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières (vermutlich 2. Raum zur Garten-
seite). – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Um 1745
zunächst im Magazin von Schloss Charlottenburg aufbewahrt. – Zwischen 1836 und
1891 in das Museum gelangt. – Um 1932 als Dauerleihgabe ins Marmorpalais,
Weißlackierte Kammer, gelangt. – Um 1945 ebendort verschollen.

Beschreibung

Dem antiken Torso wurde im Zuge der Erstrestaurierung ein nicht zugehöriger anti-
ker Kopf aufgesetzt, dessen Nase, Stirn und Kinn ergänzt sind. Beide Arme, der
Hals, die Füße mit der unteren Partie der Unterschenkel und der Plinthe sind ergänzt.
Die auf dem rechten Bein stehende weibliche Figur ist mit einem in der Taille gegür-
teten Gewand mit breitem, bis zur Hüfte reichenden Überschlag bekleidet. Anklänge
an die Gewanddrapierung der Herkulanerinnen sind anhand der Umrisszeichnung bei
Conze und des alten Photos zu konstatieren. Der aufgesetzte Kopf stellt nach der Be-
schreibung Conzes ein römisches Miniaturporträt dar, das einen breiten umgelegten
Haarzopf besitzt. Conze beurteilte die Statuette als wenig qualitätvolle Arbeit.

Im Nachlassinventar ist die Statue mit 150 Livres taxiert.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 424 („muse“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 1 Nr. 14 („Römische Dame“). – GK III 3513 „L“ (Weibliche Figur 1,02 [m] / dto. [Altes Museum] III 581 Marmor-Palais 16“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 25 Nr. 248 („Matrone Romaine“). – Oesterreich 1774, S. 99 Nr. 778 („Polignac. Matrone Romaine“). – Oesterreich 1775a, S. 121 Nr. 778 („P. Eine römische Matrone“). – Conze 1891, S. 222 Nr. 581 („aus der Sammlung Polignac. Vormalis in Charlottenburg“). – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 286 Nr. 332 („Muse“). – Harksen 1977, Taf. 29 Abb. 1. – Miller 2005, S. 50 Nr. Sk 581.

Bildnisse, männlich, benannt

Kat. Nr. 88

Abb. 339–343

Bildnis des Homer auf neuzeitlicher Büste

Kopie 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr., antoninisch, nach einem mittel- bis späthellenistischen Vorbild des 2. Jahrhunderts v. Chr.

Potsdam, Schloss Sanssouci, Bibliothek

Material und Technik: antiker Kopf weißer, feinkristalliner Marmor; neuzeitliche Büste weißer, feinkristalliner Marmor; neuzeitlicher Sockel Cipollino mandolato (grüner Marmor).

Maße: gesamte H: 64 cm, B: 36 cm, T: 28,5 cm; antiker Kopf H: 32 cm, Sockel H: 14 cm, unterer Dm: 17,5 cm.

Inv. Nr.: SPSG, Skulpt.slg. 192

Alte Inv. Nr.: Königliches Hofmarschallamt, GK III 597

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
	neu 6	84	131	

Geschichte: 1742 im Hôtel de Mézières nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich seit 1747 in der Bibliothek von Schloss Sanssouci. – 1769 und 1773 ebendort nachgewiesen. – 1811/1812 mit dieser Standortangabe unter den nicht nach Paris verbrachten Werken verzeichnet. – 1828 für das Museum vorgesehen, aber am bisherigen Standort verblieben. – 1945 in die Sowjetunion verbracht. – 1958 Rückkehr an den vorigen Standort.

Beschreibung

Antike Oberfläche im Gesicht gereinigt, dabei leicht überschliffen. Zahlreiche kleine Bestoßungen. Nackenhaar in der Länge neuzeitlich gekürzt. Neuzeitlich ergänzt sind Nase, beide Augen mit Unterlid und Teil der oberen Augenfalte, Teil der Unterlippe, zahlreiche Locken in Haar und Bart, von denen einige heute wieder fehlen, Büste mit Sockel.

Der Kopf zeigt einen Mann mit ausgeprägten Alterszügen. Ein faltenreiches Gesicht mit welker Haut, schlaffen Wangen und tief liegenden Augen wird von einem langen Vollbart und seitlich herab hängenden Locken gerahmt. Auf Stirn und Oberkopf sind die Haare schütter, eine schmale Binde drückt das Haar an den Oberkopf. Die eingezogenen Schläfen, der abgesetzte Nasensattel und die leicht fliehende Stirn, besonders aber die in ihre Höhlen eingesunkenen Augäpfel sind Differenzierungen, die sich als ‚persönliche‘ Merkmale lesen lassen. Der zum Sprechen leicht geöffnete Mund kennzeichnet den Dargestellten als redend oder singend. Das Bildnis gehört zu einer Reihe von zahlreichen Repliken eines Homertypus, dessen Original in das 2. Jahrhundert v. Chr. datiert wird. Die Kopfkopie dieses Homertypus in Potsdam ist, so Detlev Kreikenbom, wegen der zahlreichen Bohrungen in den Locken in mittel-antoinischer Zeit entstanden.

Ob es sich bei dem Kopf um eine Homerbüste handelt, die erst im Nachlassinventar von 1742 verzeichnet ist, oder um ein Homerbildnis, das sowohl von Moreau de Mautour als auch in der *Notice particulière* des *Mercure de France* von 1735 genannt ist, ist nicht abschließend zu entscheiden, da nähere Angaben zu dem Stück fehlen, sondern „Homère“ lediglich den Auftakt einer ganzen Aufzählung berühmter Persönlichkeiten bildet, auf den „Socrate, Sénèque, le roi Pirrus“ folgen.²¹ Da aber im Nachlassinventar ein Kopf Homers mit einer Höhe von 2 Fuß und dem recht hohen Schätzwert von 200 Livres als Neuzugang aufgelistet ist, könnte es sich dabei durchaus um vorliegendes Stück handeln. Diese Büste gelangte nachweislich erst nach 1738 in die Sammlung Polignacs, da ein Homerbildnis im Inventar von 1738 nicht verzeichnet ist, unter den Neuzugängen im Nachlassinventar aber erscheint. Ob es aus der Restaurierungswerkstatt Adams in das Hôtel de Mézières überführt worden ist oder aber von dem Kardinal erst in Paris erworben wurde, ist nicht zu entscheiden. Aufgrund der charakteristischen Büstensockelung, die nahezu alle Halbbüsten der Sammlung aufweisen, dürfte der Kopf aber von Adam ergänzt worden zu sein.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, neu Nr. 6 („tête de homere – 2 pieds“). – („Acta Inventur Schloss Sanssouci 1782–1796, fol. 4r Nr. G 6 („4 antique Köpfe“); fol. 39v G. – Inventar Schloss Sanssouci 1796, S. 8 Nr. 2 („Homer“). – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 81r Nr. 21. – Inventar Schloss Sanssouci 1825, S. 13 Nr. 2. – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 53v 11 [Vorschlag zur Überführung nach Berlin vom 7. Mai 1828, gezeichnet von Altenstein]. – Inventar Schloss Sanssouci 1845, S. 36 Nr. 18, 2. – Inventar Schloss Sanssouci 1847, S. 12/13, [GK III] 597.

²¹ Moreau de Mautour 1734, fol. 8r/v. – Hôtel de Mézières 1735, S. 692.

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 13 („la tête d’Homere“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 84]. – Oesterreich 1773, S. 56 Nr. 1 („[...] aus der Sammlung Sr. Eminenz, des Cardinal Polignacs. 1. Der Kopf Homers“). – Oesterreich 1774, S. 17, Nr. 131 („Polignac. Tête d’Homere“). – Oesterreich 1773, S. 56. – Oesterreich 1775a, S. 24 Nr. 131. – Nicolai 1786, S. 1215. – Bernoulli 1901, S. 11 Nr. 15 Taf. 2, 1. – Walter Amelung: Bildnis Homers, Ergänzungsheft zu Sokrates, 73, 1919, S. 6. – Boehringer 1939, S. 122–124 Nr. XIV Taf. 86–87. – Richter I, 1965, S. 51 Nr. 16 Abb. 100. – Wolfgang Schindler: Römische Kaiser, Leipzig 1985, S. 14 Taf. 1. – Amtlicher Führer Schloß Sanssouci 1996, S. 91 f. Abb. S. 169. – Kreikenbom 1998, S. 58 f. – Antiken I. 2009, Kat. Nr. 54 (Detlev Kreikenbom).

Kat. Nr. 89

Abb. 344–348

Bildnis eines Dichters, wahrscheinlich des Aischylos, auf neuzeitlicher Büste

Kopie drittes Viertel des 2. Jahrhunderts n. Chr., antoninisch, nach einem spätklassischen Vorbild kurz vor 336 v. Chr.

Potsdam, Schloss Sanssouci, Bibliothek

Material und Technik: Kopf weißer, feinkristalliner Marmor mit geringer braungrauer Äderung; Büste weißer, feinkristalliner Marmor, neuzeitlicher Sockel Rouge griotte (roter Kalkstein).

Maße: gesamte H: 68 cm, B: 35 cm, T: 28 cm, antiker Kopf H: 35,5 cm. Sockel H: 16,5 cm, unterer Dm: 17,5 cm

Inv. Nr.: SPSG, Skulpt.slg. 191

Alte Inv. Nr.: Königliches Hofmarschallamt, GK III 598

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			132	

Geschichte: 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben, im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht eindeutig zu identifizieren. – Vermutlich seit 1747 in der Bibliothek von Schloss Sanssouci. – 1773 ebendort nachgewiesen. – 1811/1812 mit dieser Standortangabe unter den nicht nach Paris verbrachten Werken verzeichnet. – 1828 für das Museum vorgesehen, jedoch am bisherigen Standort verblieben.

Beschreibung

Kopf mit beschädigter Oberfläche. Am Rand des Gesichts und in den Haaren wenige Sinterreste. Das Gesicht leicht überschliffen. Bruchflächen an der Unterseite des Bartes begradigt. Neuzeitlich ergänzt sind Nase mit rechter Nasiolabialfalte, Schnurrbart, Oberlippe und einem Streifen des Barts rechts vom Mund; linke Augenbraue mit Teil der linken Stirnhälfte, am rechten Auge Teil des Unterlids, beide Ränder der Ohrmuscheln. Büste und Sockel.

Der Kopf mit ovalem Umriss zeigt das Bildnis eines älteren Mannes mit einem voluminösen lockigen Vollbart und ebenso gelocktem, wenn auch als ein wenig schütter charakterisiertem Haupt- und Schläfenhaar, das an der Stirn in leichten Geheimratsecken zurückweicht. Der Mann hat relativ kleine, tief und dicht an der Nasenwurzel liegende Augen. Sein Alter wird durch die unter den Jochbeinen leicht eingefallenen Wangen, tiefe Nasolabialfalten und mehrere in Parallelen geschwungene Stirnfalten angezeigt, gleichzeitig charakterisieren ihn diese Stirnfalten als einen Philosophen oder Dichter. Der Kopf gehört zu einer Reihe von Repliken eines Originals, das als Bildnis des griechischen Tragödiendichters Aischylos angesehen wird. Es wurde außerdem mit der in antiken Texten überlieferten Stiftung von bronzenen Ehrenstatuen der drei großen klassischen Tragiker durch Lykurg wohl kurz vor 336 v. Chr. in Verbindung gebracht. Detlev Kreikenbom hat sich für eine Datierung der Potsdamer Replik in antoninische Zeit ausgesprochen.

Durch die charakteristische Büstensockelung des Kopfes sowie seine Einbindung in die Erstaustattung von Schloss Sanssouci ist die Provenienz aus der Sammlung Polignac gesichert.

Quellen: Acta Inventur Schloss Sanssouci 1782–1796, fol. 4r Nr. G 6 („4 antique Köpfe“); fol. 39v G. – Inventar Schloss Sanssouci 1796, S. 8 Nr. („Aristides“). – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 81r Nr. 22. – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 53v Nr. 14 („[Kopf] eines Philosophen. [Zusatz:] Aristides“) [Vorschlag vom 7. Mai 1828 zur Überführung nach Berlin]. – Inventar Schloss Sanssouci 1825, S. 13, 3. – Inventar Schloss Sanssouci 1845, S. 36 Nr. 18, 3. – Inventar Schloss Sanssouci 1847, S. 12/13, [GK III] 598.

Literatur: Oesterreich 1773, S. 56 Nr. 2 („aus der Sammlung Sr. Eminenz, des Cardinal Polignacs [...] ein Philosoph“). – Oesterreich 1774, S. 17, Nr. 132. – Oesterreich 1775a, S. 24 Nr. 132. – Nicolai 1786, S. 1215. – Karl Schefold: Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker, Basel 1943, S. 88 f. – German Hafner: Das

Bildnis des Aischylos, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 70, 1955, S. 105 Anm. 2 Nr. 4; S. 115. – Kurth 1962, Taf. 74. – Lorenz 1965, S. 45 Nr. 4. – Richter 1, 1965, S. 123 Nr. 7 Abb. 591–592. – Parlasca 1981, S. 217. – Saskia Hüneke, Hans Hoffmann, in: AK Barock und Klassik 1984, S. 218 Nr. II. 68. – Führer Schloß Sanssouci 1996, S. 92. – Kreikenbom 1998, S. 59. – Piekarski 2004, S. 181 f) Replik Nr. 6. – Antiken I. 2009, Kat. Nr. 55 (Detlev Kreikenbom).

Kat. Nr. 90

Abb. 349–350

Bildnis eines Dichters, wahrscheinlich des Aischylos

140–150 n. Chr., frühantoinisch, nach einem spätklassischen Original von 338–336 v. Chr.

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: Kopf weißer, feinkristalliner Marmor; Büste weißer, feinkristalliner Marmor mit grauer Äderung, Sockel Rouge griotte (dichter Kalkstein mit rotbrauner Matrix und heller Äderung)

Maße: gesamte H: 63 cm; antikes Fragment H: 34,5 cm, Sockel H: 13 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 313

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			747–766	411

Geschichte: 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich 1746 im Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg (Goldene Galerie) aufgestellt. – 1768 dort wohl unter „20 ganze und halbe Büsten“. – 1800 als fünfte Büste auf der Gartenseite (neben Kat. Nr. 107) erwähnt. – 1811 dort vorhanden. – 20. April 1827 an das Museum abgegeben (das inkrustierte Piedestal im Schloss verblieben). – 1832 im Museum.

Beschreibung

Ergänzt sind Nase und Büste, linkes Ohr mit Gips ausgebessert. Oberfläche stark überarbeitet, besonders deutlich in der Stirnpartie mit dem Haaransatz. Zahlreiche Beschädigungen, z. B. in den Haaren über dem rechten Ohr, im Bart, auf den Wan-

gen und der Stirn. Stellenweise biologisch verwitterte Oberfläche durch Huminsäuren. In den Locken befindet sich ein deutlicher Einschnitt, in welchem möglicherweise ein gesondert gearbeiteter Reif eingesetzt war, denkbar ist aber auch, dass es sich um ein Charakteristikum des Vorbildes handelt, das entsprechend kopiert worden ist, ohne die Hinzufügung eines Haarreifs vorzusehen. Der bärtige Kopf mit den bewegten, kleinen Haarlocken, die sich gleichsam züngelnd in die Stirnmitte schieben, besitzt einen längsrechteckigen, geschlossenen Umriss, dem ein achsenbetonter Gesichtsaufbau entspricht. Damit geht eine eher klassizistische Formensprache einher. Das Bildnis wird allgemein mit dem Dichter Aischylos identifiziert, wobei die Zuschreibung vor allem auf der Verwandtschaft zu dem lateranischen Sophoklesbildnis beruht. Letzte Sicherheit ist nicht zu gewinnen, zumal die Wulstbinde, die der Kopf aus der Sammlung Farnese in Neapel (Nationalmuseum Inv. 6139) trägt und die auch für das Original anzunehmen ist, für Aischylos nicht schlüssig zu erklären ist. Von dem Bildnistypus sind derzeit 17 Repliken bekannt. Die Machart und Ausführung der Lockenbildung ist am ehesten mit der des Antoninus Pius zu vergleichen.

Durch die typische Büstenform und den Sockelfuß aus buntem Marmor ist die Zuweisung an die Sammlung Polignac gesichert. Zudem ist für sämtliche Büsten, die in der Goldenen Galerie platziert waren, die Herkunft aus dieser Sammlung überliefert. In den Pariser Inventaren scheint der Kopf lediglich als „Philosoph“ angesprochen worden zu sein, weshalb er sich nicht identifizieren lässt. Es ist anzunehmen, dass mit dem Philosophen Metrodoros, den die preußischen Inventare nennen, der Freund des Epikur gemeint ist, der Ende des 4., Anfang des 3. Jahrhunderts v. Chr. gelebt hat. Gemeinsam mit Xenokrates (Kat. Nr. 96) und Diogenes (Kat. Nr. 97) dürfte er damit, wenn auch nur ausschnitthaft, in der Goldenen Galerie das Spektrum der griechischen Philosophie des frühen Hellenismus veranschaulicht haben. Eine weitere Replik des Bildnistypus ist mit der Sammlung Polignac nach Preußen gelangt und befindet sich seit 1747/48 als griechischer Philosoph (später Aristides) benannt, in der Bibliothek von Schloss Sanssouci (Kat. Nr. 89).

Quellen: Inventar Schloss Charlottenburg 1800, fol. 10v Nr. 5 („Kopf des Philosophen Mitrodarus; ergänzt sind Nase und Brust“). – Skulpturenverzeichnis Schloss Charlottenburg 1800, fol. 3r („Metrodorus“). – Inventar Neues Schloss Charlottenburg 1810, fol. 17r–v Nr. 5 (4) („Mitrodarus/Metrodorus“). – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 80r Nr. 14 („Kopf des Philosophen Mithrodorus“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 56r Nr. 7 („Kopf des Metrodorus“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 10 f. („Philosophe, demi-buste“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 58 oder 61]. – Oesterreich 1768, S. 30 („Polignac“). – Nicolai 1769, S. 487 ([Unter] „zwanzig antike Brustbilder“). – Oesterreich 1773, S. 95. – Oesterreich 1774, S. 96 f. unter Nr. 747–766. – Oesterreich 1775a, S. 118 unter Nr. 747–766. – Tieck 1832, S. 45 Nr. 411 („unbekanntes griechisches Bildnis“). – Gerhard 1836, S. 135 Nr. 411 („Griechisches Bildnis“). – Conze 1891, S. 130 f. Nr. 313. – Blümel 1938, S. 5 f. Nr. K 200 Taf. 13. – Richter I, 1965, S. 123 Nr. 6 Abb. 589, 590. – Piekarski 2004, S. 180 f. Nr. 19 e Taf. 5, 6. (Typus Neapel 6139, S. 26 f., 32 f., 55, 76 f.) – Zum Typus: Christiane Vorster, in: Bol 2004, S. 417 f., Abb. 390 („wohl Aischylos“). – Antiken I. 2009, Kat. Nr. 144 (Detlev Kreikenbom).

Kat. Nr. 91

Abb. 351–355

Bildnis des „Sokrates“ auf neuzeitlicher Büste

Kopie 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr., antoninisch, nach einem spätklassischem Vorbild um 340–320 v. Chr.

Potsdam, Schloss Sanssouci, Bibliothek

Material und Technik: antiker Kopf weißer, feinkristalliner Marmor; neuzeitliche Büste weißer, mittelkristalliner, leicht grauer Marmor; neuzeitliche Ergänzungen weißer, feinkristalliner Marmor; neuzeitlicher Sockel Rouge griotte (roter Kalkstein).

Maße: gesamte H: 59 cm, B: 32,5 cm, T: 24 cm; antiker Kopf H: 32,5 cm; Sockel H: 12,5 cm, unterer Dm: 15,5 cm

Inv. Nr.: SPSG, Skulpt.slg. 190

Alte Inv. Nr.: Königliches Hofmarschallamt, GK III 599

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
448	539		133	

Geschichte: 1735 im Hôtel de Mézières nachgewiesen (2. Raum zur Hofseite). – 1738 und 1742 ebenfalls dort nachweisbar. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Wohl seit 1747 in der Bibliothek von Schloss Sanssouci. – 1773 ebendort nachgewiesen. – 1811/1812 mit dieser Standortangabe unter den nicht nach Paris verbrachten Werken verzeichnet. – 1828 für das Museum vorgesehen, jedoch am bisherigen Standort verblieben.

Beschreibung

Antike Oberfläche auf der Rückseite original, auf der Vorderseite neuzeitlich über-
schliffen, kleine Bestoßungen an zahlreichen Stellen, Bart in seiner Länge neuzeit-
lich gekürzt. Neuzeitlich ergänzt sind Nase, beide Augenbrauen, Haarbereich auf der
rechten Seite, Büste mit Sockel.

Der Kopf zeigt einen alten Mann mit schütterem, an der Stirn zurückweichendem
Haar, aber dichtem Schnurr- und mächtigem Vollbart. Unter einer hohen, breiten
Stirn sitzen kleine, tief liegende Augen recht eng beieinander. Die Stirn ist durch
Querfalten gefurcht, an den äußeren Augenwinkeln sind 'Krähenfüße' und unter den
Augen Tränensäcke angegeben. Der Mund ist leicht geöffnet, der Rand der Vorder-
zähne wird sichtbar. Der volle Bart zeigt zottelig auslaufende Locken. Das Bildnis
wurde seit dem 18. Jahrhundert als ein Porträt des Sokrates angesehen. Detlev Krei-
kenbom konnte jedoch zeigen, dass der Kopf nicht mit dem überlieferten, um 320 v.
Chr. geschaffenen Sokrates-Bildnis des Lysipp übereinstimmt und es derzeit nicht
möglich ist, den Potsdamer „Sokrates“ einem bekannten Philosophentypus anzuglie-
dern oder ihn gar konkret zu benennen. Er klassifiziert den Kopf dennoch als ein
griechisches Philosophenbildnis spätklassischer Zeit und setzt dessen Kopie in Pots-
dam, wegen der langen Bohrungen in den Haarpartien der rechten Seite, in antonini-
sche Zeit.

Im Nachlassinventar ist das Sokratesbildnis mit 80 Livres taxiert. Während in den
beiden Pariser Inventaren die Büste eines „Socrate“ aufgeführt ist, ist ein solcherma-
ßen benannter Kopf im Verkaufskatalog der Sammlung nicht genannt, doch finden
sich hier zumindest zwei Halbbüsten eines „philosophe“, wovon eine mit der Sokra-
tesbüste identisch sein könnte.²²

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 539 („Socrate“). – Acta Inventur
Schloss Sanssouci 1782–1796, fol. 4r Nr. G 6 („4 antique Köpfe“). – Inventar
Schloss Sanssouci 1796, S. 8 Nr. 4 („Socrates“). – Verzeichnis antike Bildhauerar-
beiten 1811/1812, fol. 81r Nr. 23. – Inventar Schloss Sanssouci 1825, S. 13 Nr. 4. –
Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 53v Nr. 13 [Vorschlag zur Überführung nach Ber-
lin vom 7. Mai 1828]. – Inventar Schloss Sanssouci 1845, S. 36 18, 4. – Inventar
Schloss Sanssouci 1847, S. 12/13, [GK III] 599.

Literatur: Hôtel de Mézières 1735, S. 692. – Oesterreich 1773, S. 56 Nr. 3 („aus der

²² Etat et Description des Statues 1742, S. 10 f. „le quatrième un Philosophe [...] le
septième un autre Philosophe“.

Sammlung Sr. Eminenz, des Cardinal Polignacs [...] Socrates“). – Oesterreich 1774, S. 17 Nr. 133. – Oesterreich 1775a, S. 24 Nr. 133. – Nicolai 1786, S. 1215. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 290 Nr. 448 („Socrate“). – Bernoulli 1901, S. 198. – Hübner 1926, S. 54 Nr. 7. – Parlasca 1981, S. 217. – Saskia Hüneke/Hans Hoffmann, in: AK Barock und Klassik 1984, S. 218 Nr. II. 69. – Amtlicher Führer Schloß Sanssouci 1996, S. 92. – Kreikenbom 1998, S. 58 f. Abb. S. 60. – Antiken I. 2009, Kat. Nr. 56 (Detlev Kreikenbom).

Kat. Nr. 92

Abb. 356–359

Bildnis des Demosthenes auf neuzeitlicher Büste

140–160 n. Chr., frühantoninisch, nach einem frühhellenistischen Original um 280 v. Chr.

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: Kopf und Büste weißer, feinkristalliner Marmor mit grauer Äderung; Sockel Rouge griotte (dichter Kalkstein mit rotbrauner Matrix und heller Äderung)

Maße: gesamte H: 57 cm, antikes Fragment H: 29 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 303

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			709–726	368

Geschichte: 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – 1768 vermutlich im Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg (Bibliothek Friedrichs II.) unter „18 antike Büsten“. – 1800 ebendort beschrieben. – 29. März 1830 an das Museum abgegeben. – 1832 im Museum.

Beschreibung

Der Erhaltungszustand der antiken Oberfläche des Kopfes hat durch die umfangreichen Ergänzungen, wie linke Augenbraue, Nase, Teile der Lippen, Kinn mit Bart, Haarpartie im Nacken und dem größten Teil des Halses sowie durch die Überarbeitung zusätzlich gelitten. So sind an Stirn und Schläfe sowie an der linken Halsseite

die Lockenenden abgearbeitet. Die markanten Falten im Gesicht scheinen nachträglich vertieft und sogar verbreitert zu sein. An der rechten Halsseite ist die Oberfläche durch Sinterablagerungen und Verwitterung beeinträchtigt. Fehlstellen im Gesicht, das außerdem durch die Ergänzungen im Bereich der Mundpartie entsteht ist. Der Kopf eines Mannes mit kurzem Bart und zerfurchter Mimik, tiefliegenden kleinen Augen unter kontrahierten Brauen zeichnet sich durch eine hohe Stirn aus. Die Haare sind in kurzen sichelförmigen Locken angelegt, die von einer Haarspinne auf dem Oberkopf ausgehen und den Kopf ohne erkennbare Struktur oder Ordnung auf lebendige Art und Weise bedecken. In Haupthaar und Bart ist keine Bohrarbeit zu erkennen.

Es handelt sich um ein Bildnis des Redners Demosthenes, das mit den prominenten Repliken bis in die Einzelzüge übereinstimmt. Bei dem Berliner Porträt scheinen die veristischen Züge, die bewegte Mimik und die starken Falten besonders betont und geradezu ornamental aufgefasst zu sein. Doch ist hier die Grenze zur neuzeitlichen Überarbeitung kaum zu definieren. Das Porträt des 322 v. Chr. verstorbenen attischen Redners ist eine Kopie des Kopfes der Statue, die um 280 v. Chr. auf der Athener Agora aufgestellt worden ist. Das wie schematisiert wirkende Gesicht mit den parallelisierten Falten lässt an Porträts des Antoninus Pius denken.

Der Kopf ist mit der typischen ‚Polignacsockelung‘ mit farbigem Büstenfuß und halbrunder Büste, die an der Rückseite trapezförmig abgearbeitet ist, versehen, so dass seine Provenienz aus der Sammlung Polignac als sicher eingestuft werden kann. Zudem kann das Stück mit einem Kopf in der Bibliothek von Schloss Charlottenburg identifiziert werden, für den die frühen Inventare die Herkunft aus der Sammlung des Kardinals überliefern. Von Tieck wird irrtümlicherweise die Provenienz Bayreuth angeführt.

Quellen: Skulpturenverzeichnis Schloss Charlottenburg 1800, fol. 7r Nr. H („Kopf des Redners Demosthenes: ergänzt die Nase und der Hals“). – Inventar Neues Schloss Charlottenburg 1810, fol. 52r Nr. 8 („Demosthenes“). – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 80r Nr. 48 („Demosthenes“). – Antiken- und Restaurierungsverzeichnis 1823, fol. 110v Nr. 8 („Demosthenes“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 166r Nr. 251 („Demosthenes“).

Literatur: Oesterreich 1768, S. 15 („Polignac“). – Nicolai 1769, S. 488. – Oesterreich 1773, S. 92 („18 antique Brust-Stücke“). – Oesterreich 1774 S. 92 f. unter Nr. 709–726 („Polignac“). – Oesterreich 1775a, S.114 unter Nr. 709–726 („P“). – Tieck 1832, S. 42 Nr. 368 („Demosthenes“). – Gerhard 1836, S. 128 Nr. 368. – Conze

1891, S. 127 Nr. 303. – Richter II, 1965, S. 220 Nr. 35, Abb. 1478. – Heilmeyer 2005, S. 36.

Kat. Nr. 93

Abb. 360–365

Unterlebensgroße Panzerstatue mit nicht zugehörigem Bildniskopf des Alexander

Torso 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr., antoninisch; Kopf 4. Jahrhundert n. Chr.

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: Torso gelblich-weißer Marmor; Kopf weißer, feinkristalliner Marmor

Maße: gesamte H: 103 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 304

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
336	428	246	774	398

Geschichte: 1728 in der Sammlung Lercari in Rom nachgewiesen. – Durch Kardinal de Polignac von Kardinal Nicolò Maria Lercari als „Heliogabal en habit militaire“ erworben. – 1735 nach Paris transportiert. – 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières (wahrscheinlich 2. Raum zur Gartenseite) nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Um 1745 zunächst im Magazin von Schloss Charlottenburg erwähnt. – 1774 und 1775 ebendort nachgewiesen. – 1800 im Ovalen Saal von Schloss Charlottenburg beschrieben. – 29. März 1830 an das Museum abgegeben. – 1832 ebendort im Ostsaal aufgestellt.

Beschreibung

Antik ist der Panzertorso einschließlich der Lederfransen bis zum Halsausschnitt, ergänzt sind beide Arme, die Beine ab dem Ende der Franses des Panzers mit der Plinthe und dem unteren Teil des Mantels. Die Oberfläche des Torsos ist mechanisch, teilweise durch Schleifen gereinigt, kleine Bestoßungen. Der ebenfalls antike, mehrfach gebrochene Kopf ist nicht zugehörig. Die Nasenspitze ist neuzeitlich er-

gänzt, ebenso der Hinterkopf in zwei Teilen, möglicherweise im 17. Jahrhundert. Das Halszwischenstück ist modern. Die Statuette wurde mehreren Restaurierungsphasen unterzogen, die linke Hand etwa ist möglicherweise erst im 19. Jahrhundert gearbeitet. Der gelängt und fast gedreht erscheinende Panzertorso im deutlich unterlebensgroßen Format diene wohl nicht als Porträtstatue, sondern dürfte in einem mythologischen Kontext gestanden haben. Im Haltungsmotiv stimmt er mit Darstellungen des Kriegsgottes Mars überein, die den Gott mit einer Lanze oder einem Zepter in der erhobenen rechten Hand und der Schwertscheide in der Linken zeigen. Der Kopf mit der hohen Anastolé über der Stirn, den kontrahierten Brauen und der Wulstbinde im Haar wurde zuerst von Hirt als Alexanderporträt angesprochen und in der Forschungsliteratur seitdem als ein Porträt des großen Feldherrn und Königs diskutiert. Die Übereinstimmungen mit der Ikonographie des Alexanderbildnisses sind deutlich, auch wenn die Porträtzüge eher verhalten ausgebildet sind. Die summarische Anlage des Lockenkränzes und die übergroß aufgebohrten Lockenenden sprechen für eine Datierung des Kopfes in spätantike Zeit. Die Entstehung des Torsos wurde von Klaus Stemmer überzeugend in antoninischer Zeit angesetzt.

Am Beispiel der Panzerstatue wird das Hin und Her von Deutungen antiker Figuren im Laufe von zwei Jahrhunderten besonders anschaulich. War sie in der Sammlung des römischen Kardinals Lercari als eine Darstellung des dem Sonnengott huldigenden römischen Kaisers Elgabal interpretiert worden, verzichteten die Pariser Inventare auf die Zuschreibung an einen bestimmten Kaiser, sondern sahen in ihr ‚nur‘ einen „empereur“. Im Verkaufskatalog von 1742 ist die Figur dann aber wieder benannt, nämlich als Augustus in Feldherrentracht. In Preußen wurde eine weitere Neuinterpretation vorgenommen, indem man sich schon im frühesten Inventar von 1745 für eine mythologische Deutung der Figur als Odysseus aussprach, was später von Oesterreich aufgegriffen wurde – hierzu mag auch die Lykomedesgruppe angeregt haben. Damit ist die Panzerstatue zugleich eines der seltenen Beispiele für eine selbständige Neuinterpretation in Preußen, außerdem wurde sie hier als modern eingestuft. Der Erhaltungszustand der Statuette wurde erstmals von Hirt 1800 eingehend beschrieben, der den Kopf für alt aber nicht zugehörig hielt. In der Sammlung des Kardinals scheint man die Panzerstatuette durchaus geschätzt zu haben, da sie im Nachlassinventar von 1742 mit 200 Livres taxiert ist.

Quellen: Etat des Statues Lercari 1728, fo. 197-198 („Heliogabal en habit militaire“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 428 („Empereur Romain armé“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 1r Nr. 10 („Ulysses, ist auch modern, soll Augustus sein“). – Inventar Schloss Charlottenburg 1800, fol. 132r Nr. 10 („Ein römischer Kaiser, als Feldherr im Harnisch, und Kriegsmantel (Paludamentum) Der

Hals, die beiden Arme, und Beine sind ergänzt. Der Kopf ist alt; gehört aber nicht zur Figur, und stellt das Bildniß von Alexander dem Großen vor. restauriert daran ist die Nase.“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 166v Nr. 277.

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 25 („Figure d’Auguste, habillé à la militaire“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 246]. – Oesterreich 1774, S. 99, Nr. 774 („Polignac. Ulysse“). – Oesterreich 1775a, S. 121 Nr. 774 („P. Ulysses, modern-antike Arbeit, von Cararischem Marmor“). – Tieck 1832, S. 44 Nr. 398 („Alexander der Große“). – Gerhard 1836, S. 134 Nr. 398. – Conze 1891, S. 127 Nr. 304. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 286 Nr. 336 („Empereur Romain“). – Theodor Schreiber: Studien über das Bildniß Alexanders des Großen: ein Beitrag zur Alexandrinischen Kunstgeschichte (Abhandlungen der Philologisch-Historischen Classe der Königlich-Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, 21/3), Leipzig 1903, S. 20, 22 Abb. 2. – Johann Jacob Bernoulli: Die erhaltenen Darstellungen Alexanders des Großen, München 1905, S. 27, 115. – Kurt Gebauer: Alexanderbildnis und Alexandertypus, in: Athener Mitteilungen, 63/64, 1938/39, S. 76, 103 Kat. Nr. 74. – Stemmer 1978, S. 25 Kat. Nr. II 5, Taf. 13, 3. – Heilmeyer 2005, S. 39 Abb. 51. – Katrin Haug: Die Restaurierung eines Marmorstandbildes Alexanders des Großen – antike Fragmente in barocker bildhauerischer Auffassung, Diplomarbeit im Studiengang Restaurierung der FHTW Berlin, 1999 (Manuskript).

Kat. Nr. 94

Abb. 366–370

Bildnis eines griechischen Strategen

130–150 n. Chr., hadrianisch-frühantoninisch; Kopie eines Originals des frühen 4. Jahrhunderts v. Chr.

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer Marmor

Maße: gesamte H: 63 cm; antike H: 41 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, 311a

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
429	521	55	84	389

Geschichte: 1728 in der Sammlung Lercari in Rom nachgewiesen. – 1735 von Kardinal Polignac aus der Sammlung Lercari erworben. – 1735 im Hôtel de Mézières (2. Raum auf der Hofseite). – 1738 und 1742 ebenfalls im Hôtel de Mézières nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich

um 1765 in der Bildergalerie von Sanssouci aufgestellt. – 1772 ebendort von Andreas Ludwig Krüger gestochen. – 1773 auf der ersten Konsole an der Fensterwand nachgewiesen. – 1806–1814 in Paris, Musée Napoléon. – Juli 1816 wieder in der Bildergalerie nachgewiesen. – April 1830 an das Museum abgegeben. – 1832 im Westsaal des Museums.

Beschreibung

Ergänzt sind ein Teil der Nase, der obere Helmteil, ein Teil des Helmvisiers und fast der ganze Hals. Das Gesicht ist überarbeitet. Für die Aufstellung im Museum ist der Kopf 1830 mit einem antiken Hermenschaft aus der Villa Negroni mit einer Inschrift des Themistokles (Antikensammlung, Sk 311b) verbunden worden, dazu wurde als Zwischenstück eine Hermenbüste ergänzt. Es handelt sich um das Bildnis eines griechischen Strategen, das stilistisch deutlich unter dem Einfluss des Periklesporträts steht, jedoch später entstanden sein dürfte. Eine weitere Kopie wurde in den 1950er Jahren in Ephesos gefunden, so dass der Typus Berlin-Ephesos genannt wird, da er bislang keinem der von den Quellen überlieferten griechischen Feldherrn zugeschrieben werden kann.

Wie der Stich von Andreas Ludwig Krüger zeigt, saß der Kopf im 18. Jahrhundert auf einer Halbbüste, die den oberen Teil eines Panzers mit dem Saum der Tunika im Ausschnitt darstellen sollte. Dies belegt, dass der behelmte Kopf schon zur Zeit seiner Erstrestaurierung als Feldherr gedeutet wurde. Für die Aufstellung in der Bildergalerie wurden um 1761 von Johann Gottlieb Heymüller möglicherweise weitere Ergänzungs- bzw. Reparaturmaßnahmen an Kopf und Büstensockel vorgenommen. Der behelmte, bärtige Kopf wurde in der Sammlung Polignac als Darstellung des für seine Feldzüge berühmten hellenistischen Königs Pyrrhus von Epirus gedeutet und im Nachlassinventar von 1742 mit einer Taxierung von 150 Livres belegt. In Preußen wurde die Bildnisbüste zwar auch als die eines hellenistischen Feldherrn, nun aber als die des Diadochen und Königs von Makedonien, Antigonus, gesehen. Welche Beweggründe hinter dieser Umdeutung standen, ob man mit Antigonus etwa angesehene Tugenden oder eine interessantere Genealogie verband, ist nicht zu ermitteln. Im Zuge des napoleonischen Kunstraubes jedoch erhielt der Kopf seine Deutung als Perikles, da man ihn mit einem inzwischen aufgefundenen, benannten Bildnis des großen Feldherrn verglich.

Quellen: Etat des Statues Lercari 1728, Nr. 10 („tête antique avec le col, représentant un Guerrier, avec le casque en tête“). – Hôtel de Mézières 1735, S. 692. – Nach-

lassinventar Polignac 1742, Nr. 521 („Pirrhos avec un Casque à la grecque“). – Inventar Schloss Sanssouci 1796, fol. 28r Bildergalerie Nr. 1 („Antigonos König von Macedonien“). – Acta Staatseigentümer 1809/1810, fol. 22r Nr. 6 („Antigonos, König von Macedonien“). – Reklamationsverzeichnis 1814, fol. 87r Nr. 47 („Büste des Antigonos, parischer Marmor, [Zusatz:] Perikles“). – Acta Kunstsachen 1814, fol. 19v („Antigonos/Pericles“). – Acta Kunstsachen 1814–1816, fol. 262r („Die Büste des Pericles war unter den Nahmen Antigonos, König von Macedonien aufgeführt, man hat aber eine ähnliche in Rom aufgefunden mit dem Nahmen Pericles, sie ist mit einem Helm, von der besten Zeit der Griechischen Sculptur.“ Brief Johann Gottlieb Puhlmanns an Hofrat Beussler, Januar 1816). – Acta Kunstsachen 1816–1819, fol. 33v Nr. 47 („Antigonos“). – Inventar Schloss Sanssouci 1825, fol. 121r Nr. 1 („Antigonos“), S. 121 Abgang: zum Museum April 1830.

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 10 („Pirrhos“) [= Sammlung Polignac 1956 Nr. 55]. – Johann Joachim Winckelmann: Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums, Dresden 1767, S. 87. – Krüger II, 1772, Taf. 1 („Antigone, Roi de Macedonie“). – Oesterreich 1773, S. 72, Nr. 1 („Antigones, König von Macedonien“ mit Anm.*. – Oesterreich 1774, S. 9, Nr. 84 („Polignac. Antigone, Roi de Macédoine“) mit Anm.*. – Oesterreich 1775a, S. 13 Nr. 84. – Tieck 1832, S. 44 Nr. 389 („Herme – ähnlich dem Themistocles Bildnis bei Visconti“). – Gerhard 1836, S. 132 Nr. 389. – Conze 1891, S. 130 Nr. 311 („Porträttherme eines Griechen“). – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 290 Nr. 429 („Pirrus“). – Blümel 1931, S. 5 f. Nr. K 128 Taf. 10, 11. – Carl Blümel: Zu einem gefälschten Strategenkopf (Sitzung 5. April 1938), in: Archäologischer Anzeiger des Deutschen Archäologischen Instituts, 1938, S. 265–276 (Fälschung). – Georg Dontas: Bemerkungen über einige attische Strategenbildnisse der klassischen Zeit, in: Festschrift Frank Brommer, hrsg. v. Ursula Höckmann u. Antje Krug, Mainz 1977, S. 79–82, 84. – Gerald Heres, in: AK Friedrich II. 1986, S. 68 Kat. Nr. V. 8. – Krumeich 1997, S. 243 Nr. A 55. – Savoy II, 2003, S. 13 f. Nr. 10. – Martinez 2004, S. 324 f. Nr. 0623 (mit Abb. von 1834).

Kat. Nr. 95

Abb. 371–373

Bildnis eines griechischen Philosophen

Um 100 n. Chr., flavisch; Kopie eines Originals des 3. Viertels des 4. Jahrhunderts v. Chr.

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: Kopf mit Hals weißer, feinkristalliner Marmor mit starker oberflächlicher Gelbverfärbung, u. a. durch Eisenverbindungen; frühere neuzeitliche Ergänzung weißer italischer Marmor, moderner Sockel Sandstein

Maße: gesamte H: 43 cm; antiker Kopf H: 30,5 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 314

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			87	228

Geschichte: 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben, im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren. – Vermutlich um 1765 in der Bildergalerie von Potsdam-Sanssouci aufgestellt. – 1772 dort von Andreas Ludwig Krüger gezeichnet. – 1811 in der Bildergalerie vorhanden. – 1823 für die Restaurierung vorgeschlagen. – Juli 1830 an das Museum abgegeben. – 1832 im Museum aufgestellt.

Beschreibung

Der Kopf ist stark verwittert, lediglich die Nase ergänzt. Wohl in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit einer Gewandbüste (Antikensammlung, Sk 643) verbunden, die aber spätestens vor der Publikation von Conzes Beschreibung abgenommen worden sein muss. Es handelt sich um das Bildnis eines Griechen, das in sechs Repliken überliefert ist und von Dirk Piekarski als Typus Kopenhagen 1621 angesprochen wird. Dargestellt ist ein griechischer Philosoph, dessen Bildnis allgemein in die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr. datiert wird, während Joachim Raeder die Möglichkeit einer römisch-klassizistischen Bildnisschöpfung in Erwägung gezogen hat. Die vorgeschlagenen Benennungen sind der Gruppe der Sieben Weisen entnommen und reichen von Pindar über Solon bis Thales.

Die im späteren 19. Jahrhundert abgenommene Büste wurde von Conze als eigenständiger Katalogeintrag in seine Beschreibung aufgenommen (Conze, 1891, S. 246 Sk 643 ohne Abb.). Eine im Skulpturendepot der Antikensammlung aufbewahrte Gewandbüste mit der rückseitigen Beschriftung „Sk D 4 o. Nr. 3“ ist jedoch nicht identisch mit der bei Andreas Ludwig Krüger in der Reihe der Büsten der Bildergalerie gestochenen Büste „B 4“. Es handelt sich nach Ausweis der Zeichnung von Krüger und der kurzen Beschreibung Conzes um eine Panzerpaludamentbüste, deren Mantel auf der rechten Schulter von einer runden Spange geschlossen wird und auf dessen fransenbesetzter Saum auf der linken liegt. Am Brustausschnitt ist der Saum der Tunika zu erkennen. Conze erwähnt den darunter liegenden Panzer nicht und auch auf der Zeichnung von Krüger ist nichts von ihm zu sehen, doch ist aufgrund

der Gewandtypologie zu vermuten, dass der rechte Oberarm der Büste von den Lederlaschen des Panzers bedeckt war, die Partie bei Krüger ist jedoch so verschattet, dass keine Details auszumachen sind. Für die im Magazin aufbewahrte Büste Sk 643 ist jedoch nicht nachzuweisen, dass sie aus königlichem Besitz stammt, sich also schon vor 1830 in den preußischen Sammlungen befand. Die Panzerpaludamentbüste unterscheidet sich von der bei Krüger abgebildeten durch das Fehlen der Fransen auf der linken Seite, einen anderen Faltenwurf des Mantels und den Tunikasaum am Halsausschnitt. Die gebrochenen Faltenpartien und der rechte Armansatz der Büste im Magazin waren offenbar nie ergänzt. Der Ansatz des Indextäfelchens am unteren Büstenrand ist noch erhalten.

Die wohl erst in Preußen erfolgte Deutung der Bildnisbüste als Hadrian dürfte aufgrund der in Stirn und Schläfen gekämmten Haare, des Vollbartes sowie der Panzerbüste aufgekommen sein.

Quellen: Inventar Schloss Sanssouci 1796, fol. 28r Nr. 4 der Büsten („Hadrian“). – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 81v Nr. 54 („Hadrian“). – Antiken- und Restaurierungsverzeichnis 1823, fol. 104v Nr. 11 („Hadrian“). – Inventar Schloss Sanssouci 1825, fol. 121r („Hadrian“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 31r Nr. 20 („Hadrian“); fol. 105r Raum 72 („Lucius Aurelius Antoninus: Commodus [Hadrian]“). – Acta Kunstsachen 1831–1857, fol. 174r Nr. 6 („Büste des Hadrian/Luc. Aur. desgleichen Antoninus Commodus“).

Literatur: Krüger II, 1772, Taf. 4 („Hadrien“). – Oesterreich 1773, S. 72 Nr. 4 („Polignac [...] Hadrian“). – Oesterreich 1774, S. 10 Nr. 87 („P. Adrien“). – Oesterreich 1775a, S. 16 Nr. 87 („Polignac. Adrian“). – Tieck 1832, S. 31 Nr. 228 („Pertinax“). – Gerhard 1836, S. 112 Nr. 228 („Pertinax“). – Conze 1891, S. 131 Nr. 314. – Blümel 1938, S. 6 Nr. K 201 Taf. 14. – Richter I, 1965, S. 85 Nr. 5. – Eckardt 1974, S. 318 Nr. 17. – Hüneke 1996, S. 94, 97–99, Abb. S. 218. – Raeder 2000, S. 130–133 Nr. 1 zu Nr. 40 mit Anm. 6. – Piekarski 2004, S. 187 Kat. 24e. – Dillon 2006, S. 144 Kat. Nr. A 8. (1).

Kat. Nr. 96

Abb. 374–377

Bildnis eines griechischen Philosophen oder Dichters auf neuzeitlicher Büste

Kaiserzeitlich nach einem frühhellenistischen Vorbild, letztes Drittel des 4. Jahrhunderts v. Chr.

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: Kopf und Büste weißer, feinkristalliner Marmor, Sockel Rouge griotte (dichter Kalkstein mit rotbrauner Matrix und heller Äderung)
Maße: gesamte H: 54 cm; antikes Fragment H: 31 cm; Sockel H: 12,5 cm
Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 320

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			747–766	410

Geschichte: 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben, im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren. – Vermutlich 1746 im Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg (Goldene Galerie) aufgestellt. – 1768 dort wohl unter „20 ganze und halbe Büsten“. – 1800 auf der Gartenseite neben einer Venusbüste beschrieben. – 1811 dort vorhanden. – 20. April 1827 an das Museum abgegeben (das inkrustierte Piedestal im Schloss verblieben). – 1832 im Museum aufgestellt.

Beschreibung

Größere Partien des antiken Kopfes sind ergänzt, so die linke Hälfte der Stirn mit dem größten Teil des linken Auges, die Nase, ein Stück der rechten Wange, der größte Teil der Oberlippe. Kleinere Fehlstellen in Gesicht und Haar. Zwischen den unteren Bartlocken befinden sich zwei auffallend tiefe Bohrkanäle, einer davon mit Steg, bei welchen es sich möglicherweise um eine antike Umarbeitung handelt oder aber um ein Indiz für die vielleicht nicht erfolgte Fertigstellung des Kopfes. An der Rückseite und in den Seitenhaaren wirken die Haarsträhnen, als seien sie nicht ganz ausgearbeitet worden. Das Gesicht ist überschliffen. Der Kopf zeigt einen älteren Mann mit langem schmal zulaufenden Bart, der die Oberlippe des geöffneten Mundes ganz verdeckt; unter der Unterlippe sind einige Bartsträhnen zusammengebunden. Das zerfurchte Gesicht mit den fast horizontal tief eingebetteten Augen, der hohen, in Falten gelegten Stirn wird gerahmt von langen, dünnen Haarsträhnen, die auf der Kalotte entspringen, sich über den Ohren aufbauschen und als eine Art Haarkranz in den Nacken fortsetzen. Die Haargestaltung wirkt sehr grafisch. Durch den Haarkranz in Verbindung mit den ebenfalls dünnen, plastisch kaum herausgearbeiteten Bartsträhnen gewinnt der Kopf hinsichtlich seiner Proportionen und Plastizität einen recht unausgewogenen Charakter. Es handelt sich um das Porträt eines griechi-

schen Philosophen oder Dichters, für welches sich keine typengleiche Köpfe benennen lassen. Einen ähnlich gelängten Kopfkontur, aber nicht den schmal zulaufend Bart und die Geheimratsecken, besitzt das Bildnis des Epikur, dessen Gesichtsaufbau mit den nach vorne in die Fläche gekippten Wangenknochen vergleichbar ist. Verwandtschaft mit unserem Kopf besitzen auch die Bildnisse des Zenon und des Diogenes. Die Entstehung des Vorbilds unseres Kopfes dürfte demnach im Frühhellenismus anzusiedeln sein.

Durch die Büstenform ist der Kopf der Provenienz Polignac zuzuweisen. In der Goldenen Galerie stand die Büste auf einem Fußgestell mit Inkrustationen aus Alabastro orientale, Marmo africano und Bianco macchiato. Zum Zeitpunkt dieser Aufstellung wurde der Kopf als Xenokrates bezeichnet, der als Platonschüler Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. die Akademie in Athen leitete.

Quellen: Inventar Schloss Charlottenburg 1800, fol. 10r Nr. 7 („Kopf des Xenocrates. Ergänzt sind: die Nase, die Oberlippe, die rechte Wange, die linke Seite der Stirn und die Brust“). – Skulpturenverzeichnis Schloss Charlottenburg 1800, fol. 3r („Xenocrates“). – Inventar Neues Schloss Charlottenburg 1810, fol. 17r–v Nr. 7 (6) („Xenocrates/Kommodus“). – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 80r Nr. 16 („Kopf Xenocrates“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 56r Nr. 9 („Kopf des Xenocrates“).

Literatur: Oesterreich 1768, S. 30 („Polignac“). – Nicolai 1769, S. 487 ([Unter] „zwanzig antike Brustbilder“). – Oesterreich 1773, S. 95. – Oesterreich 1774, S. 96 unter Nr. 747–766. – Oesterreich 1775a, S. 118 unter Nr. 747–766. – Tieck 1832, S. 45 Nr. 410 („unbekanntes griechisches Bildnis“). – Gerhard 1836, S. 135 Nr. 410 („unbekannte Herkunft“). – Conze 1891, S. 132 Nr. 320. – Heilmeyer 2005, S. 40.

Kat. Nr. 97

Abb. 378–381

Bildnis eines griechischen Dichters oder Philosophen auf neuzeitlicher Büste

180–190 n. Chr., spätantoinisch, nach einem hellenistischen Vorbild der 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts v. Chr.

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: Kopf weißer, feinkristalliner Marmor; Büste weißer, feinkristalliner Marmor; Sockel Sandstein

Maße: gesamte H: 58,5 cm; antikes Fragment H: 26 cm; Sockel H: 12,5 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 321

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			747–766	409

Geschichte: 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich 1746 im Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg (Goldene Galerie) aufgestellt. – 1768 dort wohl unter „20 ganze und halbe Büsten“. – 1800 auf der Gartenseite neben der Büste einer Amazone beschrieben. – 1811 dort vorhanden. – 20. April 1827 an das Museum abgegeben (das inkrustierte Piedestal im Schloss verblieben). – 1832 im Museum.

Beschreibung

Die gesamte Kalotte des antiken Kopfes einschließlich des größten Teils der Stirn ist ergänzt, der Bruch verläuft links über dem Ohr, rechts am Oberkopf; der Nacken mit einem Teil des Hinterkopfes ist antik. Weiterhin sind ergänzt die Nase und ein Teil des rechten Ohres. Fehlstellen in Kopf- und Barthaar, Risse im Gesicht. Oberfläche verwittert. Die Rückseite ist nicht vollständig ausgearbeitet. Die mit einem Teil des Halses ergänzte Büste entspricht der sog. Polignacbüste, der ursprüngliche Sockelfuß ist durch einen quadratischen Sockel ersetzt worden. Der Kopf mit dem fast grimmig geschlossenen Mund, der dicht von einem kurzgelockten Bart eingerahmt ist, zeigt einen älteren Mann mit faltigem Gesicht, Krähenfüßen in den Augenwinkeln und tiefen Stirnfalten. Im stark bewegten Haar sitzt ein Haarreif, über welchem die Locken an der rechten Seite aufspringen. Die Ergänzung der Stirn mit Diadem und den dreieckig angelegten Stirnlocken ist möglicherweise in Kenntnis des Sophoklesporträts erfolgt, doch zeigen dessen Bildnisse einen stärker horizontal verlaufenden Stirnhaarkontur.

Die Benennung des Kopfes in den frühen Sammlungskatalogen dürfte von dieser Angleichung herrühren. Der Vergleich mit dem Typus des hellenistischen Homerbildnisses offenbart deutliche Parallelen etwa in der rechten erhaltenen Stirnpartie und in der Gestaltung des Auges sowie in der Gesamtanlage des Kopfes, wie die Profilvergleiche zeigen. Es besteht jedoch kein Replikenverhältnis. In den preußischen Inventaren vermutete man in dem Bildnis eine Darstellung des Kynikers Diogenes von Sinope, der im 4. Jahrhundert v. Chr. gelebt hat.

Quellen: Inventar Schloss Charlottenburg 1800, fol. 11v Nr. 18 („Kopf des Diogenes von Sinope. Ergänzt sind der ganze Oberkopf von der Stirn an, die Nase und Brust“). – Skulpturenverzeichnis Schloss Charlottenburg 1800, fol. 5r („Diogenes“). – Inventar Neues Schloss Charlottenburg 1810, fol. 17r/v Nr. 18 (15) („Diogenes“). – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 80r Nr. 27 („Diogenes von Sinope“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 56v Nr. 18 („Diogenes“).

Literatur: Oesterreich 1768, S. 30 („Polignac“). – Nicolai 1769, S. 487 ([Unter] „zwanzig antike Brustbilder“). – Oesterreich 1773, S. 95. – Oesterreich 1774, S. 96 f. unter Nr. 747–766. – Oesterreich 1775a, S. 118 unter Nr. 747–766. – Tieck 1832, S. 45 Nr. 409 („Sophocles“). – Gerhard 1836, S. 135 Nr. 409 („Sophokles“). – Conze 1891, S. 133 Nr. 321. – Heilmeyer 2005, S. 40.

Kat. Nr. 98

Abb. 382–383

Kopf eines griechischen Dichters (Pseudo-Seneca) auf neuzeitlicher Büste

Wohl kaiserzeitliche Kopie eines hochhellenistischen Originals der 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts v. Chr.

Berlin, Antikensammlung (Kriegsverlust)

Material und Technik: weißer Marmor

Maße: H: 44,5 cm (ohne Sockel)

Inv. Nr.: Staatliche Museen Berlin, Antikensammlung, Sk 324

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
454	545	89	455	318

Geschichte: 1728 in der Sammlung Lercari in Rom nachgewiesen. – 1735 von Kardinal Polignac aus der Sammlung Lercari erworben. – 1735 im Hôtel de Mézières nachgewiesen (2. Raum auf der Hofseite). – 1738 und 1742 ebenfalls dort nachweisbar. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich 1770 im Antikentempel aufgestellt. – 1774 ebendort (untere Konsolreihe) nachgewiesen. – 1806–1815 in Paris, Musée Napoléon. – 1816 wieder im Antikentempel. – Mai 1828 an das Museum abgegeben. – 1832 im Museum. – Nach 1933 in das Schloss Charlottenburg gelangt. – 1944 dort wohl zerstört.

Beschreibung

Ergänzt sind die Nase und die Büste mit einem Teil des Halses. Der bärtige Kopf mit dem langen, unordentlich wirkenden Haar, dem zerfurchten Gesicht mit dem geöffneten Mund und den fast leidvoll blickenden Augen zeigt das Bildnis eines berühmten griechischen Dichters, das in zahlreichen Kopien überliefert ist. Schon im frühen 17. Jahrhundert wurde der Kopf als Seneca angesprochen. Seit dessen Bildnis jedoch sicher mit einem anderen Typus verbunden werden kann, wird unser Porträt als Pseudo-Seneca bezeichnet, da nach wie vor eine eindeutige Identifizierung nicht erbracht werden konnte. Aufgrund der zahlreichen erhaltenen Kopien muss es sich um das Porträt eines in römischer Zeit sehr beliebten Dichters gehandelt haben, das ursprünglich zu einer Sitzfigur gehörte. Für die Benennung des Porträts wurden wiederholt u. a. Hesiod, Apollonios Rhodos, Aristophanes und Euripides vorgeschlagen. Friedrich II. besaß aus der Erbschaft seiner Schwester eine weitere Replik des beliebten Dichterbildnisses sowie eine neuzeitliche Kopie des Porträts.

Aufgrund der schon seit dem 17. Jahrhundert etablierten Benennung der Bildnisse dieses bärtigen Dichters als Seneca lässt sich das Bildnis gut in den Dokumenten verfolgen und weist seit dem Eintrag in die Liste der Antiken der Sammlung Lercari von 1728 eine lückenlose Sammlungsgeschichte auf. Im Nachlassinventar von 1742 ist der Kopf mit 90 Livres taxiert.

Quellen: Etat des Statues Lercari 1728, Nr. 13 („tête antique de Seneque, avec le col, 1 ¼“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 545 („Seneque“). – Konfiskationsverzeichnis 1806/1807, fol. 10r Nr. 16 („Seneca“). – Acta Staatseigentümer 1809/1810, fol. 18v d („Seneca“); fol. 86v Nr. 24 („Seneca, aus dem Antikentempel“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 164v Nr. 181 („Seneca“). – Inventar Neues Palais 1828, fol. 28r Nr. 39 („Seneca“).

Literatur: Hôtel de Mézières 1735, S. 692. – Etat et Description des Statues 1742, S. 13 („Seneque“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 89]. – Osterreich 1774, S. 55 Nr. 455 („Polignac. Séneque“). – Osterreich 1775a, S. 71 Nr. 455 („P. Seneca“). – Tieck 1832, S. 38 Nr. 318 („Seneca, Sammlung Baireuth“). – Gerhard 1836, S. 122 Nr. 318. – Conze 1891, S. 134 Nr. 324 („hellenistischer Gelehrter“). – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 290 Nr. 454 („Sénèque“). – Richter 1965, Bd. 1, S. 61 Nr. 33. – Savoy II, 2003, S. 42 Nr. 64 (falsche Identifizierung mit Sk 325; mit Abb. bei Landon 1810). – Miller 2005, S. 42, Nr. Sk 324. – Martin Langner, in: Schau mir in die Augen ... Das antike Porträt, hrsg. v. Friederike Fless, Katja Moede, Klaus Stemmer, Ausstellung Abguss-Sammlung Antiker Plastik, Freie Universität Berlin, Berlin 2006, S. 90 Nr. 216 (Abb. Gipsabguss). – Zum Typus: Emmanuel Voutiras, in: Forschungen zur Villa Albani II, 1990, S. 63–166. – Von den Hoff 1994, S. 43–52.

Kat. Nr. 99

keine Abbildung überliefert

Kopf des Caligula (?)

Gänzlich überarbeiteter antiker Kern oder neuzeitlich (?)

Poznań, Muzeum Narodowe (Aufbewahrungsort unbekannt)

Material und Technik: weißer Marmor

Maße: gesamte H: 43,5 cm

Inv. Nr.: Poznań, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Dep. 383

Alte Inv. Nr.: Berlin, Königliche Museen, Antikensammlung, Sk 1334; Königliches Hofmarschallamt, GK III 3131; Universität Poznań, Nr. 3131

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
				174

Geschichte: 1742 vermutlich von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Um 1823 in der Galerie des Berliner Schlosses. – 1. April 1830 an das Museum abgegeben. – 1832 im Museum. – 1908 an das Königliche Hofmarschallamt zur Aufstellung im Schloss in Posen abgegeben. – 1919 mit dem Schloss von der Universität Poznań übernommen. – 1944 durch das Nationalmuseum übernommen und 1976 inventarisiert (Auskunft Jan Szymkiewicz, Poznań). – 1976 offenbar auf Schloss Rogalin bei Poznań. – Spätestens seit 1995 nicht mehr auffindbar.

Beschreibung

Conze schätzte den Kopf als gute moderne Arbeit ein, sein kurzer Katalogeintrag verzichtet auf eine Abbildung. Auch Bienkowski hielt den Kopf für gänzlich modern – nach dem Caligulabildnis im Kapitolinischen Museum kopiert. Blümel sah das Stück 1940 in Posen und notierte: „so stark überarbeitet, dass von der antiken Oberfläche nichts übrig geblieben ist.“ Zur Ikonographie äußerte er sich dabei jedoch nicht. Daher lässt sich zumindest nicht völlig auszuschließen, dass das Bildnis im Kern antik war, ob es sich allerdings um ein Porträt des Kaisers Caligula gehandelt hat, ist auf Basis der Quellenlage nicht zu klären.

Quellen: Antiken- und Restaurierungsverzeichnis 1823, fol. 102r g) Nr. 1 („Caligula“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 159r Nr. 22 („Caligula“). – GK III Nr. 3131 („Büste: Caligula / dto. [Marmor] / Aus wie vor [Sammlung Polignac] War früher im ‚Königl. Schloss‘ / Posen [gestrichen] Neues Palais V. [Vorrat, falsche Identifizierung]“).

Literatur: Tieck 1832, S. 26 Nr. 174. – Gerhard 1836, S. 103 Nr. 174. – Conze 1891, S. 521 Nr. 1334. – Bieńkowski 1923, S. 11 (modern). – Blümel 1933, Vorwort. – Sadurska 1976, S. 75 (Schloss Rogalin). – Miller 2005, S. 61 Nr. Sk 1334.

Kat. Nr. 100

Abb. 384–390

Bildnis des Hadrian auf nicht zugehöriger Büste

Kopffragment hadrianisch; Büste barockes Pasticcio unter Einbeziehung antiker, kaiserzeitlicher Fragmente

Poznań, Muzeum Narodowe

Material und Technik: Kopf weißer feinkristalliner Marmor; Büste, antike Fragmente weißer, mittelkristalliner Marmor; Ergänzungen an Kopf und Büste weißer, mittelkristalliner Marmor

Maße: gesamte H: 87 cm, B: 64 cm, T: 35 cm

Inv. Nr.: Poznań, Muzeum Narodowe w Poznaniu, A 602 (Dep. Nr. 381)

Alte Inv. Nr.: Berlin, Königliche Museen, Antikensammlung, Sk 357; Königliches Hofmarschallamt, GK III 3116. – Universität Poznań, Nr. 3116

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
346	438	220	97	200

Geschichte: 1738 und 1742 vermutlich als „Empéreur Adrien vieux“ im Hôtel de Mézières nachzuweisen. – 1742 wohl von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben, im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 wahrscheinlich als kolossale Büste Hadrians in militärischer Tracht zu identifizieren. – Vermutlich um 1765 in der Bildergalerie von Sanssouci aufgestellt. – 1772 dort von Andreas Ludwig Krüger gezeichnet. – Juli 1830 an das Museum abgegeben. – 1832 im Museum. – 1908 an das Königliche Hofmarschallamt zur Aufstellung im Schloss in Posen abgegeben. – 1919 mit dem Schloss von der Universität Poznań übernommen. – 1944 durch das

Nationalmuseum übernommen und 1976 inventarisiert (Auskunft Jan Szymkiewicz, Poznań).

Beschreibung

Wesentliche Teile von Kopf und Büste sind antik. So ist der obere Kopfteil mit Stirn, Augen- und Wangenpartie, jedoch ohne Nase, antik, ebenso der Hinterkopf, doch ist hier die Haarstruktur neuzeitlich wohl aufgrund von Beschädigung überarbeitet worden. Ergänzt sind der gesamte untere Kopfteil, die Ohren und vorderen Lockenenden über der Stirn. Der Kopf scheint dem Bildersturm ausgesetzt gewesen zu sein, seine Augen sind gezielt zerstört worden. Vier Fragmente der Panzerbüste sind antik, so das Mittelstück mit dem Halsansatz, dem Panzer, dem Untergewand am Ausschnitt und dem Mantel über dem Panzer, der Rest ergänzt. Der Kopf mit den nach vorne gestrichenen Locken trägt einen Bart, wie die Reste des knappen, fedrig angelegten Barthaars an beiden Schläfen zeigen. Die Stirn mit Haaransatz – auch ohne die ehemals angestückten eingerollten Lockenenden – und die Augenpartie mit den zusammengezogenen Brauen lassen unmittelbar an Bildnisse des Kaisers Hadrian denken. Die Haare sind zwar wie beim Rollockentypus des Herrschers nach vorne gestrichenen, doch laufen die Strähnen nicht waagrecht auf Stirn und Schläfen zu, sondern hängen nach unten und sind teilweise eingedreht. Offenbar waren auch die Stirnhaare nicht zu den typischen Rollocken aufgedreht, sondern zu seitlich aufliegenden Locken eingerollt. Die nicht überarbeitete Haarpartie zeigt die ehemals hohe Qualität des Kopfes, dessen Haare in feine Strähnen unterteilt sind, die mit verhaltener Bohrarbeit voneinander abgesetzt sind. Die Anordnung der Seitenlocken sowie die kleinen Augen unter einem, in einem Halbbogen verlaufenden Stirnkontur rücken den Kopf in die Nähe des Typus Busti 283 der Vatikanischen Museen.

Die Büste ist ein kunstfertiges und kunstvolles Pasticcio aus qualitätvollen antiken Fragmenten und guten barocken Ergänzungen eines Bildhauers, der die Fragmente nach antiken Vorbildern zu einem neuen Ganzen verbunden hat. Gemeinsam mit einer weiteren Büste des Hadrian (Kat. Nr. 178), die in den Pariser Inventaren als „Adrien jeune“ bezeichnet wird, stand sie vermutlich in dem zweiten hofseitigen Raum des Hôtel de Mézières, dessen Leitmotiv der Drei Grazien Sarkophag war und in dem zahlreiche weitere römische Porträtbüsten versammelt waren. Im Nachlassinventar ist die Büste mit 500 Livres taxiert.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 438 („Empereur Adrien vieux de même hauteur [deux pieds et demi]“). – Acta Inventur Schloss Sanssouci 1782–

1796, fol. 65v Nr. 10 („Septimius Severus“). – Inventar Schloss Sanssouci 1796, fol. 28r Nr. 10 („Septimius Severus“). – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 81v Nr. 58 („Sept. Severus“). – Inventar Schloss Sanssouci 1825, fol. 121r („Septimius Severus“[Abgang]). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 160v Nr. 60 („M. Aurelius [r] (Septimius Severus)“). – GK III 3116 („Büste: Hadrian / desgl.[Marmor] Aus Sammlung Polignac. War früher in Schloß Sanssouci/Posen“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 25 („Buste colossale d’Adrien habillé militairement“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 220]. – Krüger 1772, Bd. 2, Taf. 10. – Oesterreich 1773, S. 73 Nr. 10 („Septimius Severus“) mit Anm.* („Polignac“). – Oesterreich 1774, S. 11 Nr. 97 („P. Septime Sévere“). – Oesterreich 1775a, S. 16 Nr. 97. – Tieck 1832, S. 25 Nr. 200 („Hadrianus, große Büste“). – Gerhard 1836, S. 107 Nr. 200. – Conze 1891, S. 145 Nr. 357. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 287 Nr. 346 („L’empereur Adrien vieux“). – Bieńkowski 1923, S. 14 Abb.6. – Blümel 1933, Vorwort. – Wegner 1956, S.106. – Eckardt 1974, S. 319 Nr. 23. – Sadurska 1976, S. 74–89 Nr. 6. – Wujewski 1980, 90 f. Nr. 14. – Mikocki 1992, S. 212 Taf. 83. – Grzegorz Wiatr: Problematyka konservatorska marmurowego popiersia cesarza Hadriana z antycznej kolekcji ratusza w Poznaniu, in: Studenci o konserwacji 1, Universität Torun, 1999, S. 171–181 (Restaurierungsbericht mit Fotos der einzelnen antiken Fragmente). – Miller 2005, S. 44 Nr. Sk 357.

Kat. Nr. 101

Abb. 391–393

Bildnis des Antinous auf neuzeitlicher Büste

130–140 n. Chr., späthadrianisch

Unbekannter Eigentümer

Material und Technik: weißer Marmor

Maße: H: 52 cm (ohne Sockel)

Alte Inv. Nr.: Staatliche Museen Berlin, Antikensammlung, Sk 365

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
384	477	36	99	141

Geschichte: 1738 und 1742 in der Sammlung Polignac, Hôtel de Mézières, nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich um 1765 in der Bildergalerie von Sanssouci aufgestellt. – 1771 ebendort von Andreas Ludwig Krüger gezeichnet. – 1830 an das Museum abgegeben. – 1922 an

Staatsrat von Stauß verkauft. – 1944/45 auf die Burg Schlitz bei Teterow in Mecklenburg gebracht. – Weiterer Verbleib unbekannt.

Beschreibung

Ergänzt sind die Nase, der größte Teil der Lippen, Teile der Augen und der Augenbrauen, das linke Ohr und ein großer Teil der Haare sowie der Hals mit dem Bruststück. Im Gesicht befinden sich zudem zahlreiche Bestoßungen und kleine Vierungen. Das Gesicht insgesamt überarbeitet, auch die Sichellöckchen vor den Ohren abgearbeitet. Bei der nackten Halbbüste handelt es sich um die für die Sammlung Polignac typische Form. Der Kopf ist ein Porträt des Antinous im Typus Mondragone, der ihn mit von einer Binde gehaltenem, gescheiteltem Haar, das zu einem Nackenschopf zusammengefasst ist, und Haarschlaufen über den Schläfen zeigt. Gleichzeitig sind die Gesichtszüge stark idealisiert und an klassische Götterbilder wie Apollon und Dionysos angeglichen, wodurch die Vergöttlichung des früh verstorbenen Jünglings veranschaulicht wird.

Im Nachlassinventar wird das Antinoosbildnis mit 400 Livres taxiert. Eine weitere Büste des Antionous aus Bronze befand sich in der Sammlung, doch handelte es sich dabei nach Ausweis des Verkaufskataloges um eine Bronzekopie nach dem „Antinous Albano“, wobei es sich um den Typus Mondragone handelt, die offenbar sehr geschätzt wurde und daher in einem der Antichambre des Hôtel de Mézières untergebracht war.²³

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 477 („Antinous“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 2r Nr. 10 („Antinous“). – Inventar Schloss Sanssouci 1796, fol. 28r Nr. 12 („Antinous“). – Antiken- und Restaurierungsverzeichnis 1823, fol. 104v Nr. 10 („Kopf des Antinous“). – Inventar Schloss Sanssouci 1825, fol. 121r („Antinous“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 9 („Antinous, buste nud“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 36]. – Krüger II, 1772, Taf. 12 („Antinous [...] 1771“). – Oesterreich 1773, S. 73, Nr. 12 („Polignac“). – Oesterreich 1774, S. 11, Nr. 99 („P. Antinoüs“). – Oesterreich 1775a, S. 17 Nr. 99. – Tieck 1832, S. 21 Nr. 141 („Antinous, Wiederholung des Kopfes ehemals Villa Mondragone“). – Gerhard

²³ vgl. Etat et Description des Statues 1742, S. 29 („Antinous d'Albano moulé sur l'original“) = Sammlung Polignac 1956, Nr. 265. – Oesterreich 1775a, S. 128 Nr. 840 – Bronzestatuette nicht identifiziert.

1836, S. 90 Nr. 141. – Conze 1891, S. 148 Nr. 365. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 288 Nr. 384 („buste d’Antinoüs“). – Blümel 1931, Vorwort. – Christoph Clairmont: Die Bildnisse des Antinoos, Neuchâtel 1966, S. 58 Nr. 60 Taf. 34. – Zanker 1974, S. 100 Anm. 37 Taf. 76,3. – Götz Eckardt: Die Bildergalerie in Sanssouci: zur Geschichte des Bauwerks und seiner Sammlungen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, Diss. Halle-Wittenberg 1974, S. 319 Nr. 25. – Meyer 1991, S. 116 Kat. Nr. III 5. – Hüneke 1996, S. 219. – Kersauson II, 1996, S. 154 zu Kat. Nr. 63. – Heilmeyer 2005, S. 22.

Kat. Nr. 102

Abb. 394–397

Bildnis des Antinous auf neuzeitlicher Büste

130–140 n. Chr., späthadrianisch

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: Kopf weißer, feinkristalliner Marmor; Büste weißer, feinkristalliner Marmor mit leicht grauer Äderung; Sockel Rouge griotte (dichter Kalkstein mit dunkelroter Matrix, heller Äderung und grauen Einschlüssen)

Maße: gesamte H: 66 cm; antike H: 31 cm; Sockel H: 14 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 366

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
422	514	9	89	142

Geschichte: 1738 und 1742 in der Sammlung Polignac nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Um 1745 zunächst im Magazin von Schloss Charlottenburg aufbewahrt. – Vermutlich um 1765 in der Bildergalerie aufgestellt. – 1772 ebendort von Andreas Ludwig Krüger gestochen. – Juli 1830 an das Museum abgegeben. – 1832 im Museum ausgestellt.

Beschreibung

Der Kopf ist besonders im Gesicht stark ergänzt und überarbeitet; neu sind Teile der Augen, Nase, Mund, Kinn sowie einzelne Partien des Haares. Von den Flügeln sind lediglich die zur Stirnmitte ansetzenden Partien antik. Hals mit Büste und Sockel entsprechen der sog. Polignacsockelung. Der Kopf stellt Antinous im sog. Typus

Mondragone dar. Auffällig sind die kleinen Flügel, die an der gedrehten Binde über der Stirn ansetzen sowie das große, von den gescheitelten Haaren über der Stirn gebildete Dreieck. Aufgrund der Flügel und der Haaranlage sah Conze in dem Porträt eine Angleichung an Dionysos, eine Deutung, die zuletzt von Hugo Meyer bekräftigt wurde, sich aber nicht durchsetzen konnte, da die Angleichung an Dionysos nicht eindeutig genug ist, um etwa die an Hermes oder Hypnos ausschließen zu können.

In der Sammlung Polignac wurde der Kopf als Darstellung des Merkur gedeutet und gemeinsam mit einer maßgleichen Büste des Apoll (Kat. Nr. 4) aufgestellt. Dagegen interpretierten Oesterreich und Krüger den Kopf als Muse und publizierten ihn beide mit dieser Benennung.

Im Nachlassinventar von 1742 ist der Kopf mit 120 Livres taxiert. Die Büste gehört zu den Stücken, die im Verkaufskatalog als „ouvrage grec“ bezeichnet werden, doch scheint sich dies nicht maßgeblich auf den Schätzwert ausgewirkt zu haben, da viele der Büsten im Inventar mit einem Wert um 100 Livres taxiert sind.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 514 („Mercure“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 2r Nr. 11 („Muse“). – Inventar Schloss Sanssouci 1796, fol. 28r Nr. 6 („Muse“). – Inventar Schloss Sanssouci 1825, fol. 121r („Muse“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 5 („Mercure“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 9]. – Krüger II, 1772, Taf. 6 („Muse“). – Oesterreich 1773, S. 72, Nr. 6. („Polignac [...] Eine Muse“). – Oesterreich 1774, S. 10 Nr. 89 („P. Une Muse“). – Oesterreich 1775a, S. 14 Nr. 89. – Tieck 1832, S. 21 Nr. 142 („Antinous“). – Gerhard 1836, S. 90 Nr. 142. – Conze 1891, S. 149 Nr. 366 („Antinous als Dionysos“). – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 289 Nr. 422 („Mercure“). – Blümel 1933, S. 24 f. Nr. R 58 Taf. 37. – Christoph Clairmont: Die Bildnisse des Antinoos, Neuchâtel 1966, S. 57 Nr. 59 Taf. 34. – Zanker 1974, S. 100 Anm. 37. – Eckardt 1974, S. 318 Nr. 19. – Meyer 1991, S. 112 f. Kat. Nr. III 1. – Fuchs 1992, S. 107 mit Anm. 23 zu Nr. 15. – Hüneke 1996, S. 219. – Angelicoussis 2001, S. 96 Anm. 11 zur Nr. 10, S. 143 Anm. 2 zu Kat. Nr. 144. – Backe 2005, S. 27 Nr. 5.

Antikes Fragment eines Bildnisses des Antoninus Pius auf neuzeitlicher Büste

Antikes Kopffragment 150–160 n. Chr., antoninisch; Büste und Ergänzungen wohl 17. Jahrhundert

Poznań, Muzeum Narodowe

Material und Technik: weißer feinkristalliner Marmor

Maße: gesamte H: 88 cm, B: 66 cm, T: 40 cm, antikes Fragment H: 27 cm

Inv. Nr.: Poznań, Muzeum Narodowe w Poznaniu, A 595 (Dep. Nr. 374)

Alte Inv. Nr.: Berlin, Königliche Museen, Antikensammlung Sk 1336; Königliches Hofmarschallamt, GK III 3122; Universität Poznań, Nr. 3122

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
		222	122	197

Geschichte: 1742 in der Sammlung Polignac, Salon des Hôtel de Mézières, nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich 1748 auf der Terrasse von Schloss Sanssouci als siebente Büste der Reihe vor den Laubengängen aufgestellt. – 1772 ebendort nachweisbar. – 1832 im Museum. – 1908 an das Königliche Hofmarschallamt zur Aufstellung im Schloss in Posen abgegeben. – 1919 mit dem Schloss von der Universität Poznań übernommen. – 1944 durch das Nationalmuseum übernommen und 1976 inventarisiert (Auskunft Jan Szymkiewicz, Poznań).

Beschreibung

Antik ist der obere vordere Kopfteil mit beiden Augen, den Wangen, links einschließlich Ohrpartie, rechts bis kurz vor dem Ohr. Vom Oberkopf ist die Partie über der Stirn antik erhalten. Die Locken an der Stirn abgearbeitet, Lockenpartie auf den antiken Resten am linken Oberkopf ergänzt. Nase ab der Wurzel ergänzt. Antike Oberfläche ist etwa unterhalb des rechten Auges erhalten, wo auch die Korrosion noch erkennbar ist. Die Wangenpartien und die Stirn sind überschliffen. Um dieses Kopffragment herum, das möglicherweise aus zwei Teilen bestand wie der senkrech-

te Bruch durch die Stirn nahelegt, wurden der Kopf (Untergesicht einschließlich Nase, Mund, untere Wangen, Kinn) mit dem Hals und die Büste ergänzt, auf welcher der Kopf ungebrochen sitzt. Einen eigentlichen Büstenfuß besitzt die Büste nicht, unter der Tabula befindet sich lediglich eine Art Sockelplatte mit Profilabschluss. Die Büste mit der extrem schmalen Tabula könnte noch im 17. Jahrhundert entstanden sein. Das antike Kopffragment ist offenbar als Bildnis des Antoninus Pius erkannt und nach bekannten Köpfen, wohl des Typus Formia, ergänzt worden. Doch ist die vehemente Wendung des Kopfes zur rechten Seite dabei ein neues Element, dem die Büste einen großen Teil ihrer barocken Expressivität verdankt. Den antiken Bildnissen des Antoninus Pius im Typus Formia ist dagegen eine leichte Drehung des Kopfes zur linken Seite eigen, während eine ähnlich starke Bewegung wie bei der Büste in Poznań vor allem von den Bildnissen des Caracalla geläufig ist.

Die Panzerbüste stellt eine ausgesprochen qualitätvolle barocke Arbeit unter Verwendung eines ebenfalls guten antiken Kopffragmentes dar. In Paris war sie gemeinsam mit neuen weiteren großen Büsten auf ihren zugehörigen Postamenten höchst repräsentativ im Salon des Hôtel de Mézières platziert.

Quellen: Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 84r. Nr. 7 („Galba“). – GK III Nr. 3122 („Büste: Septimus Severus / dto. [Marmor] / Aus wie vor [?] War früher [?] / Posen“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 23 („buste colossale de Sergius Galba habillé militairement“) = Sammlung Polignac 1956, Nr. 222. – Salzmann 1772, S. 10 Nr. 36 („Polignac [...] Galba“). – Oesterreich 1774, S. 16 Nr. 122 („P. 7. Galba“). – Oesterreich 1775a, S. 23 Nr. 122. – Nicolai 1786, S. 1205. – Tieck 1832, S. 28 Nr. 197 („Antoninus Pius“). – Gerhard 1836, S. 106 f. Nr. 197. – Conze 1891, S. 521 Nr. 1336. – Blümel 1933, Vorwort. – Majewski 1955, S. 186 Nr. 6. – Sadurska 1976, S. 74–89. – Wujewski 1980, S. 76–78 Nr. 5. – Miller 2005, S. 61 Nr. Sk 1336.

Kat. Nr. 104

Abb. 403–407

Bildnis des Marc Aurel auf neuzeitlicher Büste

Um 140 n. Chr., frühantoninisch

Poznań, Muzeum Narodowe

Material und Technik: weißer feinkristalliner Marmor

Maße: gesamte H: 57 cm, B: 25 cm, T: 23, 5 cm; antiker Kopf H: 27 cm

Inv. Nr.: Poznań, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Inv. A 603 (Dep. Nr. 382)

Alte Inv. Nr.: Berlin, Königliche Museen, Antikensammlung, Sk 369; Königliches Hofmarschallamt, Skulpturensammlung, GK III 3117; Universität Poznań, Nr. 3117

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
				224

Geschichte: 1742 angeblich von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben, im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren. – Möglicherweise ins Berliner Schloss gelangt (nach Tieck). – 1832 im Museum ausgestellt. – 1908 an das Königliche Hofmarschallamt zur Aufstellung im Schloss in Posen abgegeben. – 1919 mit dem Schloss von der Universität Poznań übernommen. – 1944 durch das Nationalmuseum übernommen und 1976 inventarisiert (Auskunft Jan Szymkiewicz, Poznań).

Beschreibung

Ergänzt sind die Nase, Teile der Ohren und der Lippen sowie der Hals mit dem Bruststück. Das Gesicht ist überschliffen, besonders an den Wangen. Überarbeitet sind auch die Augen, die Darstellung der Pupillen wirkt unantik. Der Hinterkopf war offenbar beschädigt, hier ist die Haarstruktur überarbeitet worden, ebenso an einer Fehlstelle über dem linken Ohr, wo das Bildhauereisen in den noch erkennbaren antiken Bohrungen ansetzt und von dort ausgehend die Locken neu strukturiert. Am vorderen Oberkopf sind die Haare jedoch antik gut erhalten, etwa an der Stirnlocke gut zu erkennen. Der Hals ist im Übergang zur Büste überarbeitet, er wirkt zu schmal und die Büste insgesamt zu klein für den Kopf. Es ist anzunehmen, dass der antike Kopf an die ebenfalls schon vorhandene neuzeitliche Büste angepasst wurde. Durch das etwas zu klein wirkende Bruststück wird die Jugendlichkeit, ja Kindlichkeit des porträtierten Prinzen betont. Das Knabenbildnis stellt Marc Aurel im 1. Typus (Typus Capitol) dar, der 136 oder spätestens 138 n. Chr. geprägt worden ist, wobei von Fittschen mit dem Jahr 136 der Zeitpunkt seiner Adoption favorisiert wird. Die Rep-
likensliste bei Fittschen umfasst 29 Bildnisse, worin der Posener Kopf, den er als modern ausgeschieden hat, nicht enthalten ist.

Für eine Provenienz aus der Sammlung Polignac sprechen weder das Bruststück noch der Sockel; eine Identifizierung mit einer Halbbüste des jungen Commodus in den Inventaren der Sammlung wäre jedoch denkbar. Tieck nennt als Herkunft die Sammlung Polignac und vermerkt zudem, die Büste sei aus dem Berliner Schloss in das Museum gelangt. Möglicherweise ist sie mit dem Kopf eines jungen Marc Aurel in der Bildergalerie des Schlosses zu identifizieren.

Quellen: Antiken- und Restaurierungsverzeichnis 1823, fol. 102 Nr. 3 („Kopf des jungen M. Aurelius“). – Acta Kunstsachen 1831–1857, fol. 108v Nr. 371 („Kopf des jungen Marcus Aurelius“). – Acta Kunstsachen 1858–1877, fol. 6r Nr. 7 („Kopf des jungen Marc Aurel“). – GK III Nr. 3117 („Büste: Commodus / desgl. [Marmor] Aus wie vor [Sammlung Polignac] War früher im Schloß Berlin/Posen“).

Literatur: Tieck 1832, S. 31 Nr. 224 („Marcus Aurelius, im jugendlichen Alter [...] aus der Polignacschen Sammlung [...] im Schlosse zu Berlin“). – Gerhard 1836, S. 111 Nr. 224. – Conze 1891, S. 151 Nr. 369 („Commodus [...] angeblich aus der Sammlung Polignac“). – Bieńkowski 1923, S. 14 Nr. 3117 Abb.11. – Blümel 1933, Vorwort. – Wegner 1939, S. 170, 180, 280.– Sadurska 1972, S. 35 f. Nr. 30. – Sadurska 1976, Abb. 11. – Wujewski 1980, S. 73–75 Nr. 3. – Scholl 1995, S. 48 Nr. 10. – Fittschen 1999, S. 15 Anm. 122 i) Taf. 2a–c. – Miller 2005, S. 44 Nr. Sk 369.

Kat. Nr. 105

Abb. 408–411

Kopf des Marc Aurel auf antiker, aber nicht zugehöriger Büste

160–175 n. Chr., mittelantoninisch; Büste um 120–150 n. Chr., hadrianisch-frühantoninisch

Potsdam-Sanssouci, Skulpturenhalle, Kleines Depot

Material und Technik: antiker Kopf weißer, feinkristalliner Marmor; antike Büste weißer, mittelkristalliner Marmor; Ergänzungen aus Carrara statuario (weißer Marmor).

Maße: gesamte H: 86 cm, B: 65 cm, T: 34 cm; antiker Kopf mit Halsstück H: 31 cm; antike Büste H: 42 cm

Inv. Nr.: SPSG, Skulpt.sl.g. 1571

Alte Inv. Nr.: Berlin, Königliche Museen, Antikensammlung, Sk 373; Königliches Hofmarschallamt, GK III 3139

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
356	448		115	196

Geschichte: 1738 und 1742 in der Sammlung Polignac nachgewiesen, möglicherweise im ersten hofseitigen Raum des Hôtel de Mézières aufgestellt. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – 1769 auf der Terrasse von Schloss Sanssouci, auf der Seite der Bibliothek nachgewiesen. – 1830 oder kurz zuvor an das Museum abgegeben. – 1908 an das Königliche Hofmarschallamt zur Aufstellung im Schloss in Posen überwiesen. – Offenbar nicht nach Posen gelangt, sondern in Potsdam an verschiedenen Orten deponiert. – Seit 2006 am aktuellen Standort.

Beschreibung

Verwitterte Oberfläche, Haare und Bart stellenweise bestoßen, Haarsträhnen über der Stirn und an der linken Seite abgebrochen. Linker Brauenbogen nachgearbeitet. Bogenförmiger Bruch im unteren Teil der Büste. Neuzeitlich ergänzt sind Nase, Stück des Oberlippenbarts links, unterer Teil des Halses zum Einsetzen in die Büste, Fibel und mehrere Falten des Paludamentum.

Der Kopf ist eine Replik des 3. Bildnistypus des Kaisers Marc Aurel. Dieser Porträttypus („Samtherrschaftstypus“) repräsentierte den Kaiser seit seinem Regierungsantritt 161 n. Chr. und ist in zahlreichen Exemplaren erhaltenen. Er zeigt den Kaiser mit der für seine Bildnisse charakteristischen Physiognomie, einer hohen Stirn, hoch gewölbten Brauen und den vorquellenden Augen mit weit überhängenden Oberlidern. Das kurze Haar ist stark gelockt und bildet über der Stirn drei den Typus kennzeichnende Lockenmotive: zwei eng miteinander verbundene Locken über der Stirnmitte, eine Lockenschlaufe über dem rechten und eine Korkenzieherlocke über dem linken Auge. Die durch starke Bohrungen aufgelockerten Kopfhare kontrastieren mit dem mimisch kaum bewegten Gesicht. Der längere Vollbart gibt dem Kaiser das Aussehen eines griechischen Philosophen. Nicht festgelegt ist die Länge des Bartes, sie kann bei den Wiederholungen variieren. Das Potsdamer Porträt gehört, so Detlev Kreikenbom, zu den Repliken mit einer knapperen Barttracht, wie sie anscheinend am Anfang für den Typus geprägt worden war. Der große Büstenausschnitt reicht bis unter die Brust und zeigt die Ansätze der Oberarme. Die Büste trägt einen Muskelpanzer und ein auf der linken Schulter aufliegendes Paludamentum.

Der Panzer ist mit einem Medusenhaupt, die rechte Schulterklappe mit einem Blitzbündel verziert. Detlev Kreikenbom findet für die Panzer-Paludament-Büste stilistische Parallelen an Beispielen hadrianischer bis frühantoninischer Zeit.

Im Nachlassinventar ist der Marc Aurel-Kopf mit 200 Livres taxiert, zunächst war hier die Zahl 400 eingetragen, die jedoch durchgestrichen und durch die Hälfte der Summe ersetzt worden ist.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 448 („Marc aurelle“). – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 84r Nr. 8, 2.

Literatur: Krüger 1769, Bd. 1, Taf. 12 („Marc Aurèle. [...] placé à Sanssouci sur la terrasse, a côté de la Bibliothèque [...] Polignac.“). – Salzmann 1772, S. 9 Nr. 31 („Polignac [...] Marcus Aurelius“). – Oesterreich 1774, S. 15 Nr. 115. – Oesterreich 1775a, S. 21 Nr. 115. – Tieck 1832, S. 27 f. Nr. 196. – Gerhard 1836, S. 106 Nr. 196. – Conze 1891, S. 151 f. Nr. 373. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 287 Nr. 356 („Marc Aurelle“). – Wegner 1939, S. 189. – Hans Hoffmann, in: Römische Porträts (Studio, 27), Berlin [1981], S. 27 Nr. 31 Abb. S. 28. – Fittschen/Zanker 1985, Bd. 1, S. 71 Anm. 2 g zu Nr. 66; S. 74 Anm. 9 zu Nr. 67. – Schindler 1985, S. 134–136 Taf. 61. – Sabine Heiser, in: AK Kaiser Marc Aurel 1988, S. 16 B 6. – Klaus Fittschen, in: Alessandra Melucco Vaccaro, Anna Mura Sommella (Hrsg.): Marco Aurelio. Storia di un monumento e del suo restauro, Mailand 1989, S. 75–82 Abb. 37, 40 (nach Abguss in Göttingen). – Schröder 1993, S. 244 zu Nr. 68. – Heilmeyer 2005, S. 27. – Antiken I. 2009, Kat. Nr. 57 (Detlev Kreikenbom).

Kat. Nr. 106

Abb. 412–414

Bildnis des Marc Aurel auf neuzeitlicher Büste

160–170 n. Chr., mittelantoninisch

Poznań, Muzeum Narodowe

Material und Technik: weißer feinkristalliner Marmor

Maße: gesamte H: 75 cm, B: 33 cm, T: 27, 5 cm; antiker Kopf H: 35, 5 cm; Sockel H: 14,5 cm

Inv. Nr.: Poznań, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Inv. A 605 (Dep.Nr. 378)

Alte Inv. Nr.: Berlin, Königliche Museen, Antikensammlung, Sk 372; Königliches Hofmarschallamt, Skulpturensammlung, GK III 3118; Universität Poznań, Nr. 3118

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
		91	747–766	287

Geschichte: 1742 in der Sammlung Polignac in Paris nachgewiesen, möglicherweise im zweiten hofseitigen Raum des Hôtel de Mézières platziert. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich 1746 in Schloss Charlottenburg, Goldene Galerie, aufgestellt. – Vermutlich 1768 ebendort unter „20 gantze und halbe Büsten“. – 1800 ebendort auf der Hofseite auf einem eigenen Piedestal beschrieben (neben Kat. Nr. 120). – 1811 ebendort vorhanden. – 20. April 1827 an Rauch für das Museum übergeben. – 1832 im Museum ausgestellt. – 1908 an das Königliche Hofmarschallamt zur Aufstellung im Schloss in Posen abgegeben. – 1919 mit dem Schloss von der Universität Poznań übernommen. – 1944 durch das Nationalmuseum übernommen und 1976 inventarisiert (Auskunft Jan Szymkiewicz, Poznań). – Aktueller Standort Rathaus Poznań.

Beschreibung

Ergänzt sind Teile der Augenbrauen und Augen, die Nase, ein Stück des linken Ohres und der Rand des rechten Ohres. Die Oberfläche des Gesichtes weist Raspelspuren auf, ist überschliffen und an Augen, Wangen, Stirn und Haaransatz übergearbeitet. Im Haarbereich Bestoßungen. Der Kopf ist jedoch von guter Qualität, die antiken Bohrungen sind von nur verhaltener Intensität. Das neuzeitliche Bruststück mit dem farbigen Büstenfuß entspricht der sog. Polignacsockelung. Der Kopf zeigt den Kaiser Marc Aurel im 3. Bildnistypus, dessen Prägung 160 oder 161 n. Chr. anzusetzen ist, entweder aus Anlass des gemeinsamen Konsulats mit Lucius Verus oder nach dem Tod des Antoninus Pius. Von den Bildnissen des 2. Typus unterscheidet er sich durch einen längeren Bart, kürzere, weniger üppig in das Gesicht ragende Locken und ein schmaler wirkendes Gesicht. Als das Leitstück des 3. Bildnistypus gilt die Büste im Thermenmuseum Rom (Inv. Nr. 726; vgl. auch die Panzerbüste Kat. Nr. 105).

Nach Ausweis des Verkaufskataloges war die so genannte Halbbüste Teil einer Reihe von sieben Büsten, die sich aus einem weiteren römischen Kaiserporträt (Septimius Severus), Frauenbildnissen und dem Kopf eines Alten zusammensetzte. In den Pariser Inventaren sind zwei Köpfe des Marc Aurel von 2 Fuß Höhe aufgeführt, doch lässt sich unser Kopf ohne weitere Indizien keinem der beiden zuordnen.

Quellen: Inventar Schloss Charlottenburg 1800), fol. 11 links Nr. 13 („Kopf des M. Aurelius. Ergänzt sind: die Nase und Stücke der Stirn und der Augenbrauen, nebst dem Halse“). – Inventar Altes Schloss Charlottenburg 1810, fol. 17r Nr. 11 (13) („M. Aurelius“). – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 80r Nr. 22 („Kopf des Marcus Aurelius“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 56r Nr. 14 („Marc. Aurelius“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 14 („demi-buste de Marc-Aurel“ [?]) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 91]. – Oesterreich 1768, S. 30 („Polignac“). – Nicolai 1769, S. 10 ([unter] „zwanzig antiken Brustbildern“). – Oesterreich 1773, S. 95. – Oesterreich 1774 S. 96 f. unter 747–766 („Polignac“). – Oesterreich 1775a, S. 118 unter Nr. 747–766. – Tieck 1832, S. 36 Nr. 287 („Marcus Aurelius“). – Gerhard 1836, S. 111 Nr. 287. – Bernoulli 1891, S. 171 Nr. 74. – Conze 1891, S. 151 Nr. 372. – Bieńkowski 1923, S. 14 Nr. 3118 Abb. 9. – Blümel 1933, Vorwort. – Wegner 1939, S. 189. – Majewski 1955, S. 186 Nr. 8. – Sadurska 1976, Abb. 9. – Wujewski 1980, S. 72 f. Nr. 2. – Miller 2005, S. 44 Nr. Sk 372.

Kat. Nr. 107

Abb. 415–418

Bildnis des Marc Aurel auf moderner Büste

160–180 n. Chr., mittelantoinisch

Poznań, Muzeum Narodowe

Material und Technik: Kopf weißer, feinkristalliner Marmor; Büste weißer, mittelkristalliner Marmor; Sockel Alabaster (Gipsstein)

Maße: gesamte H: 65 cm, B: 37 cm, T: 26 cm; antiker Kopf H: 33 cm

Inv. Nr.: Poznań, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Inv. A 599 (Dep. Nr. 378)

Alte Inv. Nr.: Berlin, Königliche Museen, Antikensammlung, Sk 374; Königliches Hofmarschallamt, Skulpturensammlung, GK III 3119; Universität Poznań, Nr. 3119

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
430 (?)	522 (?)		747 –766	281

Geschichte: 1742 angeblich von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben, im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren. – Vermutlich 1746 im Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg (Goldene Galerie) aufgestellt. –

Vermutlich 1768 ebendort unter den „20 gantze und halbe Büsten“. – 1800 ebendort auf der Gartenseite beschrieben (neben Kat. Nr. 90). – 1811 dort vorhanden. – 20. April 1827 an Rauch für das Museum übergeben. – 1832 im Museum ausgestellt. – 1908 an das Königliche Hofmarschallamt zur Aufstellung im Schloss in Posen abgegeben. – 1919 mit dem Schloss von der Universität Poznań übernommen. – 1944 durch das Nationalmuseum übernommen und 1976 inventarisiert (Auskunft Jan Szymkiewicz, Poznań). – Aktueller Standort Rathaus Poznań.

Beschreibung

Antiker Kopf, ergänzt sind die Nase, ein Stück der Oberlippe sowie ein Stück des linken Ohres. Die Oberfläche ist stark verwittert und bestoßen, besonders an der rechten Wange, daher sind einzelne Partien auch deutlich überarbeitet, wie der Haaransatz in der Stirn, der Übergang von der Wange zum Bart, die Augenbrauen sowie die Unterlippe. Besser erhalten sind die Partie links des Mundes, die Bartfliege und die Übergänge zwischen Bart und Lippen. In den Haaren, auch am Hinterkopf noch antike Oberfläche erhalten. Der Sockel könnte aus der Werkstatt oder dem Umkreis des römischen Bildhauers Carlo Albacini stammen, die Büste eventuell aus der Rauchwerkstatt. Es handelt sich um einen ursprünglich sehr qualitätvollen Kopf, der den Kaiser Marc Aurel im 3. Bildnistypus darstellt.

Im Nachlassinventar ist das Marc Aurel-Bildnis – falls die Identifizierung zutrifft – mit 120 Livres taxiert.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 522 (?) („Marc Aurelle“). – Inventar Schloss Charlottenburg 1800, fol. 11 links Nr. 4 („Kopf des Marcus Aurelius, ergänzt sind Nase und Brust. Fuß-Gestell von Alabastro fiorito, Giallo antico, e Bianco macchiato“). – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 80r Nr. 13 („Kopf des Marcus Aurelius“). – Altes Schloss Charlottenburg 1810, fol. 17r Nr. 3 (4) („Marc Aurel“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 56r Nr. 6 („M. Aurelius“). – GK III 3119 („Büste: Marcus Aurelius / desgl. [Marmor] / Wie vor [Aus Sammlung Polignac, war früher im Schloß Charlottenburg/Posen]“).

Literatur: Oesterreich 1768, S. 30. – Nicolai 1769, S.487 ([unter]„zwanzig antiken Brustbildern“). – Oesterreich 1773, S. 95 („Polignac“). – Oesterreich 1774, S. 96 f. unter Nr. 747–766 („Polignac“). – Oesterreich 1775a, S. 113 unter Nr. 747–766 („P“). – Tieck 1832, S. 36 Nr. 281 („Marcus Aurelius, Polignac – Charlottenburg“). – Gerhard 1836, S. 118 Nr. 281. – Bernoulli 1891, S. 171 Nr. 75. – Conze 1891, S. 152 Nr. 374. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 290 Nr. 430 (?) („Marc Aurelle“). – Bieńkowski 1932, Nr. 8, Abb. 8. – Blümel 1933, Vorwort. – Wegner 1939, S. 189. 280. – Sadurska 1972, S. 36 f. Nr. 31 Taf. 27. – Sadurska 1976, S. 78

Abb. 8. – Jerzego Kubczaka: Zbiory Starożytnosci. Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1983, S. 63 Nr. 164. – Miller 2005, S. 44 Nr. Sk 374.

Kat. Nr. 108

Abb. 419–423

Überlebensgroße Bildnisbüste des Marc Aurel

170–180 n. Chr., mittel- bis spätantoinisch

Poznań, Muzeum Narodowe

Material und Technik: weißer, feinkristalliner Marmor mit grauer Äderung

Maße: gesamte H: 93,5 cm, B: 58, 5 cm, T: 31, 5 cm; antiker Kopf H: 38 cm

Inv. Nr.: Poznań, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Inv. A 594 (Dep. Nr. 373)

Alte Inv. Nr.: Berlin, Königliche Museen, Antikensammlung, Sk 375; Königliches Hofmarschallamt, Skulpturensammlung, GK III 3120; Universität Poznań, Nr. 3120

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
381	474	30	96	215

Geschichte: 1738 und 1742 in der Sammlung Polignac, Hôtel de Mézières nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich um 1765 in der Bildergalerie von Schloss Sanssouci aufgestellt. – 1772 von Andreas Ludwig Krüger gestochen (neunte Konsole von der Eingangstür aus). – 1811 dort vorhanden. – April 1830 an das Museum übergeben. – 1832 im Museum ausgestellt. – 1908 an das Königliche Hofmarschallamt zur Aufstellung im Schloss in Posen abgegeben. – 1919 mit dem Schloss von der Universität Poznań übernommen. – 1944 durch das Nationalmuseum übernommen und 1976 inventarisiert (Auskunft Jan Szymkiewicz, Poznań).

Beschreibung

Der Kopf ist mit Büste und Büstenfuß antik erhalten. Ergänzt sind die Nase, der Mund mit einem Teil des Bartes, kleine Partien an der linken Schläfe und Augenbraue, Teile des Gewandes. Zahlreiche kleine Fehlstellen und Risse, der linke Büstenrand mit Bruchfläche. Der Haaransatz in der Stirn ist abgearbeitet, das Haar dürfte ca. 1 cm tiefer angesetzt haben. An dem Kopf lässt sich ein Verlauf von voll-

ständiger Ausarbeitung im Gesicht, über weniger detailreiche Arbeit an den Seiten bis hin zu einer nur summarischen Anlage am Hinterkopf beobachten, wo zudem eine Nackenstütze die Verbindung von Kopf und Schultern verstärkt. Die weitgehend intakte Bildnisbüste zeigt Kaiser Marc Aurel im 4. Bildnistypus als Feldherrn, bekleidet mit einem Panzer und darüber liegendem Paludamentum. Die Proportionen des Gesichtes, die tief liegenden Augen, die Stirnhaare mit der Anastolé und die Anordnung der Seitenhaare sowie der lange, leicht zottelige Bart lassen keinen Zweifel an der Identifizierung des Bildnisses mit Marc Aurel.

Möglicherweise wurde die Büste in der Sammlung in Paris auch schon als Kaiser Marc Aurel geführt und lässt sich mit einer großen Büste von 2 Fuß 10 Pouces Höhe identifizieren, die im Nachlassinventar auf 300 Livres taxiert wurde. Im Verkaufskatalog ist sie dann ebenfalls zu identifizieren, wobei es der Hinweis „drapé“ erlaubt, sie von der Panzerbüste (Kat. Nr. 105) zu unterscheiden, die nur einen Gewandbausch auf der Schulter liegen hat, während der Panzer des vorliegenden Stücks vom Mantel fast zur Gänze verhüllt ist.

Zu der in Preußen erfolgten Benennung des Kopfes als Commodus kam es wohl aufgrund des durch die Beschädigung und Überarbeitung verunklärten Stirnhaarmotivs. Die Aufstellung der Büste in der Bildergalerie von Sanssouci dürfte ihrer repräsentativen Erscheinung sowie ihrem sehr guten Erhaltungszustand zu verdanken gewesen sein.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 474 („Marc Aurel“). – Acta Inventur Schloss Sanssouci 1782–1796, fol. 65v Nr. 9 („Lucius Aurelius Antoninus Commodus“). – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 81v Nr. 57 („Luc: Aurel: Antonius Commodus“ [mit Vermerk: 1811 in der Bildergalerie]). – Acta Kunst-sachen 1820–1830, fol. 121r Nr. 9 („Lucius Aurel: Antonin: Commodus“ [Abgang April 1830]). – GK III Nr. 3120 („Büste: Marcus Aurelius / desgl. [Marmor] / aus wie vor [Sammlung Polignac] War früher im Schloss Sanssouci/Posen“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 9 („Buste colossale représentant Marc-Aurele drapé“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 30]. – Krüger 1772, Bd. 2, Taf. 9 („Lucius Aurelius Antoninus Commodus“). – Oesterreich 1773, S. 73 Nr. 9. – Oesterreich 1774, S. 11 Nr. 96. – Oesterreich 1775a, S. 16 Nr. 96. – Tieck 1832, S. 30 Nr. 215 („Commodus“). – Gerhard 1836, S. 110 Nr. 215. – Conze 1891, S. 152 Nr. 375 („Marcus Aurelius“?). – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 288 Nr. 381 („Marc Aurel“). – Wegner 1939, S. 189. – Majewski 1955, S. 186 Nr. 9. – Sadurska 1972, S. 37 f. Nr. 33 („Commodus“). – Eckardt 1974, S. 319 Nr. 22. – Hüneke 1996, S. 97–99, 95 Abb. – Bildergalerie in Sanssouci 1996, S. 219 (Saskia Hüneke). – Savoy II, 2003, S. 28 Nr. 35 (falsche Identifizierung). – Miller 2005, S. 44 Nr. Sk 375.

Bildnis des Lucius Verus auf neuzeitlicher Büste

160–170 n. Chr., antoninisch

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: Kopf weißer, feinkristalliner Marmor, Büste weißer, mittelkristalliner Marmor; Sockel Rouge griotte (dichter Kalkstein mit rotbrauner Matrix und heller Äderung)

Maße: gesamte H: 65 cm, antike H: 25,5 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 378

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
452	543	85	94	213

Geschichte: 1738 und 1742 in der Sammlung Polignac nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich um 1765 in der Bildergalerie von Sanssouci aufgestellt. – 1772 ebendort von Andreas Ludwig Krüger gezeichnet. – 1811 ebendort vorhanden. – Juli 1830 an das Museum abgegeben. – 1832 im Museum aufgestellt.

Beschreibung

Am antiken, stark verwitterten Kopf sind ergänzt Nase, Rand des linken Ohres, Lockenpartie des linken Kinnbartes, Bruststück mit Halsansatz und Büstenfuß. Zahlreiche Fehlstellen im Haar und den Bartlocken. Das Gesicht ist überschliffen, der Haaransatz abgearbeitet. Die Büste gehört zu den sog. Polignacsockeln. Das Bildnis eines bärtigen Mannes mit schmal zulaufendem Untergesicht, schmalen, mandelförmigen Augen, dicht unter den Brauen und einer niedrigen Stirn gelegen, über welcher sich die bewegten Lockenbüschel hoch auftürmen, zeigt Lucius Verus, den Mitregenten des Marc Aurel. Eine Art Erkennungsmerkmal der Frisur des Lucius Verus stellen die drei kleinen, aus der Lockenmasse herausragenden Löckchen dar, die waagrecht in der Stirnmitte und über dem linken Auge liegen. Bei unserem Kopf zeichnen sich aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes nur zwei davon noch ab. Es handelt

sich um ein überlebensgroßes Bildnis im sog. Haupttypus oder Samtherrschaftstypus des Kaisers, der in mehr als 90 Repliken überliefert ist.

Im Nachlassinventar ist das Bildnis mit der für die Provenienz charakteristischen Büstensockelung mit 70 Livres taxiert.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 543 („Lucius Verus“). – Acta Inventur Schloss Sanssouci 1782–1796, fol. 65v Nr. 7 („Lucius Annus Antoninus“). – Inventar Schloss Sanssouci 1796, fol. 28r Nr. 7 („Lucius Annus Antoninus 24 Zoll hoch“). – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 81v Nr. 56 („Lucius Annus Antoninus“). – Inventar Schloss Sanssouci 1825, fol. 121r („Lucius Annus Antoninus“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 176r („Büste des Lucius Annus Antoninus“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 13 („Lucius-Verus“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 85]. – Krüger II, 1772, Taf. 7 („Lucius Annus Antoninus“). – Oesterreich 1773, S. 73 Nr. 7 („Polignac [...] Lucius Annus Antonius, Aelius Commodus genannt“). – Oesterreich 1774, S. 11 Nr. 94 („P. Lucius Annus Antininus, dit Aelius Commodus“). – Oesterreich 1775a, S. 16 Nr. 94. – Tieck 1832, S. 29 Nr. 213 („Lucius Verus – Charlottenburg“). – Gerhard 1836, S. 110 Nr. 213. – Conze 1891, S. 153 Nr. 378. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 290 Nr. 452 („Lucius Verus“). – Blümel 1933, S. 31 Nr. R 77 Taf. 50. – Wegner 1939, S. 227. – Eckardt 1974, S. 318 Nr. 20. – Wegner 1980, S. 39. – Heres 1981, S. 29 f. Nr. 33. – Hüneke 1996, S. 95, 97–99, Abb. – Bildergalerie in Sanssouci 1996, S. 219 (Saskia Hüneke).

Kat. Nr. 110

Abb. 428–432

Bildnis des Septimius Severus auf neuzeitlicher Büste

Anfang des 3. Jahrhunderts n. Chr., severisch

Poznań, Muzeum Narodowe

Material und Technik: weißer, feinkristalliner Marmor; Büste weißer Marmor mit grauer Äderung

Maße: gesamte H: 83 cm, B: 56,5 cm, T: 28 cm; Kopf H: 37 cm, Büste H: 34 cm

Inv. Nr.: Poznań, Muzeum Narodowe w Poznaniu, A 593 (Dep. Nr. 372)

Alte Inv. Nr.: Berlin, Königliche Museen, Antikensammlung, Sk 381; Königliches Hofmarschallamt, Skulpturensammlung, GK III 3121; Universität Poznań, Nr. 3121

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			431	349

Geschichte: 1742 angeblich von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben, im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren. – Vermutlich 1770 im Antikentempel aufgestellt. – 1774 ebendort nachgewiesen. – Am 25. April 1810 in die Bildergalerie Sanssouci verlagert. – 1816 wieder im Antikentempel. – 1832 im Museum ausgestellt. – 1908 an das Königliche Hofmarschallamt zur Aufstellung im Schloss in Posen abgegeben. – 1919 mit dem Schloss von der Universität Poznań übernommen. – 1944 durch das Nationalmuseum übernommen und 1976 inventarisiert (Auskunft Jan Szymkiewicz, Poznań).

Beschreibung

Antik ist der Kopf einschließlich Hals, ergänzt sind die Nasenspitze, Teile des Bartes und der Ohren. Zahlreiche Beschädigungen und Fehlstellen, das Gesicht überarbeitet; von der antiken Oberfläche des Kopfes ist wenig erhalten. In den originalen Bereichen ist die einstmals sorgfältige Arbeit zu erkennen. Am Hinterkopf sind die Strähnen als Vorbereitung nur mit schmalen Nut- und Zahneisen angelegt, aber dann nicht mit dem Bohrer ausgeführt worden. Auffällig ist die extrem in die Breite gezogene neuzeitliche Büste, unter welcher das Indextäfelchen schräg angebracht ist, so dass die Verbindung von Büste, Tabula und Sockel als sekundär einzustufen ist. Der längliche Kopf mit dem in der Mitte zweigeteilten langen Kinnbart und den Resten von scheinbar eher breit auf der Stirn gelagerten Locken ist ein Bildnis des Kaisers Septimius Severus im selben Bildnistypus, wie der Kaiser auf dem Bogen von Leptis Magna dargestellt ist. Er wird entweder als Typus Leptis, oder von Soechting als Adoptionstypus, von McCann als Antoninus Pius-Severus Typus bezeichnet. Ein kolossaler Kopf im Thermenmuseum (Inv. Nr. 625) kann die Hauptmerkmale verdeutlichen. Dazu gehören neben den fächerartig angeordneten Schläfenhaaren die beiden Stirnhaarbüschel, die Wölbung des Schnurrbartes und eine Längung des Gesichts. Dieser Typus, der eine nicht zu übersehende Verwandtschaft zu den Porträts der Antoninen aufweist, ist durch mindestens 25 Repliken vertreten, seine Herausgabe wird 196 n. Chr. angesetzt.

Quellen: Inventar Neues Palais 1799, fol. 174 Nr. 15 [Einlage]. – Inventar Neues Palais 1811, fol. 230 [231v] Nr. 15 [Zugang 1816]. – Inventar Neues Palais/Antikentempel 1828, fol. 26r Nr. 15 („Kaiser Antonius, von carrarischem Marmor, 2 [Fuß] 9 [Zoll] Höhe“). – GK III Nr. 3121 („Büste: Septimus Severus / Marmor / Aus Sammlung Polignac, War früher in Schloß Sanssouci / Posen“).

Literatur: Oesterreich 1774, S. 51 Nr. 431 („Polignac. L’Empereur Antonin [mit falscher Maßangabe]“). – Oesterreich 1775a, S. 67 Nr. 431 [mit falscher Maßangabe]. – Tieck 1832, S. 41 Nr. 349 („Septimius Severus [...] aus der Polignacschen Sammlung [...] Antikentempel“). – Gerhard 1836, S. 126 Nr. 349. – Conze 1891, S. 154 Nr. 381 („angeblich [...] Polignac und vormals in Sanssouci“). – Blümel 1933, Vorwort. – McCann 1968, S. 142, Nr. 26. – Soechting 1972, S. 160 f. Nr. 41. – Sadurska 1972, S. 39 Nr. 35. – Wujewski 1980, S. 89 f. Nr. 13. – Jerzego Kubczaka: Zbiory Starożytności. Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1983, S. 63 Nr. 166. – Miller 2005, S. 45 Nr. Sk 381.

Kat. Nr. 111

Abb. 433–435

Bildnis des Septimius Severus auf neuzeitlicher Büste

Anfang 3. Jahrhundert n. Chr., severisch

Poznań, Muzeum Narodowe

Material und Technik: weißer Marmor

Maße: H: 45,5 cm (ohne Sockel)

Inv. Nr.: Poznań, Muzeum Narodowe w Poznaniu, A 596 (Dep. Nr. 375)

Alte Inv. Nr.: Berlin, Königliche Museen, Antikensammlung, Sk 383; Königliches Hofmarschallamt, Skulpturensammlung, GK III 3122; Universität Poznań, Nr. 3122

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
				229

Geschichte: 1742 angeblich von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben, im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren. – 1832 im Museum ausgestellt. – 1908 an das Königliche Hofmarschallamt zur Aufstellung im Schloss in Posen abgegeben. – 1919 mit dem Schloss von der Universität Poznań übernommen. – 1944 durch das Nationalmuseum übernommen und 1976 inventarisiert (Auskunft Jan Szymkiewicz, Poznań). – März 2007 im Nationalmuseum in Warschau.

Beschreibung

Ergänzt sind Nase, rechte Augenbraue, mittlerer Teil der Lippen, Teile der Ohren, unterer Teil des Bartes, Bruststück mit einem Teil des Halses. Besonders im Gesicht scheint der Kopf stark verwittert, die Spitzen der Locken auf der Stirn fehlen. Auch im Haupt- und Barthaar scheint Material zu fehlen (keine Autopsie). Der Kopf zeigt Kaiser Septimius Severus im weit verbreiteten Sarapistypus, durch die vier charakteristischen Locken auf der hohen Stirn erkennbar. Dem entspricht auch die Anlage des langen Bartes, dessen Zweiteilung am Kinn noch abzulesen ist. Durch den schlechten Erhaltungszustand wirkt die sich über der deutlichen, quer verlaufenden Falte vorwölbende Stirn zu hoch und sehr schmal.

Die Form des kleinen Bruststückes, besonders sein trapezförmiger Zuschnitt mit partieller Glättung der Oberfläche an der Rückseite entspricht der sog. Polignacbüste, die hier aber um die Panzer-Abbreviatur bereichert ist. Die Form des eckigen Büstenfußes aus rotem Marmor mit grauen und gelblichen Adern ist für die Provenienz ungewöhnlich. Die Büste stellt eine stark abstrahierte Form eines Panzers mit Untergewand dar, der jedoch mit den antiken Vorbildern wenig gemein hat, immerhin aber verdeutlicht, dass sie als adäquate Sockelung für einen Feldherrn dienen sollte.

Quellen: GK III Nr. 3122 („Büste: Septimius Severus / dto [Marmor]? / Posen“).

Literatur: Tieck 1832, S. 31 Nr. 229 („Septimius Severus [...] Polignac“). – Gerhard 1836, S. 112 Nr. 229. – Conze 1891, S. 155 Nr. 383 („angeblich aus der Sammlung Polignac“). – Blümel 1933, Vorwort. – McCann 1968, S. 160 f. Nr. 57 Taf. 60. – Sadowska 1976, S. 74–89, 82 Abb. 13. – Wujewski 1980, S. 78 f. Nr. 6. – Miller 2005, S. 45 Nr. Sk 383.

Kat. Nr. 112

Abb. 436–437

Bildnis des Severus Alexander

Um 225 n. Chr.

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer, feinkristalliner Marmor, Sockel Cipollino mandorlato (grüner Marmor)

Maße: gesamte H: 53,5 cm; antike H: 26 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 422

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			801	234

Geschichte: 1742 wahrscheinlich von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben, im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren. – Um 1745 möglicherweise im Magazin von Schloss Charlottenburg. – 1774 ebendort nachgewiesen und 1775 im Jaspissaal der Neuen Kammern auf einer der vergoldeten Wandkonsolen aufgestellt. – 26. März 1830 an das Museum abgegeben.

Beschreibung

Nase, Hals und Büste sind in Marmor ergänzt. An den Wangen und der rechten Augenbraue sind viele kleine Bestoßungen sichtbar. Das Bildnis zeigt Kaiser Alexander Severus (222–235 n. Chr.) im Übergang zum Erwachsenenalter.

Sepp-Gustav Gröschel hat das Stück als den „Ottone“ im Verzeichnis der Sammlung Polignac aufgrund der Angabe „Geta/Otto“ in den Übergabeakten identifiziert; untermauert wird diese Zuschreibung durch die Hinweise bei Tieck und Gerhard.

Quellen: Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 3r Nr. 6 („Ottone“). – Acta Inventur Schloss Sanssouci 1782–1796, fol. 62r Nr. 6 („Otto“). – Inventar Schloss Sanssouci 1796, S. 20 Nr. 6 („Otto“) [?]. – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 81r Nr. B 29. – Antiken- und Restaurierungsverzeichnis 1823, fol. 106r Nr. 21 („Geta“). – Inventar Schloss Sanssouci 1825, S. 80 Nr. 6. – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 54r Nr. 21 („Geta/?“); fol. 105v („Kopf des Otto/Geta“); fol. 145r Nr. 437; fol. 161v Nr. 99 („Geta/Otto“). – Acta Kunstsachen 1831–1857, fol. 112v Nr. 437 („Kopf des Otto/Geta“). – Acta Kunstsachen 1858–1877, S. 44/45, Nr. 437.

Literatur: Oesterreich 1774, S. 101 Nr. 801 („Polignac. Othon“). – Oesterreich 1775a, S. 123 Nr. 801 („Otto“). – Oesterreich 1775b, S. 8 Nr. 6. – Nicolai 1786, S. 1219 („Otto“). – Rumpf 1823, S. 110. – Tieck 1832, S. 31 Nr. 234 („Alexander Severus“). – Gerhard 1836, S. 112 Nr. 234. – Conze 1891, S. 167 Nr. 422 („Junger Römer“). – Blümel 1933, S. 41 f. Nr. R 100 Taf. 64. – Wiggers/Wegner 1971, S. 180 f., 184 Taf. 48b. – Bergmann 1977, S. 26–29 Nr. 6. – Heres 1981a, S. 34 Nr. 40. – Wood 1986, S. 124 Nr. 5. – Heidrun Quincque-Wessel, in: AK Kaiser Marc Aurel 1988, S. 37 Nr. C 37. – Huberta Heres, in: AK Antlitz des Menschen 1990, S. 150 f.

Nr. 56. – Fittschen/Zanker I, 1994, S. 119 Nr. 8 zu Nr. 99. – Heilmeyer 2005, S. 29. – Antiken I. 2009, Kat. Nr. 171 (Sepp-Gustav Gröschel).

Kat. Nr. 113

Abb. 438–440

Bildnisbüste des Gordianus III.

238–242 n. Chr., spätseverisch

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: Kopf und Büste weißer, feinkristalliner Marmor mit leicht grauer Äderung; Sockel weißer, feinkristalliner Marmor mit grauer Äderung

Maße: gesamte H: 56 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 385

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
383	476	37		236

Geschichte: 1738 und 1742 in der Sammlung Polignac nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben, im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht sicher zu identifizieren. – 1832 im Museum aufgestellt.

Beschreibung

Kopf und Büste waren gebrochen, sind aber antik zusammengehörig. An der Bruchstelle kleine Ausbesserungen aus Gips. Ergänzt sind die Nasenspitze, das linke Ohr, der Rand des rechten Ohres, eine größere Vierung an der linken Schulter. Kleine Verletzungen der Oberfläche. Die vorzüglich erhaltene Gewandbüste mit contabulierter Toga trägt das Porträt des Kaisers Gordianus III., der im Knabenalter dargestellt ist. Bekleidet ist er mit der Toga als offiziellem Staatsgewand in der damals vorherrschenden Mode mit dem in Falten gelegten, brettartig wirkenden Saum, der quer über die Brust geführt ist. Das Gesicht zeigt trotz seiner Jugendlichkeit unverkennbare Alterszüge, wie die Falten auf der Stirn, und eine individuelle Mimik, wobei es sich um Darstellungsformeln handelt, die sich im offiziellen Kaiserporträt ausgeprägt haben und für Tatkraft und Entschlossenheit stehen, hier also unabhängig vom Alter des Porträtierten eingesetzt werden. Das Haar umgibt den Schädel wie

eine enge Kappe, die kurzen Strähnen – in der Stirn und an den Schläfen plastisch herausgearbeitet – sind auf der Kalotte durch einfache Kerben angegeben. Der Kopf entspricht in Physiognomie und Typologie dem wohl anlässlich seiner Erhebung zum Kaiser 238 n. Chr. herausgegebenen offiziellen Bildnis des Gordianus, von welchem 27 Repliken überliefert sind. Das Fehlen eines Bartes, der auf späteren Bildnissen als Bartflaum oder Schnurrbart vorhanden ist, spricht für eine frühe Entstehung der Büste.

Sie dürfte entweder unter den unbenannten „bustes consulaires“ des Verkaufskataloges der Sammlung Polignac aufgeführt sein, oder eventuell auch als „grand buste de César jeune“ angesprochen worden sein. Im Nachlassinventar von 1742 ist die Büste des „Cezar jeune“ mit der hohen Summe von 500 Livres taxiert.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 476 („Cezar jeune“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 9 („grand buste de César jeune“ [?]) [=Sammlung Polignac 1956, Nr. 37]. – Tieck 1832, S. 32 Nr. 236 („Gordianus Pius – Polignacsche Sammlung“). – Gerhard 1836, S. 113 Nr. 236. – Conze 1891, S. 155 Nr. 385 („Gordian III., angeblich Polignac“). – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 288 Nr. 383 („César jeune“). – Blümel 1933, S. 42 f. Nr. R 102 Taf. 66. – Klaus Fittschen: Bemerkungen zu den Porträts des 3. Jahrhunderts n. Chr., in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, 84, 1969, S. 197–236, 201 Nr. 1. – Jörgen Bracker: Gordianus III., in: Wegner 1979, S. 16, 21, Taf. 7. – Heres 1981, S. 34 f. Nr. 41. – Wood 1986, S. 37–39, 41, 100, 129 Taf. 5 Abb. 7. – Antje Vordermvenne, in: AK Kaiser Marc Aurel 1988, S. 12 Kat. Nr. A 17. – Goette 1990, S. 151 Kat. Nr. L 59. – Fittschen/Zanker I, 1994, S. 121 Anm. 10, S. 127 f. Anm. 5 zu Nr. 107. – Angelicoussis 2001, S. 134 f. – Schade 2003, S. 42 f.

Kat. Nr. 114

Abb. 441

Bildnis des Gallienus im 1. Bildnistypus

253–260 n. Chr., gallienisch

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer, feinkristalliner Marmor

Maße: gesamte H: 37 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 423

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			709–726	245

Geschichte: 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich 1768 im Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg (Bibliothek Friedrichs II.), unter „18 antike Büsten“. – 1800 ebendort auf einer Konsole der oberen Reihe beschrieben. – März 1830 an das Museum abgegeben. – 1832 im Museum.

Beschreibung

Der Kopf ist in einem guten Erhaltungszustand, ergänzt sind die Nasenspitze und ein Stück am rechten Ohr. Das linke Ohr ist bestoßen. Die ursprünglich langen Locken im Nacken sind offenbar antik abgearbeitet, die Oberfläche ist nur grob geglättet. Es handelt sich um einen Einsatzkopf. Das Bildnis eines jungen Mannes zeichnet sich durch einen symmetrischen, geometrische Formen aufgreifenden Aufbau aus. Er trägt einen zarten, nur eingeritzten Schnurrbart und einen gekräuselten Backenbart, der den Hals herab wächst, das Kinn ist rasiert. Die plastisch herausgearbeiteten Einzellocken der Stirnhaare sind in Gabel- und Zangenmotive gelegt. Es handelt sich um ein Bildnis des Kaisers Gallienus im 1. Typus, für welchen auch die spitz zulaufende, geschwungene Oberlippe und die steile, buckelig gewölbte Stirn über den schmalen Augen typisch sind. Die ausgesprochene Regelmäßigkeit der Gesamt- wie der Einzelformen in Verbindung mit dem weich und voll gestalteten Inkarnat sowie den herausgearbeiteten Stirnlocken verleihen dem Kopf sein klassizistisches Aussehen. Mit der Gestaltung der Stirnhaare ist eine deutliche Anspielung auf Bildnisse der frühen Kaiserzeit intendiert. Dieser Typus ist durch vier weitere Bildnisse überliefert und entspricht der Phase der gemeinsamen Regentschaft des Gallienus mit seinem Vater Valerian.

Die Zugehörigkeit des Bildwerks zur Sammlung Polignac konnte durch die Identifizierung des Kopfes mit einem „jungen Römer mit kurzem Barte“ in der alten Bibliothek von Schloss Charlottenburg nachgewiesen werden, da für diese Büsten in den preußischen Inventaren ausdrücklich die Provenienz Polignac überliefert ist.

Quellen: Inventar Schloss Charlottenburg 1800, fol. 33v Nr. 10 („Kopf eines jungen Römers mit kurzem Barte, aus den Zeiten des Caracalla. Ergänz: die Nasenspitze“).

– Inventar Neues Schloss Charlottenburg 1810, fol. 52r Nr. 10 („junger Römer“). – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 80r Nr. 50 („Kopf eines jungen Romers aus den Zeiten des Caracalla“). – Antiken- und Restaurierungsverzeichnis 1823, fol. 110v Nr. 10 („junger Römer“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 166r Nr. 253 („junger Mann aus dem Zeitalter des Caracalla“).

Literatur: Oesterreich 1768, S. 15 („Polignac“). – Nicolai 1769, S. 488. – Oesterreich 1773, S. 92 ([unter] „Achtzehn antique Brust-Stücke“). – Oesterreich 1774, S. 92 f. unter Nr. 709–726 („Polignac“). – Oesterreich 1775a, S. 114 unter Nr. 709–726. – Tieck 1832, S. 32 Nr. 245 („Licinius Valerianus“). – Gerhard 1836, S. 114 Nr. 245 („Licinius Valerianus“). – Conze 1891, S. 167 Nr. 423. – Blümel 1933, S. 47 Nr. R 114 Taf. 74. – Bergmann 1977, S. 51–59 Nr. I, 4 Taf. 12, 5–6. – Wegner 1979, S. 102, 108, 111, Taf. 42, 1–2. – Wood 1986, S. 46–48, 102, 134 Taf. 9 Abb. 12. – Fittschen/Zanker I, 1985/1994, S. 134 Anm. 1, S. 135 Nr. 3 zu 112, S. 136 f. Anm. 4 zu Nr. 113. – Antikensammlung Berlin 2007, S. 135 Nr. 77 (Karsten Dahmen).

Bildnisse, männlich, unbenannt

Kat. Nr. 115

Abb. 442–444

Bildnis eines Römers

40–30 v. Chr., spätrepublikanisch-frühaugusteisch

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: Kopffragment weißer, mittelkristalliner Marmor; Sockel Portoro (dichter, schwarzer Kalkstein mit weiß-gelber Äderung)

Maße: gesamte H: 45,5 cm; antikes Fragment H: 28 cm; Sockel H: 12 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 340

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			709–726	319

Geschichte: 1742 wohl von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben, im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren. – 1769 im Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg (Bibliothek Friedrichs II.) wohl unter „18 antique Büsten“. – 1800 möglicherweise ebendort zu identifizieren. – 1832 im Westsaal des Museums aufgestellt.

Beschreibung

Das antike Kopffragment reicht vom Halskegel bis zum Ansatz des Oberkopfes. Der gesamte Oberkopf von der Stirnmitte bis zur Mitte des Hinterkopfes ist ergänzt. Außerdem das linke Auge mit der Braue, der mittlere Teil der rechten Augenbraue, die Nase, die Oberlippe und mittlere Unterlippe sowie das Kinn und das linke Ohr. Die antike Oberfläche ist gereinigt und weist Überarbeitungsspuren auf, besonders an den Augen. Im Gesicht und am Hals kleinere Beschädigungen. Der antike Einsatzkopf stellt das Porträt eines Mannes aus der Übergangszeit der späten Republik zur frühaugusteischen Zeit dar. Es ist dem sog. Pseudo-Corbulotypus verwandt und zugleich – mit Ausnahme der weit zurückweichenden Stirnhaare – entsprechend ergänzt worden, während die Anlage der Haare eher der des sog. Caesar Tusculum

vergleichbar ist, etwa in der fein und graphisch gestalteten Partie über dem rechten Ohr erkennbar.

Unser Kopffragment lässt sich zwar keinem dieser beiden schon im 17. Jahrhundert bekannten Typen zuweisen, doch waren ihre Vertreter dem ergänzenden Bildhauer offenbar vertraut. Als Anregung könnte ihm darüber hinaus eine Kopie des Pseudo-Cicero gedient haben, der durch einen Kopf aus der Sammlung Giustiniani in den Kapitolinischen Museen (Inv. 561) früh bekannt war, jedoch einen wesentlich breiteren Gesichtsumriss sowie eine ausladendere Schädelform aufweist.

Quellen: Inventar Schloss Charlottenburg 1800, fol. 34r links Nr. 16 („Römer aus den letzten Zeiten der Republick. Ergänzt: Nase, Mund, Kinn, Stücke der Stirn und der Augen“). – Inventar Neues Schloss Charlottenburg 1810, fol. 53r Nr. 16 („Römer“).

Literatur: Oesterreich 1768, S. 15 („Polignac“). – Nicolai 1769, S. 488. – Oesterreich 1773, S. 92 („Polignac“). – Oesterreich 1774, S. 92 f. unter Nr. 709–726 („Polignac“). – Oesterreich 1775a, S. 114 unter Nr. 709–726 („Polignac“). – Tieck 1832, S. 38 Nr. 319 („Cneus Domitius Corbulo [...] aus der Polignacschen Sammlung“). – Gerhard 1836, S. 122 Nr. 319. – Conze 1891, S. 139 Nr. 340 („Angeblich aus der Sammlung Polignac und vormals in Charlottenburg“). – Blümel 1933, S. 10 R 21 Taf. 13. – Felletti Maj 1953, S. 58. – Heilmeyer 2005, S. 35. – Zum Typus: Wolf-R. Megow: Republikanische Bildnis-Typen, Frankfurt 2005, S. 131–138, sog. Typus XIV: Paris-Rom (6 Repliken). – Rezension zu Megow: Klaus Fittschen, in: Göttingische Gelehrte Anzeigen, 258, 2006, S. 72–90; S. 87 f. zum Corbulo-Typus.

Kat. Nr. 116

Abb. 445

Statue eines jugendlichen Palliatus mit nicht zugehörigem antikem Kopf

Kopf 1. Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr. (nach Conze); Figur frühe bis mittlere römische Kaiserzeit

Berlin, Antikensammlung (verschollen)

Material und Technik: Körper weißer Marmor; Kopf weiß-bläulicher Marmor

Maße: gesamte H: 121 cm

Inv. Nr.: Staatliche Museen Berlin, Antikensammlung, Sk 387

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			S. 22 Anm.*	220

Geschichte: 1742 angeblich von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben, im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren. – Vor 1775 sehr wahrscheinlich im Besitz des Obristen Quintus Icilius (Karl Theophilus Guichard) in Berlin. – 1775 in königlichen Besitz übergegangen. – 1787/1788 von Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff in der Bibliothek der Königskammern des Berliner Schlosses in der Korbnische eines Bücherschranks (Mitte der Südwand) aufgestellt. – 1793 ebendort nachgewiesen. – 1. April 1830 an das Museum abgegeben. – Seit dem Zweiten Weltkrieg verschollen.

Beschreibung

Conze verzeichnet am Kopf Ergänzungen an der Nase, der Oberlippe links, am Kinn und der linken Wange sowie weitere Ergänzungen an der Figur, die im übrigen aus einem anderen Marmor gefertigt wurde: Hier wurden der Hals, der mittlere Teil des Körpers von unterhalb der Brust bis unterhalb der Knie, Teile des rechten Fußes und der Sandale sowie Teile der Basis ergänzt. Die mit Chiton und Pallium bekleidete Gewandfigur wird von Sepp-Gustav Gröschel anhand der Zeichnung bei Conze in die frühe bis mittlere römische Kaiserzeit datiert.

Wohl aufgrund des Lorbeerkranzes wurde das Standbild in den preußischen Inventaren als Porträtstatue des Dichters Vergil gedeutet.

Quellen: Inventar Berliner Schloss 1793, S. 21r („Eine antique Statue des Virgils“). – Inventar Berliner Schloss 1, 1811, S. 33 links. – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 79r Nr. 8. – Inventar Berliner Schloss 1, 1816, S. 42v. – Antiken- und Restaurierungsverzeichnis 1823, fol. 101r Nr. b. 1 („Statue des sogenannten Virgilius“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 51r Nr. b. 1; fol. 104r („Statue des Virgilius“); fol. 143r Nr. 350; fol. 158v Nr. 2 („Statue des sogenannten Virgilius“).

Literatur: Oesterreich 1775a, S. 22 Anm.* („Der Herr Obrist [...] Quintus besitzt in seiner kostbaren Sammlung von Alterthümern eine sehr schöne Statue dieses jungen Senators [...] aus der Polignacschen Sammlung.[...] Man hat es für einen Virgil, oder Cicero, ausgehen wollen.“); S. 96 Anm.*. – Rumpf 1794, S. 33 („Virgil“). – Tieck

1832, S. 30 Nr. 220 („Kleine Statue [...] Der Kopf scheint ein Bildniss des Augustus zu sein.“). – Gerhard 1836, S. 111 Nr. 220 („Augustus“). – Conze 1891, S. 156 f. Nr. 387 („Männliche Statue“). – Blümel 1933, Vorwort. – Miller 2005, S. 45 Nr. Sk 387. – Heilmeyer 2005, S. 28. – Antiken I. 2009, Kat. Nr. 175 (Sepp-Gustav Gröschel).

Kat. Nr. 117

Abb. 446–448

Jugendliches männliches Bildnis auf antiker, aber nicht zugehöriger Büste

Kopf um 50 n. Chr., claudisch; Büste um 140–160 n. Chr., frühantoninisch

Potsdam, Schloss Sanssouci, Kleine Galerie

Material und Technik: antiker Kopf weißer, feinkristalliner Marmor; antike Büste weißer, feinkristalliner Marmor; neuzeitlicher Sockel Breccia corallina (hellroter Kalkstein, weiß geädert, mit dunkelroter Klüftfüllung).

Maße: gesamte H: 68 cm, B: 42,5 cm, T: 29,5 cm; Kopf H: 22 cm; Büste H: 33 cm; Sockel H: 15 cm, unterer Dm: 17 cm

Inv. Nr.: SPSG, Skulpt.slg. 207

Alte Inv. Nr.: Königliches Hofmarschallamt, GK III 298

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			149	

Geschichte: 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben, im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht eindeutig zu identifizieren. – Vermutlich 1747 in der Kleinen Galerie von Schloss Sanssouci aufgestellt. – 1774 ebendort nachgewiesen. – 1811/1812 mit dieser Standortangabe unter den nicht nach Paris verbrachten Werken verzeichnet. – 1830 in der Bildergalerie aufgestellt. – 1924 an den vormaligen Standort gebracht.

Beschreibung

Oberfläche des Kopfes verwittert. In Stirnhaar und Gesicht Sinter- und Wurzelfaserreste, Gesicht zur Glättung leicht überschliffen, Locke vor dem rechten Ohr und Haarspitzen des Schläfenrandes weitgehend entfernt. Beide Ohrkanten, linke Augenbraue und Kinn sind bestoßen. Büste geringfügig auf den Gewandoberseiten verwit-

tert. Kleine Bestoßungen an Gewandfalten und entlang der Außenkanten. Neuzeitlich ergänzt sind Nase, Flicker am Kinn, Zwischenstück an Hals und Büste (Marmor) außerdem der Sockel mit dem Zwischenstück zur Büste.

Der Porträtkopf zeigt einen bartlosen Mann mit einem schmalen, dreieckförmigen, zum Kinn spitz zu zulaufenden Gesicht und einer Frisur aus kurzen Sichellocken, die vom Hinterkopf aus nach vorn gestrichen sind. Sie reichen tief in die Stirn und bilden leicht nach rechts versetzt über der Nasenwurzel eine Gabel. Das Gesicht mit dem schmallippigen, zusammengepressten Mund wirkt, trotz der schwachen Angabe von Nasolabialfalten, eher alterslos als jugendlich. Gesichtsschnitt, -modellierung und Frisur entsprechen denen von Porträtköpfen des iulisch-claudischen Kaiserhauses. Detlev Kreikenbom hat denn auch eine Datierung des Kopfes in claudische Zeit vorgeschlagen. Die große Büste schließt die Ansätze und einen Teil der Oberarme ein und reicht bis unter die Brust. Es ist eine Paludamentumbüste mit rechts gefibelltem Mantel über einer kurzärmeligen Tunika. Aufgrund ihrer Größe und des Faltenstils hat Detlev Kreikenbom sie in frühantoninische Zeit datiert.

Quellen: Acta Inventur Schloss Sanssouci 1782–1796, fol. 59r Nr. 4 („eine Mannsbüste unbekannt“). – Inventar Schloss Sanssouci 1796, S. 2 Nr. 3; S. 2 rechts Abgang („im April 1830 nach der Bildergalerie“). – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 81r Nr. 9. – Inventar Bildergalerie Schloss Sanssouci 1830, S. 4 Nr. 11. – Inventar Bildergalerie Schloss Sanssouci 1869, S. 4 [GK III] 298 (11); S. 4 Abgang („Galerie oben Consol“). – Brendel 1928, S. 145–147 Nr. 20.

Literatur: Oesterreich 1773, S. 63 Nr. 6 [?] („Zehn antique Bruststücke“). – Oesterreich 1774, S. 21, Nr. 149 („P. Buste d'un homme inconnu“). – Oesterreich 1775a, S. 28 Nr. 149 („P. Büste eines Unbekannten“). – Nicolai 1786, S. 1217. – Amtlicher Führer Schloß Sanssouci 1996, S. 101. – Antiken I. 2009, Kat. Nr. 59 (Detlev Kreikenbom).

Kat. Nr. 118

Abb. 449

Kopf eines Römers auf neuzeitlicher Büste

2. Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr.

Berlin, Antikensammlung (vermutlich Kriegsverlust)

Material und Technik: weißer Marmor

Maße: H: 44 cm (ohne Sockel)

Inv. Nr.: Staatliche Museen Berlin, Antikensammlung, Sk 347

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
		59	709–726	178

Geschichte: 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich 1768 im Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg (Bibliothek Friedrichs II.) unter den „18 antique Büsten“. – 1800 und 1810 ebendort mit Ergänzungen von Hirt beschrieben. – 1832 im Museum. – Nach 1933 nach Schloss Charlottenburg gelangt. – 1944 ebendort wohl zerstört.

Beschreibung

An dem stark fragmentierten antiken Kopf sind ergänzt Nase, Kinn, Ohren, ein Stück der Stirn und des Oberkopfes, rechte Augenbraue mit der Hälfte des Auges, Teile der linken Augenbraue, der linken Wange und der Lippen. Büste mit einem Stück des Halses ergänzt. Oberfläche beschädigt und überarbeitet. Der nach links gewandte Kopf eines älteren Mannes, wie die hohe Stirn, die Krähenfüße und Faltenzüge im Gesicht deutlich machen, wird von dem über der Stirn liegenden Lorbeerkranz dominiert. Es handelt sich um das Bildnis eines Römers, das Übereinstimmungen mit dem Porträt des Kaisers Vespasian aufweist, ohne jedoch einem der überlieferten Typen zu entsprechen.

Conze vermutete in dem Kopf ein Bildnis des Galba, während die früheren Deutungen von Julius Caesar über Augustus bis Vespasian reichten. Anhand des einzigen überlieferten Fotos des Stücks lässt sich keine Zuweisung vornehmen, ebenso wenig lässt sich entscheiden, ob der Kopf antik oder neuzeitlich ist. Es könnte sich dabei um eine Halbbüste des Vespasian handeln, die im Verkaufskatalog von 1742 aufgeführt ist.

Quellen: Skulpturenverzeichnis Schloss Charlottenburg 1800, fol. 7r („Julius Caesar. Die Haare vorgekemmt, und der Lorbeerkranz, um die Glatze zu decken. Ergänzt die Augenbrauen, die Nase und das Kinn.“). – Inventar Neues Schloss Charlottenburg 1810, S. 51 Nr. 9. – Antiken- und Restaurierungsverzeichnis um 1823, fol. 110v Nr. 9 („Julius Caesar wie es scheint.“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 11 („Vespasian“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 59]. – Oesterreich 1768, S. 15 („Polignac“). – Nicolai 1769, S. 488. – Oesterreich 1773, S. 92 („Polignac“). – Oesterreich 1774, S. 92 f. unter Nr. 709–726. – Oesterreich 1775a, S. 114 unter Nr. 709–726. – Tieck 1832, S. 26 Nr. 178 („Vespasianus“). – Gerhard 1836, S. 104 Nr. 178. – Conze 1891, S. 142 Nr. 347 („Galba?“). – Blümel 1933, S. 13 Nr. R 29 Taf. 22. – Daltrop/Hausmann/Wegner 1966, S. 73 („kein Vespasian“). – Miller 2005, S. 43 Nr. Sk 347.

Kat. Nr. 119

Abb. 450–451

Bildnis eines unbekanntes Römers auf nicht zugehöriger Panzerbüste

Kaiserzeitlich

Berlin, Antikensammlung (Kopf vermutlich Kriegsverlust)

Material und Technik: weißer Marmor

Maße: H: 73,5 cm (ohne Sockel)

Inv. Nr.: Kopf: Staatliche Museen Berlin, Antikensammlung, Sk 426

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			116	243

Geschichte: 1742 wohl von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben, im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren. – Vermutlich um 1748 auf der Terrasse von Schloss Sanssouci aufgestellt. – 1772 in der dritten Nische zwischen den Büsten des Marc Aurel und des Julius Cäsar beschrieben. – 1832 im Museum. – Der Kopf nach 1933 ins Schloss Charlottenburg gelangt. – 1944 wohl ebendort zerstört.

Beschreibung

Am möglicherweise neuzeitlichen Kopf der Rand des rechten Ohrs ergänzt. Augenbohrung nicht antik. Stark verwitterte Oberfläche mit Bestoßungen. Halszwischenstück ergänzt. An der Büste große Teile des Gewandes und die gesamte rechte Seite mit Schulter und Brust ergänzt, ebenfalls stark verwittert. Der Kopf eines Mannes mit kurzem, eng anliegenden Haar, das in feinen Strähnen Stirn und Schläfen einrahmt, fällt durch fleischige Gesichtsformen mit schwerem Untergesicht, markantes

Kinn und deutliche Nasolabialfalten auf. Die tiefliegenden Augen unter den wie gestrichelt wirkenden Brauen sind durch die konzentrischen Ringe, die Pupille und Iris angeben, entstellt. Möglicherweise handelt es sich um einen stark verwitterten und neuzeitlich tiefgreifend überarbeiteten antiken Kopf eines Römers, der aus flavischer Zeit stammen könnte.

In der Antikensammlung hielt man den Kopf im frühen 20. Jahrhundert für eine Fälschung, die sich am sog. Vitelliusporträt orientiert.

Literatur: Salzmann 1772, S. 10 Nr. 32 („Ein unbekannte Buste“). – Oesterreich 1774, S. 15 Nr. 116 („P. 3. Buste d’un homme inconnu“). – Oesterreich 1775a, S. 21 Nr. 116. – Nicolai 1786, S. 1205. – Tieck 1832, S. 32 Nr. 243 („unbekannte männliche Büste, Polignacsche Sammlung“). – Gerhard 1836, S. 114 Nr. 243. – Conze 1891, S. 168 Nr. 426 („angeblich aus der Sammlung Polignac“). – Blümel 1933, Vorwort (nicht antik). – Miller 2005, S. 47 Nr. Sk 426.

Kat. Nr. 120

Abb. 452

Bildnisbüste eines unbekanntes Römers

100–120 n. Chr., trajanisch-frühhadrianisch

Berlin, Antikensammlung (Kriegsverlust)

Material und Technik: weißer Marmor

Maße: gesamte H: 51 cm

Inv. Nr.: Staatliche Museen Berlin, Antikensammlung, Sk 1339

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			747–766	303

Geschichte: 1742 wohl von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – 1746 vermutlich im Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg (Goldene Galerie) aufgestellt. – 1768 vermutlich ebendort unter „20 gantze und halbe Büsten“ erwähnt. – 1800 ebendort nachgewiesen. – April 1827 an das Museum abgegeben. – 1832 im Museum. – Nach 1933 ins Schloss Charlottenburg gelangt. – 1944 vermutlich ebendort zerstört.

Beschreibung

Die Büste eines Mannes mit Schnurr- und Kinnbart scheint intakt erhalten gewesen zu sein, dies wohl mit ein Grund für Conze an der Echtheit des Kopfes zu zweifeln. Es handelt sich um das Porträt eines Mannes mit weit in die Stirn reichenden, leicht sichelförmigen Strähnen und einem kurzen Bart, wobei sich an den Wangen jedoch nur einzelne Haarbüschel befinden. Der nach links gewandte Kopf sitzt auf einer knappen, nackten Büste über deren linker Schulter ein Gewandstück liegt, das von einer Spange gehalten wird. Das flache Indextäfelchen über dem ebenfalls nur flachen Büstenfuß spricht wie die Büstenform für eine relativ frühe Entstehungszeit der Bildnisbüste.

Offenbar ist die männliche Büste mit einem Pendant aus der Sammlung Polignac nach Preußen gelangt, einer gleichfalls recht knapp angelegten weiblichen Gewandbüste auf niedrigem Sockel (vgl. Kat. Nr. 147). Der bärtige Kopf mit den in die Stirn gestrichenen Haaren weist Parallelen zum Porträt Trajans auf, dazu passt auch der nicht voll angelegte Bart. Bis zu ihrer Überführung in das Museum ist die Büste wie ihr weibliches Pendant als neuzeitliche Arbeit eingeschätzt worden. Conze schloss sich dieser Auffassung erneut an und führt das Stück als antikisierend-modern im letzten Abschnitt seines Kataloges unter den zweifelhaften Werken auf.

Quellen: Inventar Schloss Charlottenburg 1800, S. 11 links Nr. 12 („männlicher Kopf mit Bart von moderner Arbeit“). – Inventar Neues Schloss Charlottenburg 1810, S. 17 f. Nr. 19 (12).

Literatur: Oesterreich 1768, S. 30 („Polignac“). – Nicolai 1769, S. 10 ([unter], „Zwanzig antiken Brustbildern“). – Oesterreich 1773, S. 94. – Oesterreich 1774, S. 96 f. unter Nr. 747–766 („Polignac“). – Oesterreich 1775a, S. 118 Nr. unter 747–766 („P“). – Tieck 1832, S. 37 Nr. 303 („Männliches Bildniss, unbekannt. Stand im Schlosse zu Charlottenburg.“). – Gerhard 1836, S. 120 Nr. 303. – Conze 1891, S. 522 Nr. 1339 ([Antikisierend-modern] „Aus der Sammlung Polignac. Vormalis in Charlottenburg“). – Miller 2005, S. 61 Nr. Sk 1339.

Porträt eines jungen Römers auf neuzeitlicher Büste

Um 130 n. Chr., hadrianisch

Poznań, Muzeum Narodowe

Material und Technik: weißer feinkristalliner Marmor mit grauen Einschlüssen, Sockel Rouge griotte (rot-brauner Kalkstein mit heller Äderung)**Maße:** gesamte H: 57,5 cm, B: 30,5 cm, T:27 cm; antiker Kopf H: 28 cm; Sockel H: 13,5 cm**Inv. Nr.:** Poznań, Muzeum Narodowe w Poznaniu, A 592 (Dep. Nr. 371)**Alte Inv. Nr.** Berlin, Königliche Museen, Antikensammlung, Sk 409; Königliches Hofmarschallamt, Skulpturensammlung, GK III 3124; Universität Poznan 3124**Nachweise**

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			747–766	214

Geschichte: 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich 1746 in Schloss Charlottenburg, Goldene Galerie, aufgestellt. – Vermutlich 1768 ebendort unter „20 ganze und halbe Büsten“. – 1800 ebendort auf der Gartenseite beschrieben. – 20. April 1827 zur Restaurierung an Rauch übergeben. – 1832 im Museum ausgestellt. – 1908 an das Königliche Hofmarschallamt zur Aufstellung im Schloss in Posen abgegeben. – 1919 mit dem Schloss von der Universität Poznań übernommen. – 1944 durch das Nationalmuseum übernommen und 1976 inventarisiert (Auskunft Jan Szymkiewicz, Poznań).

Beschreibung

Ergänzt sind die Nase, ein Stück der rechten Oberlippe, der Rand des rechten Ohres; das Bruststück mit dem Hals und der Sockel entsprechen der sog. Polignacsockelung mit abstrahiertem halbrunden Bruststück und gerade abgearbeiteter Rückseite in Trapezform. Die Oberfläche des Kopfes stark verwittert, besonders an Ober- und Hinterkopf. Wo antike Oberfläche in den Locken noch zu erkennen ist, detailreiche Lockenstruktur. Im Haar sind einzelne Punktbohrungen erhalten. Das Gesicht überschliffen, an der linken Stirnseite abgearbeitet. Die Pupillen waren durch leichte Ein-

tiefung, die noch zu erahnen ist, angegeben. Der Kopf eines jungen Mannes mit dichter Haarkappe aus kleinen, sich einrollenden Locken erinnert mit seiner Physiognomie entfernt an Bildnisse des Antinous, während die kompakte Lockenkappe eine Entsprechung bei Porträts des Hadrian im Typus Δ o und des Aelius Caesar findet. Zu einem eng an offiziellen Bildnissen des hadrianischen Herrscherhauses orientierten Jünglingskopf passen zudem die gekerbten Ohrläppchen, wie sie bei den Bildnissen des Hadrian und Antinous die Regel sind. Auch der vom linken Ohr zum Haar führende kurze Marmorsteg ist ein Detail, das an hadrianischen Bildnissen häufig zu bemerken ist. Durch die neuzeitliche Überarbeitung dürfte der Kopf seinen leicht elegischen Ausdruck gewonnen haben.

Die Zugehörigkeit zur Sammlung Polignac ergibt sich aus der charakteristischen Büstenform und dem bunten Marmorsockel sowie den frühen preußischen Inventaren, die das Bildnis dieser Provenienz zuweisen. Die Büste dürfte unter den zahlreichen, schlicht als „homme“ oder „jeune homme“ bezeichneten Stücken des Verkaufskataloges von 1742 rangieren.

Quellen: Skulpturenverzeichnis Schloss Charlottenburg 1800, fol. 3r Nr. 7 („Kopf des M. Aurelius: ergänzt Nase, und Brust. – Fußgestell von Alabastro fiorito, Giallo antico, e Bianco macchiato“). – Inventar Neues Schloss Charlottenburg 1810, fol. 17r Nr. 3 (4) („Marc Aurel“). – GK III Nr. 3124 („Büste: Junger Römer / desgl. [Marmor] / Aus Sammlung Polignac. War früher im Schloß Charlottenburg / Posen“).

Literatur: Oesterreich 1768, S. 30 („Polignac“). – Nicolai 1769, S. 487 ([unter] „zwanzig antike Brustbilder“). – Oesterreich 1773, S. 95. – Oesterreich 1774, S. 96 f. unter Nr. 747–766 („Polignac“). – Oesterreich 1775a, S. 118 unter Nr. 747–766. – Tieck 1832, S. 29 Nr. 214 („Aelius Caesar“). – Gerhard 1836, S. 110 Nr. 214. – Conze 1891, S. 163 Nr. 409 („junger Römer“). – Blümel 1933, Vorwort. – Majewski 1955, S. 185, Nr. 4. – Sadurska 1976, S. 78 Abb. 5. – Wujewski 1980, S. 79–81 Nr. 7. – Miller 2005, S. 46 Nr. Sk 409.

Kopf eines jungen Römers auf neuzeitlicher Büste

130–150 n. Chr., späthadrianisch-frühantoninisch

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: Kopf weißer, feinkristalliner Marmor; Büste weißer, feinkristalliner Marmor mit grauer Äderung; Sockel grauer Kalkstein mit weißer Äderung

Maße: gesamte H: 57 cm; antiker Kopf H: 27,5 cm; Sockel H: 15 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 407

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			151	225

Geschichte: Vermutlich 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben, im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren. – Vermutlich um 1747 in der Kleinen Galerie von Schloss Sanssouci aufgestellt. – 1773 wohl unter „Zehn antique Brust-Stücke“. – 1774 ebendort auf einem eigenen Piedestal nachgewiesen. – April 1830 an das Museum abgegeben. – 1832 im Museum ausgestellt.

Beschreibung

Am Kopf beide Ohrmuscheln und Nase ergänzt. Bruststück mit Hals ergänzt. Die Oberfläche ist besonders im Haar verwittert, so dass die Binnengliederung nur an wenigen regengeschützten Stellen erhalten ist. Das Gesicht überschliffen. Der Kopf eines jungen Mannes mit kurz gelocktem, dichtem Haar gehört zu den Kopien des sog. Antinous Grimani in Venedig, mit dem ihn eine exakte Übereinstimmung der Lockenanlage und des Gesichtsschnittes verbindet. Klaus Fittschen hält den Berliner Kopf wie die drei weiteren Repliken des Porträts aus der Sammlung Grimani für neuzeitlich. Diese Einschätzung des Berliner Kopfes beruht möglicherweise auf seiner starken Verwitterung, doch zeigen einzelne besser erhaltene Partien, wie z. B. hinter dem rechten Ohr, dass die Locken früher einmal gut ausgearbeitet waren.

Nicht nur zu den Bildnissen des Antinous auch zu den Porträts des Hadrian (Typus Δo) weist das Bildnis Parallelen auf. Unser Kopf kann daher wie die Büste in Venedig als ein ehemals qualitätvolles antikes Bildnis eines jungen Mannes aus dem Umkreis der kaiserlichen Familie aus dem 2. Viertel des 2. Jahrhunderts n. Chr. angesprochen werden, das somit in mindestens zwei Repliken überliefert ist.

Die Ergänzung mit dem charakteristischen abstrahierten Büstenausschnitt und der glatten Zurichtung der Rückseite mit trapezförmigem Abschluss weisen den Kopf als zur Sammlung Polignac gehörig aus.

Quellen: Acta Inventur Schloss Sanssouci 1782–1796, fol. 59r Nr. 6 („Lisias“). – Inventar Schloss Sanssouci 1796, fol. 2r Nr. 5 („Lisias“). – Inventar Schloss Sanssouci 1825, fol. 5r Nr. 5 („Lisias“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 31r Nr. 9; fol. 69v Nr. 73 („Lisias/M. Brutus“); fol. 161r Nr. 73 („Kopf wie es scheint vom M. Brutus, in Travertin [Lisias]“).

Literatur: Oesterreich 1773, S. 63. – Oesterreich 1774, S. 21 Nr. 151 („P. Lysias“). – Oesterreich 1775a, S. 28 Nr. 151 („P. Lysias“). – Tieck 1832, S. 31 Nr. 225 („unbekanntes Bildnis“). – Gerhard 1836, S. 112 Nr. 225. – Conze 1891, S. 162 Nr. 407. – Blümel 1933, S. 26 f. Nr. R 63 Taf. 39. – Daltrop 1958, S. 118. – Kalinka Huber, in: AK Gesichter 1982, S. 134 f. zu Kat. Nr. 55. – Fittschen 1999, S. 85 Anm. 426b. – Heilmeyer 2005, S. 29.

Kat. Nr. 123

Abb. 461–465

Bildnis eines römischen Knaben

130–140 n. Chr., späthadrianisch

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer, mittelkristalliner Marmor

Maße: gesamte H: 35 cm; antike H: 23,5 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 416

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
				259

Geschichte: Angeblich aus der Sammlung Polignac (nach Tieck und Gerhard), im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren. – 1799 im Antikentempel in der mittleren Konsolreihe nachweisbar. – November/Dezember 1806 nach Paris verbracht. – 1815 zurückgekehrt. – 11. April 1816 wieder im Antikentempel in der mittleren Konsolreihe aufgestellt. – 13. April 1828 an Rauch zur Restaurierung übergeben. – 3. Mai 1828 an das Museum abgegeben.

Beschreibung

Die Nasenspitze ist in Marmor ergänzt und das Gesicht zeigt Spuren einer leichten Überarbeitung. Die ehemals ergänzte Büste ist vor 1933 entfernt worden. Das Bildnis eines Knaben mit die Stirn in Sichel- und Zangenmotiv bedeckenden Haarstrahlen ist in späthadrianische Zeit zu datieren.

Bei seiner Einschätzung der Provenienz schwankt Sepp-Gustav Gröschel zwischen der Sammlung Polignac und Bayreuth, wobei er ersteres auf Grund des ursprünglichen Sockels aus rötlichem Marmor für wahrscheinlicher hält. Tieck und Gerhard ordnen das Stück eindeutig der Sammlung Polignac zu, Conze jedoch mit dem Vermerk „angeblich“. Die Aufstellung des Kopfes im Antikentempel belegt seinen Erwerb für Preußen durch Friedrich II. Aufgrund der zahlreichen Köpfe und Büsten, die im Verkaufskatalog der Sammlung Polignac aufgezählt sind, wegen nicht eindeutiger Benennungen jedoch nicht klar zuzuweisen sind, ist die Zugehörigkeit zu der französischen Sammlung anzunehmen.

Quellen: Inventar Neues Palais 1799, S. 175 Nr. 7 und Abgang („Eine Unbekannte [Büste]“). – Nachrichten Kunstsachen 1806/1807, fol. 23r Nr. 21 („Büste eines Unbekannten“). – Acta Staatseigentümer 1809/1810, fol. 18r Nr. 2a („Unbekannt“); fol. 34r Nr. 11. – Inventar Neues Palais 1811, S. 231 Nr. 7 (23.) („Dto. [Unbekannte] / Trajan als Jüngling“). – Inventar Neues Palais/Antikentempel 1828, S. 27 Nr. 23 („unbekannte Büste/Trajan als Jüngling“). – Reklamationsverzeichnis 1814, fol. 86v Nr. 38–43 (Nr. 2). – Acta Kunstsachen 1814, fol. 18v Nr. 21 („Büste eines Unbekannten“). – Acta Kunstsachen 1814–1816, fol. 243v Nr. 35 („Jeune homme romain, buste nue“). – Acta Kunstsachen 1816–1819, fol. 12v–13r Nr. 22–33 („Unbekannt“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 45r Nr. 23 („Trajan als Jüngling“); fol. 107r („Unbekannte Büste / Trajan als Jüngling“); fol. 147r Nr. 502; fol. 164r Nr. 165.

Literatur: Horvath 1819, S. 55 („Zweyte Reihe [...] 7. Trajan als Jüngling“). – Rumpf 1823, S. 117. – Tieck 1832, S. 33 f. Nr. 259 („Unbekanntes Jünglings-Bildniss. Aus der Polignacschen Sammlung.“). – Gerhard 1836, S. 115 Nr. 259 („Jüngling. [...] Pol.“). – Conze 1891, S. 165 Nr. 416 („Römischer Knabenkopf“). –

Blümel 1933, S. 26 Nr. R 61 Taf. 39. – Bergmann 1977, S. 67. – Heres 1981a, S. 25 Nr. 27. – Huberta Heres, in: AK Antlitz des Menschen 1990, S. 140 f. Nr. 51. – Rader 2000, S. 208 f. Anm. 6, zu Nr. 78. – Heilmeyer 2005. S. 30. – Antiken I. 2009, Kat. Nr. 181 (Sepp-Gustav Gröschel).

Kat. Nr. 124

Abb. 466–470

Bildnis eines unbekanntes Römers auf neuzeitlicher Gewandbüste

138–150 n. Chr., späthadrianisch-frühantoninisch

Potsdam-Sanssouci, Skulpturenhalle, Kleines Depot

Material und Technik: antiker Kopf weißer, feinkristalliner Marmor; neuzeitliche Büste Inkrustationen aus Alabastro fiorito (Aragonit), Broccatello (Kalksteinbrekzie) und grauem feinkristallinen Marmor, weiß-hellgrau gewölkt mit feinlinearer schwarzer Äderung, auf einem Unterbau aus Peperino (feinkörnigem Tuffgestein); neuzeitlicher Sockelfuß weißer, italischer Marmor

Maße: gesamte H: 90,5 cm, B: 69 cm, T: 33,5 cm, antiker Kopf H: 39 cm, unterer Sockel Dm: 25 cm

Inv. Nr.: SPSG, Skulpt.sl. 1570

Alte Inv. Nr.: Berlin, Königliche Museen, Antikensammlung, Sk 360; Königliches Hofmarschallamt, GK III 3138

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
357	449	110	747–766	202

Geschichte: 1728 vermutlich in der Sammlung Lercari in Rom nachweisbar. – 1735 von Kardinal Polignac aus der Sammlung Lercari erworben. – 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich 1746 in Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg (Goldene Galerie, auf der Gartenseite) aufgestellt. – 1768 dort wohl unter den „20 ganze und halbe Büsten“. – 1800 ebendort nachgewiesen. – 1811 und 1822 ebendort nachgewiesen. – 20. April 1827 Büste an Rauch unter Zurücklassung des Postaments zur Restaurierung übergeben. – 1832 im Museum ausgestellt. – 1908 in den Königlichen Museen für Posen ausgewählt, aber nicht dorthin gelangt, sondern im Neuen Palais bzw. im Schloss Sanssouci deponiert, seit 1983 im sog. „Kleinen Depot“.

Beschreibung

Der antike Kopf einschließlich Hals in eine neuzeitliche Gewandbüste eingesetzt. Das Gesicht überschliffen, im Bereich der Nasenwurzel erkennbar überarbeitet. Fehlstellen an den Locken durch mechanische Beschädigung. Die Oberfläche besonders auf dem Oberkopf verwittert, dabei zu erkennen, dass die Beschädigung der Locken vorher erfolgte. Hinter dem linken Ohr ein antiker Bohrkanal erhalten. Der untere Rand der linken Halsseite zeigt neuzeitliche Bearbeitungsspuren.

Am Kopf sind in Marmor ergänzt die Nase, der mittlere Teil der rechten Augenbraue, die erste der schräg zur Stirn liegenden Locken über dem rechten Auge, ein Stück der Unterlippe und die Ränder beider Ohren, wobei der größere Teil der Vierungen am linken Ohr fehlt. Ergänzt ist außerdem ein großer Teil des Hinterkopfes einschließlich Nacken, etwa eine Lockenbreite hinter dem rechten Ohr ansetzend bis über die Mitte des Hinterkopfes hinaus und bis knapp unterhalb des Oberkopfes. Die neuzeitliche Büste aus Tuffgestein ist mit dünnen rötlichgelben Plättchen aus Kalksteinen belegt. Einige Teile am Büstenrand und an Faltenstegen sind gebrochen, einzelne Fehlstellen an der Vorderseite sind mit rötlich eingefärbtem Gips ergänzt. Ebenso aus Gips ein umlaufender, breiter Büstenrand der Rückseite. Am Hals und auf der rechten Schulter ist der unter dem Mantel liegende Panzer aus grauem Marmor zu sehen. Die Rosette auf der rechten Schulter ist aus Tuffgestein.

Mit einer leichten Kopfwendung nach links sitzt der Kopf mit seinem kräftigen Hals auf der weit ausladenden, bunten Gewandbüste. Das Gesicht wird von dem kurzgelockten, knapp angelegten Bart und den dichten, weit in die Stirn reichenden lockigen Haaren eingerahmt. Der resolut geschlossene Mund, die schmalen Augen unter den leicht kontrahierten Brauen und der zur Hälfte vom Haar verdeckten Stirn verleihen dem Kopf den Ausdruck von Tatkraft und Entschlossenheit. Das wie eine dichte Kappe den Kopf umhüllende Haar schiebt sich mit mehreren übereinander liegenden Lockenreihen weit in die Stirn und Schläfen hinein. Die Ringellocken sind aufgebohrt, teilweise sind die Locken unterschritten. An Ober- und Hinterkopf sind die Strähnen flacher und mit weniger Binnengliederung angelegt. Die unteren Augenlider sind mit einer leichten Erhebung vom Inkarnat abgesetzt. Im Orbital ist eine Falte des Oberlides angegeben. Die Augen sind nicht gebohrt. Das rechte Ohrläppchen ist gekerbt. Der Kopf weist einen sehr geschlossenen, gleichmäßigen, ja fast ebenmäßigen Umriss auf.

Die Inkrustationen der Büste aus Alabaster und schwarzem Marmor verraten den Anspruch, den Faltenwurf des Mantels über dem metallenen Panzer möglichst anschaulich zu machen und die Gewandpartien durch die Wahl des Steins zu akzentuie-

ren. So heben sich etwa die von der rechten Schulter herabfallenden Falten durch ihre gelbbraune Färbung von dem rötlichen Stoffteil über der Brust ab. Die Büste selbst ist sehr ausladend und breit gestaltet. Bei dem Büstenfuß mit dem Indextäfelchen kann es sich ebenfalls um eine Arbeit des 18. Jahrhunderts handeln.

Die Physiognomie und der kurze, aufgeraute Bart des Kopfes ähneln weitgehend den Bildnissen des Kaisers Hadrian, die Frisur dagegen weicht deutlich von dessen Haartracht ab. So sind weder die dichten kurzen, sich einrollenden Löckchen noch der Stirnhaarkontur mit den Frisuren des Kaisers zu vergleichen und die Haare an keiner Stelle in der Art der Rolllocken Hadrians nach vorne gestrichen. Das dichte, geschlossene Kalottenhaar ist dagegen mit den Frisurtypen seiner Nachfolger verwandt. Otto Brendel konstatierte dem Bildnis „eine gewisse Ähnlichkeit mit dem früh verstorbenen von Hadrian zum Thronfolger bestimmten Aelius Verus.“²⁴ Doch sind dessen Haupthaare höher aufgeschichtet und durch Bohrungen stärker untergliedert. Auch ist der Kopfumriss bei den Bildnissen des Aelius Verus deutlich gelängter als beim Potsdamer Bildnis, das darin wie auch durch den kurz geschorenen Bart den Hadrianporträts näher steht.²⁵ Daher bietet sich ein Vergleich mit dem spätesten Bildnistyp des Kaisers, dem Typus Δο, an, wobei der Potsdamer Kopf einem Profil auf einem Aureus dieser Prägung in New York recht nahe kommt.²⁶ Auch mit dem rundplastischen Exemplar dieses späten Bildnistypus Hadrians aus der Villa Hadriana in Tivoli ist das Potsdamer Porträt in den Grundzügen vergleichbar, wenngleich hier Wangen und Kinn nicht rasiert sind.²⁷ Beim Bildnis in Tivoli ist das Haupthaar

²⁴ Brendel 1928, S. 193.

²⁵ Diese Einschätzung auch bei Brendel 1928, S. 193.

²⁶ Aureus in New York, American Numismatic Society; Abbildung bei Jürgen Bracker: Ein Trauerbildnis Hadrians aus Köln, in: *Antike Plastik*, 8, 1968, S. 75–84 Abb. 4. – Paul Strack: *Untersuchungen zur römischen Reichsprägung des 2. Jhs. n. Chr.*, Bd. 2, Stuttgart 1933, S. 28 Taf. 5.

²⁷ Hadrian Δο aus der Villa Hadriana: Tivoli, Antiquarium, Inv. 2260. – Flavia Coraggio, in: *AK Hadrien 1999*, S. 212–214 Kat. Nr. 59. Der Kopf wurde 1954 entdeckt, nachdem der Typus über zahlreiche neuzeitliche Kopien schon berühmt war, vielleicht auch über die Replik im Prado (Schröder 1993, Kat. Nr. 54), die bis dahin aber als Porträt des jungen Lucius Verus angesehen wurde. Hadrian als Heros erscheint auf Münzen von 136/137 n. Chr. und könnte den Überlegungen Marianne Bergmanns zufolge im Zusammenhang mit der Adoption des Aelius Caesar stehen, indem an die eigene Adoption durch Trajan und Plotina erinnert werde. Im Typus Δο werden Bildformeln vorformuliert und Motive in die Kaiserikonographie eingeführt, die für über 50 Jahre die Bildnisse des Kaiserhauses bestimmen sollten. Vgl. zum Typus: Marianne Bergmann, in: *Forschungen zur Villa Albani I*, 1989, S. 197–201 Kat. Nr. 61 (Reliefbildnis des sog. Persius). – Marianne Bergmann: *Zu den Porträts des Trajan und Hadrian*, in: *Italica MMCC*, hrsg. v. Antonio Caballos/Pilar León, Sevilla 1997, S. 139–148.

ähnlich angelegt wie bei den Bildnissen der Nachfolger Aelius Caesar und Antoninus Pius. So steht der Kopf des Hadrianporträts in der Auffassung des Bartes und der Physiognomie sehr nahe, doch weist die Art der Lockengestaltung schon in frühantoninische Zeit²⁸, wobei die frühen Bildnisse des Antoninus Pius am ehesten vergleichbar sind.²⁹ Das kappenartige Aufliegen des Haares ist bei den frühantoninischen Köpfen gleichfalls zu beobachten. In der äußerst zurückhaltenden Bohrarbeit, die mehr die einzelnen Locken strukturiert als ganze Strähnenpartien voneinander absetzt, unterscheidet sich das Potsdamer Bildnis jedoch von den Bildnissen der Antoninen. Bei dem ernst und resolut wirkenden Bildnis eines Mannes im mittleren Lebensalter handelt es sich demnach um ein späthadrianisches bis frühantoninisches Privatporträt, das durch die explizite Angleichung an die Kaiserikonographie vielleicht die Verbundenheit des Dargestellten mit dem Kaiserhaus unterstreichen soll.

Die Prachtbüste gelangte als „Imperator“ aus der Sammlung des Kardinals Nicolò Maria Lercari in den Besitz von Kardinal de Polignac, wo man in ihr Hadrian zu erkennen glaubte. Die Benennung in Preußen vor 1800 ist nicht überliefert. Von Hirt wurde das Bildnis in die Zeit des Alexander Severus gesetzt. Doch änderte sich diese Deutung mit der Überführung in das Königliche Museum. So identifizierte Tieck den Kopf als Porträt des Aelius Verus, eine Einschätzung, die von Conze, mit einem vorsichtigen Fragezeichen verbunden, übernommen worden ist. Auch von Otto Brendel ist diese Überlegung aufgegriffen worden, die zum einen sicherlich aus der Angleichung an Hadrian herrühren dürfte, zum andern aber durch den Vergleich mit den Münzen suggeriert wird.

Kardinal de Polignac erwarb die Büste vermutlich von Kardinal Lercari. Dessen Antiken gelangten aufgrund der ausstehenden Zahlungen des französischen Kardinals erst 1735 nach Paris und wurden daher erst in den Aufstellungskontext des Hôtel de Mézières eingegliedert. Aufgrund der inkrustierten Büste und der Verwendung schwarzen Marmors für den Panzer unter dem Mantel, der aus Alabaster und Broccatello angelegt ist, lässt sich die Büste in der Aufstellung der Lercari-Antiken identifizieren. Auch die Angleichung an Hadrian geht so weit, dass diese Benennung des Kopfes in den französischen Inventaren nachvollziehbar ist. Die Büste genoss eine

²⁸ In der Behandlung von Bart und Haar ist die späthadrianisch/frühantoninisch anzusetzende Hadrianbüste aus dem Pantanello der Villa Hadriana, Vatikanische Museen, Sala dei Busti 283, Inv. 724, vergleichbar: Wegner 1956, S. 25f. Taf. 9, 27. – AK Hadrien 1999, S. 208 Kat. Nr. 54.

²⁹ Gleichfalls punktförmig aufgebohrte, eingedrehte Locken bei ansonsten eher zurückhaltender, wenn auch deutlich stärkerer Bohrarbeit als beim Potsdamer Bildnis, sind zu beobachten in den Haaren der Panzerbüste des Antoninus Pius in Neapel, Museo Nazionale Inv. 6071: Fittschen/Zanker I, 1985, Beilage 48.

hohe Wertschätzung, wie der im Nachlassinventar eingetragene Schätzwert von 700 Livres anschaulich macht.

In Preußen gehörte sie zur Ausstattung der Goldenen Galerie von Schloss Charlottenburg, wo sie als männliche Pendantbüste in der gegenüberliegenden Raumecke ein neuzeitliches Caligulaporträt erhalten hatte, das ebenfalls mit einer farbigen Prachtbüste versehen ist. Die Prachtbüsten sind mit den zugehörigen Postamenten aus der Sammlung Polignac übernommen und in dieser Kombination dann auch in der Galerie aufgestellt worden. Wohl aufgrund des vergleichsweise guten Erhaltungszustandes des Kopfes und vielleicht auch wegen der deutlichen Hadrianangleichung, die man eventuell mit einer Fälschungsabsicht in Verbindung gebracht hat, wurde die Büste offenbar als neuzeitlich eingestuft oder zumindest als nicht antik verdächtigt. Sie wurde 1908 gemeinsam mit zahlreichen anderen Bildwerken von der Antikensammlung an die Königliche Schösserverwaltung abgegeben und war für das neu gebaute Schloss von Posen vorgesehen. Wie einige weitere Büsten gelangte sie aber nie dorthin, sondern fand einen Aufstellungsort in Potsdam.

Quellen: Etat des Statues Lercari 1728, Nr. 65 („tête d'Empereur avec le buste drappé d'albâtre fleury avec un peu de poitrine de Noir antique“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 449 („Adrien dont l'armure est d'albâtre oriental“). – Skulpturenverzeichnis Schloss Charlottenburg 1800, fol. 2r Nr. 4 („Büste eines jungen Mannes mit kurzem Barte – aus den Zeiten des Alexander Severus. Die Brust ist modern, und von Alabastro venato und marmi bigi zusammengesetzt. Das Fußgestell von Alabastro fiorito, und Orientale, Marmo Africano und Giallo antico“). – Inventar Neues Schloss Charlottenburg 1810, fol. 17r–v Nr. 1 („Büste eines jungen Römers mit kurzem Barte“). – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 80r Nr. 10 („Büste eines jungen Römers aus den Zeiten des Alexander Severus“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 56r Nr. 3 („Kopf eines Römers aus dem Zeitalter des Alexander Severus“); fol. 108v („Kopf eines Römers“); Einlage zwischen fol. 165/166 Nr. 218 („Antike Büsten auf brauchbaren Fuß-Gestellen: Kopf eines Römers aus den Zeiten des Alexander Severus“). – GK III Nr. 3138 („Aelius Caesar / dto [Marmor] / 0,89 [m] / [...] früher in Schloss Charlottenburg/V. Neues Palais. Sanssouci Vorrat, R. 1-IV 24.“). – Brendel, 1928, S. 191–194 Nr. 26 („Farbige Büste mit Kopf eines unbekanntes Römers“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 15 („Adrien“) [= Sammlung Polignac 1956 Nr. 110). – Oesterreich 1768, S. 30 („Polignac“). – Nicolai 1769, S. 487 ([Unter] „Zwanzig antiken Bruststücken“). – Oesterreich 1773, S. 95 („Zwanzig alte Brust [...] Stücke [...] aus der Sammlung des Cardinal Polignac“). – Oesterreich 1774, S. 96f unter Nr. 747-766 („Polignac. [...] 20 Bustes & Demi-Bustes antiques“). – Oesterreich 1775a, S. 118 f. unter Nr. 747–766. – Tieck 1832, S. 28 Nr. 202 („Aelius Caesar, Adoptivsohn des Hadrian“) [Polignac, Charlottenburg]. – Gerhard 1836, S. 107 Nr. 202. – Conze 1891, S. 146 Nr. 360 („Aelius Caesar?“). – Bernoulli 1891,

S. 138 („ohne Grund auf Aelius Verus bezogen“). – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738] S. 287 Nr. 357 („l’Empereur Adrien“). – Heilmeyer 2005, S. 27.

Kat. Nr. 125

Abb. 471–474

Bildnis eines jungen Römers mit Efeukranz auf nicht zugehöriger Gewandbüste

Kopf 2. Viertel des 2. Jahrhunderts n. Chr., antoninisch; Büste 1. Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr.

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: Kopf und Büste weißer, mittelkristalliner Marmor, Sockel Rouge griotte (rot-grauer Kalkstein mit weißer Äderung)

Maße: gesamte H: 63,5 cm; antiker Kopf H: 22,5 cm; Sockel H: 14,5 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 408

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
		50		256

Geschichte: 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vor 1806 möglicherweise im Antikentempel aufgestellt. – 1806 nach Paris transportiert. – 1815 auf der Liste der Antiken im Musée Royal als „Camille, couronné de lierre“ verzeichnet. – 1816 im Antikentempel. – 1832 im Museum.

Beschreibung

Antik sind der Kopf und die nicht zugehörige Büste. Die Nase ist in zwei Teilstücken ergänzt, Beschädigungen am rechten Auge, am Kinn, an den Lippen. Oberfläche stark verwittert, besonders im Haar und am Kranz, Oberkopf abgeflacht, in den seitlichen Locken Sinterreste, im Gesicht überarbeitet. Halszwischenstück ergänzt. Büste mit Verwitterungsspuren. Äußerer linker Büstenrand und das letzte Stück der Büstenstütze ergänzt. Wie die Diskrepanzen zwischen Oberkopf sowie Stirn- und Schläfenhaar zeigen, ist der Kopf antik umgearbeitet worden. Die Zäsur ist in der rechten Profilansicht unterhalb des Efeukranzes deutlich zu erkennen, wo einiges an Substanz abgearbeitet worden ist. Der nach unten geneigte Kopf eines Jünglings mit großen Augen und dem wie versonnen lächelnden Mund wird von dem auf den Lo-

cken liegenden Efeukranz dominiert. Den nicht fertig ausgearbeiteten Oberkopf bedecken die Haare in langen Strähnen und reichen in der Stirn in kurzen sichelförmigen Locken mit tiefen Einschnitten bis fast an die Augenbrauen heran. Die unstimmgigen Proportionen und Asymmetrien des Kopfes könnten auf seine Umarbeitung möglicherweise aus einem Idealkopf, vielleicht eines Dionysos oder Herakles, zu einem idealisierenden Bildnis zurückzuführen sein. Eine entfernte Angleichung an Antinous-Darstellungen wurde dem Kopf konstatiert (vgl. Marconi 1923). So hatte Konrad Levezow keinen Zweifel daran, dass es sich um ein Antinousbildnis handele und führt die Büste unter den Monumenten auf, die ihn als Bacchus darstellen. Als Vergleich ließe sich aber auch an die Porträts des ebenfalls jung verstorbenen Polydeukion denken. So stellte Raeder einschließlich der Berliner Büste sieben Bildnis-köpfe von Knaben mit Efeu- oder Weinlaubkranz aus dem zweiten Jahrhundertvier-tel zusammen, die er als Bildnisse verstorbener Knaben interpretiert, wobei der Efeukranz auf die Glückseligkeit im Jenseits und die „Vorstellung der Gemeinschaft des dionysischen Thiasos“ anspiele. Im frühen 19. Jahrhundert wurde die Büste da-gegen mit dem römischen Kult in Verbindung gebracht. So wurden nach der Rück-gabe der Antiken aus Paris 1816 zwei als „Camille“ bezeichnete Büsten im Antiken-tempel aufgestellt. Zum einen handelt es sich dabei um die Büste Kat. Nr. 29, zum andern um die vorliegende Büste, da der in der Rückgabeliste erwähnte Efeukranz ihre Identifizierung erlaubt. Laut „Etat des statues, bustes [...] qui sont au Musée ro-yal et qui proviennent des palais de Berlin“ war diese Büste zuvor als Bacchant im Antikentempel aufgestellt gewesen, doch wird sie an dieser Stelle als „Camille, jeune Romain“ angesprochen. Möglicherweise gehörte sie zu den „unbekannten Büsten“, die in der unteren Konsolreihe des Antikentempels platziert waren.

Die Büste lässt sich im Verkaufskatalog von 1742 aufgrund des dort erwähnten Efeukranzes identifizieren, doch taucht unter den Büsten der Pariser Inventare keine mit dem Zusatz „Efeukranz“ auf, so dass der früheste Nachweis erst für 1742 zu er-bringen ist.

Quellen: Reklamationsverzeichnis 1814, fol. 86v Nr. 37 („Büsten von unbekanntem Personen Nr. 6) 1 [Fuß] 11 ½ [Zoll] hoch – Antikentempel“). – Acta Kunstsachen 1814–1816, fol. 243r Nr. 27 („Camille, tête couronné de lierre [Zusatz:] Antiken Tempel – Bacchant“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 10 („jeune homme couronné de lierre“) [= Sammlung Polignac 1956 Nr. 50]. – Konrad Levezow: Über den An-tinous, dargestellt in den Kunstdenkmälern des Alterthums, Berlin 1808, S. 92 Nr. 3 („Büste mit Epheu bekränzt von Marmor im Antikentempel zu Sanssouci. Sie

stammt aus der Polignacschen Sammlung her, und war einst Theil einer lebensgroßen Statue. Das Porträt ist darin vollkommen erkennbar, wenn gleich der Styl sich nicht vorzüglich auszeichnet“). – Tieck 1832, S. 33 Nr. 256 („bekröntes Bildnis eines jungen Mannes“). – Gerhard 1836, S. 115 Nr. 256. – Conze 1891, S. 162 f. Nr. 408. – Pirro Marconi: Antinoo. Saggio sull’arte dell’età adrianea, in: Monumenti Antichi, 19, 1923, S. 198 Nr. 99. – Blümel 1933, S. 26 Nr. R 62 Taf. 39. – Raeder 2000, S. 210 Nr. 2 zu Nr. 79. – Martinez 2004, S. 264 Nr. 0492.

Kat. Nr. 126

Abb. 475–479

Unterlebensgroße Statue eines jungen Römers in der Toga mit neuzeitlichem Kopf

3. Viertel des 2. Jahrhunderts n. Chr., antoninisch

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: Torso weißer, mittelkristalliner Marmor mit grauschwarzen Adern; ergänzter Kopf Carrara statuario (weißer, feinkristalliner Marmor); übrige Ergänzungen weißgrauer, mittelkristalliner Marmor mit grauer Äderung

Maße: gesamte H: 148,5 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 388

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			119	212

Geschichte: 1742 wohl von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben, im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren. – 1772 für eine der Nischen auf der Terrasse vor Schloss Sanssouci erwähnt. – 1774 für die westliche Nische nachgewiesen. – April 1830 an das Museum abgegeben. – 1832 im Museum.

Beschreibung

Antik ist der Torso mit den Füßen bis zur oberen Kante des Gewandes. Ergänzt sind der Kopf mit Hals, rechter Arm, linker Unterarm, umlaufende Plintheneinfassung mit einem Stück des rechten Fußes. Die Füße sind gebrochen, aber antik. Leichte Verwitterungsspuren. Die Statue eines Knaben, der durch die Toga und die Bulla auf

seiner Brust als römischer Bürger gekennzeichnet ist, gehört zu den zahlreichen römischen Togati, die als Porträtstatuen fungierten. Das ursprünglich in die Gewandstatue eingesetzte Bildnis eines römischen Knaben ist nicht mehr erhalten, doch ist der im frühen 18. Jahrhundert ergänzte Kopf mit seinen dichten, bewegten Locken, die das Gesicht einrahmen, der Haartracht römischer Knaben- und Jünglingsporträts späthadrianischer und antoninischer Zeit nachempfunden.

Die Herkunft aus der Sammlung Polignac ist nicht zweifelsfrei festzustellen, doch gelangte die Statue unter Friedrich II. nach Sanssouci und Oesterreich gibt als Provenienz die Sammlung des Kardinals an. Der ergänzte Kopf des Togatus weist dieselben Stilmerkmale auf wie der des zu einem Bacchus ergänzten Westmacottschen Epheben (Kat. Nr. 34), möglicherweise stammen sie von demselben Bildhauer des Spätbarock. Eine Zuschreibung an Lambert-Sigisbert Adam ist aber nicht zweifelsfrei zu erbringen. Die Ergänzungen und besonders der Kopf zeugen jedoch von Erfahrung bei der Restaurierung antiker Skulpturen sowie einer guten Kenntnis der römischen Porträts des 2. Jahrhunderts n. Chr.

Möglicherweise stammt der Togatus aus der Sammlung Lercari, deren Erwerb Kardinal Polignac noch in Rom vertraglich geregelt, doch den gesamten Kaufpreis erst nach seiner Rückkehr nach Paris entrichtet hatte, so dass auch die Antiken nicht vor Sommer 1735 in Paris eintrafen. In der Aufstellung der Antiken Kardinal Lercaris von 1728 findet sich ein Torso, der möglicherweise mit dem vorliegenden Stück identisch ist: „figure de marbre d'un jeune homme drappé a qui manque la tête, et le bras droite“, als Höhe werden 3 ½ römische Palmi genannt.³⁰ Die Ergänzung des Kopfes wäre dann in jedem Fall erst in Paris durchgeführt worden.

Quellen: Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 63r Nr. 1 („junger Römer“); fol. 160v Nr. 64 („junger Römer in der Toga und mit der Bulla“). – Antiken- und Restaurierungsverzeichnis 1823, fol. 105r (vor dem Palast) Nr. 1 („junger Römer in der Toga und mit der Bulla“).

Literatur: Salzmann 1772, S. 10 („Ein Senator in vollkommenem Ornat“). – Oesterreich 1774, S. 15 Nr. 119 („P. Jeune Sénateur Romain“). – Oesterreich 1775a, S. 22 Nr. 119 („P. junger römischer Senator“). – Nicolai 1786, S. 1212 („Bacchus und junger Senator in den Nischen“). – Tieck 1832, S. 29 Nr. 212 („junger Römer in der Toga und mit der Bulla [...] aus der Polignacschen Sammlung“). – Gerhard 1836, S. 110 Nr. 212. – Conze 1891, S. 157 Nr. 388. – Goette 1990, S. 136 Nr. 120. – Dostert 2000, S. 198 mit Anm. 41 Taf. 55, 1. – Heilmeyer 2005, S. 28.

³⁰ Etat des Statues Lercari 1728, Nr. 95.

Kat. Nr. 127

Abb. 480

Kopf eines Römers auf neuzeitlicher Büste

Wohl kaiserzeitlich

Berlin, Antikensammlung (vermutlich Kriegsverlust)

Material und Technik: weißer Marmor

Maße: H: 40 cm (ohne Sockel)

Inv. Nr.: Staatliche Museen Berlin, Antikensammlung, Sk 405

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
				336

Geschichte: Wahrscheinlich 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben (nach Conze), im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren. – Vor 1832 in Schloss Charlottenburg (nach Tieck). – 1832 im Museum. – Nach 1933 ins Schloss Charlottenburg gelangt. – 1944 wohl ebendort zerstört.

Beschreibung

Ergänzt sind Nase, Oberlippe, ein Teil des Kinns, die Ohren, Hals mit Büste. Im Gesicht laut Conze stark überarbeitet. Der Kopf eines jungen Mannes besitzt kurzes, gelocktes Haar, dessen Strähnen durch deutliche Bohrgänge voneinander abgesetzt und gegliedert sind. Nach Ausweis der kleinen Zeichnung bei Conze scheint es sich um das Porträt eines jungen Römers aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. zu handeln, die mit der für die Sammlung Polignac typischen, halbrund bearbeiteten Büstenform mit trapezförmiger Zurichtung an der Rückseite versehen worden ist. Aufgrund dieser Büstensockelung scheint die Zugehörigkeit zur Sammlung Polignac zumindest plausibel.

Literatur: Tieck 1832, S. 40 Nr. 336 („Bildnis eines unbekanntten jungen Mannes [...] stand zu Charlottenburg“). – Gerhard 1836, S. 124 Nr. 336. – Conze 1891, S. 162 Nr. 405 („Junger Römer, wahrscheinlich aus der Sammlung Polignac“). – Miller 2005, S. 46 Nr. Sk 405.

Bildnis eines unbekanntes R6mers auf neuzeitlicher B6ste

Wohl kaiserzeitlich

Berlin, Stadtschloss (verschollen)

Material und Technik: Kopf wei6er Marmor; erg6nzte B6ste dunkelgrau-blauer Marmor**Ma6e:** H: 67 cm (ohne Sockel)**Inv. Nr.:** K6nigliches Hofmarschallamt, GK III 2990**Alte Inv. Nr.:** Berlin, K6nigliche Museen, Antikensammlung, Sk 412**Nachweise**

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
				230

Geschichte: 1742 wahrscheinlich von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben, im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren. – Vor 1832 im Schloss Charlottenburg (nach Tieck). – 1832 im Museum. – 1905 an das K6nigliche Hofmarschallamt zur Aufstellung im Berliner Schloss abgegeben. – Seit dem Zweiten Weltkrieg verschollen.

Beschreibung

Nach Ausweis der Zustandsbeschreibung von Conze ist lediglich die obere Partie des Kopfes antik, etwa ab der H6he der Oberlippe und unterhalb der Ohren. Erg6nzt sind neben dem Untergesicht, dem Hals und der B6ste, au6erdem die Nase, ein Teil der Oberlippe sowie der gr66te Teil der Ohren. Vierung an der rechten Wange. Die Haare sind an der rechten Kopfseite stark 6berarbeitet. Au6erdem beschreibt Conze, dass sie am Hinterkopf nicht ausgef6hrt seien. Augen und Brauen sind graviert. Auf der bei Conze abgebildeten kleinen Zeichnung der B6ste in der linken Profilansicht ist die Bruchlinie zwischen antikem Oberkopffragment und neuzeitlich erg6nztem Untergesicht angegeben.

Das mit hoher Wahrscheinlichkeit antike Kopffragment zeigt einen Mann mit Kurzhaarfrisur und Backenbart, dessen Brauen nach Conzes Beschreibung unter einer in Falten gelegten Stirn kontrahiert waren. Die Erg6nzung des Untergesichts mit einem

Vollbart dürfte dem ursprünglichen antiken Bestand entsprechen, wie der erhaltene Ansatz an den Wangen zeigt. Das Haar bedeckt den Schädel in kurzen, knappen, wenig aufgegliederten Strähnen. Conze klassifizierte den Kopf wie schon Tieck und Gerhard als Porträt eines Römers, das wohl im 2. Jahrhundert n. Chr. anzusiedeln sei. Die Zeichnung in seiner Publikation erlaubt darüber hinaus aber keine nähere Einordnung des bärtigen Männerbildnisses.

Wie die ergänzte Panzerpaludamentbüste aus dunklem Marmor mit dem auf der linken Schulter geknöpften Mantel verdeutlicht, wurde der Kopf von dem Restaurator als das Porträt eines römischen Feldherrn interpretiert. Mit dem Wechselspiel von dunkelgrauem und weißem Marmor könnte der Ergänzter eine Aufwertung der Büste beabsichtigt haben.

Quellen: GK III Nr. 2990 („Porträtbüste eines Römers: aus der Sammlung Polignac früher in Charlottenburg: Kopf von weißem Marmor auf einem Bruststück von grauem Marmor 0,82 [m] / desgl. [Aus königl. Besitz stammend, von der Gen.Verw. der Kgl. Museen überwiesen. / Berlin I 572/M L 189]“).

Literatur: Tieck 1832, S. 31 Nr. 230 („unbekanntes männliches Bildnis. Aus der Polignacschen Sammlung. War im Schlosse zu Charlottenburg aufbewahrt.“). – Gerhard 1836, S. 112 Nr. 230 („Männliches Bildnis. Polignac. Charlottenburg. Der Kopf dieses späten, im Profil stark ausgebesserten, Werkes ist aus weißem, das Gewand aus bläulichem Marmor.“). – Conze 1891, S. 164 Nr. 412 („angeblich aus der Sammlung Polignac und vormals in Charlottenburg“). – Blümel 1933, Vorwort. – Miller 2005, S. 46 Nr. Sk 412.

Kat. Nr. 129

Abb. 482–484

Bildnisbüste eines unbekanntem jungen Mannes

Um 200 n. Chr., severisch

Berlin, Antikensammlung (vermutlich Kriegsverlust)

Material und Technik: weißer Marmor

Maße: H: 58 cm (ohne Sockel); Kopf H: 26,5 cm (nach Gipsabguss)

Inv. Nr.: Staatliche Museen Berlin, Antikensammlung, Sk 462

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			120	248

Geschichte: 1742 von Friedrich II. wohl aus der Sammlung Polignac erworben, im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zweifelsfrei zu identifizieren. – Vermutlich um 1748 auf der Terrasse von Schloss Sanssouci aufgestellt. – 1772 ebendort beschrieben. – 1832 im Museum. – Nach 1933 ins Schloss Charlottenburg gelangt. – 1944 ebendort wohl zerstört.

Beschreibung

Antik ist der Kopf mit dem Hals und der rechten Schulter. Ergänzt sind Nase und Bruststück. Verwitterungsspuren am Oberkopf. Der Kopf eines jungen Mannes mit gescheiteltem Haar, das in langen, wie eingedreht wirkenden Strähnen eng am Oberkopf anliegt und hinter den Ohren offen herabhängt, zeichnet sich durch kräftige Formen und breite Wangenknochen aus. Die Augenbrauen und der Backen- und Schnurrbart sind eingraviert, die Pupillen plastisch angegeben. Das Bildnis, das durch seinen Gesichtsaufbau und die für einen Römer ungewöhnliche Frisur entfernt an „Barbaren“-Darstellungen des Hellenismus erinnert, wurde lange Zeit als Germane bezeichnet. Entgegen der auf Blümel zurückgehenden und wiederholt aufgegriffenen Zweifel an seiner Echtheit, die nicht mehr am Original überprüft werden können, ist der Kopf als ein eigenwilliges und qualitätvolles römisches Porträt der Kaiserzeit anzusprechen. Die langen Haare meinen dabei keinen Barbaren, sondern dienen – neben ihrem Ausdruck einer Modeströmung – vielmehr der Darstellung von Schönheit und Jugendlichkeit, wie dies etwa bei den Bildnissen des Antinous der Fall ist. Möglicherweise war mit ihnen auch eine Anspielung auf Alexander den Großen verbunden, so dass Tatkraft und vielleicht auch adelige Herkunft damit ausgedrückt werden sollten. Dem verschollenen Berliner Stück lassen sich mehrere qualitätvolle Büsten, z. B. die Büste des Neon in Madrid (Museo del Prado, Inv. 327-E), der sog. Arminius im Kapitولينischen Museum (Stanza dei Filosofi 59) und ein bärtiger Kopf in Dresden (Staatliche Skulpturensammlung, Inv. 398, sog. Germane) zur Seite stellen.

Möglicherweise ist die qualitätvolle Büste mit der eines „Annibal“ oder eines „Philippe, Buste nud“ im Verkaufskatalog von 1742 zu identifizieren, in den Pariser Inventaren ist jedoch keine solchermaßen benannte Büste aufgeführt. Ihre Zugehörigkeit zur Sammlung Polignac ergibt sich aus der frühen Aufstellung in Sanssouci, die von Friedrich II. fast ausschließlich mit Antiken aus der Sammlung des französischen Kardinals bestritten wurde. Kriegszeitliche Aufnahmen der Goldenen Galerie von Schloss Charlottenburg zeigen die Sicherungsmaßnahmen während des Krieges:

Die Büsten waren von ihren Postamenten abgenommen, daneben auf dem Fußboden platziert und Sandsäcke zur Erstickung etwaiger Brände standen daneben.

Quellen: Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 84r Nr. 5 („unbekannte Büste“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 15 f. („Annibal“ [Nr. 119?] oder „Philippe, Buste nud“ [Nr. 117?]). – Salzmann 1772, S. 10 Nr. 34 („Unbekannte Buste“). – Oesterreich 1774, S. 15 Nr. 120 („P. Buste de d’un Gladiateur“). – Oesterreich 1775a, S. 20 Nr. 120 („P. Büste eines Klopff-Fechters [Gladiator]“). – Nicolai 1786, S. 1205. – Tieck 1832, S. 32 Nr. 248 („unbekanntes Bildnis eines jungen Mannes“). – Gerhard 1836, S. 114 Nr. 248 („Victorinus“). – Conze 1891, S. 180 Nr. 462. – Blümel 1933, Vorwort (nicht antik). – Meline Frey, in: AK Kaiser Marc Aurel 1988, S. 59 Nr. D 38. – Klaus Parlasca: Zur ‚Germanen‘-Büste aus dem Besitz Friedrichs des Großen, in: Germania, 79, 2001, S. 417–426. – Miller 2005, S. 49 Nr. Sk 462.

Kat. Nr. 130

Abb. 485–487

Bildnisbüste eines unbekanntes Mannes

220–240 n. Chr., mittel- bis spätereiverisch

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: Kopf und Büste weißer, feinkristalliner Marmor mit braunen Verfärbungen; Sockel weißer, mittelkristalliner Marmor

Maße: H: 61 cm (ohne Sockel)

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 425

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
345	437	218	95	238

Geschichte: 1738 und 1742 in der Sammlung Polignac nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich um 1765 in der Bildergalerie von Sanssouci aufgestellt. – 1771 von Andreas Ludwig Krüger gezeichnet. – 1805–1815 in Paris. – 1816 wieder in der Bildergalerie aufgestellt. – 1830 an das Museum abgegeben. – 1832 im Museum.

Beschreibung

Kopf und zugehörige Büste sind antik und zusammengehörig, doch war der Hals gebrochen. Ergänzt sind der größte Teil der Nase (Nasenspitze fehlt), Stücke beider Ohrränder und mehrere Gewandfalten. Zahlreiche kleine Bestoßungen, Gesicht überarbeitet. Die Büste zeigt einen bärtigen Mann, dessen Kopf und Blick zur rechten Seite gewandt sind. Das durch Spitzhiebe nur oberflächlich strukturierte Haar liegt wie eine Kappe eng am Schädel und bildet in der Stirn und an den Schläfen auffällige Dreiecksformen. Die Barthaare sind aus längeren, plastisch herausgearbeiteten Locken geformt, die stark aufgebohrt sind und sich zu ornamentalen Lockenformationen zusammenschließen. Durch die bewegte Mimik des Gesichtes, den leicht geöffneten Mund, die kontrahierten Brauen, den zielgerichteten Blick der Augen, und den durch die unterschiedliche Wiedergabe von Haupt- und Barthaar erzeugten spannungsvollen Gegensatz gewinnt das Bildnis große Lebendigkeit. Die Kopfhargestaltung ist eng an den Bildnissen des Philippus Arabs orientiert, während der ornamentalisierende Bart an die Bartgestaltung des Pupienusporträts denken lässt. Die Togadrapierung ist mit der einer Büste im Museo Torlonia (Inv. Nr. 148: Abb. Wegner 1976, Taf. 24) vergleichbar, doch ist dort auch der Sinus weitgehend brettartig gefaltet, während er bei der Berliner Büste nur locker in mehreren Schichten übereinander gelegt erscheint.

Die Togabüste gehört zu den sechs aus der Bildergalerie nach Paris abtransportierten Büsten, während die übrigen sechs Bildnisse, darunter zwei Antinousporträts, auf den Wandkonsolen zurückgeblieben waren. Die große und gut erhaltene Togabüste ist im Nachlassinventar von 1742 mit 400 Livres taxiert.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 437 („consul romain“). – Inventar Schloss Sanssouci 1796, S. 28 Nr. 8 („Consul“). – Acta Staatseigentümer 1809/1810, fol. 22r Nr. 5 („Consul unbekannt“). – Acta Kunstsachen 1814, fol. 19v („Büste eines Consuls unbekannt“). – Acta Kunstsachen 1816–1819, fol. 13v Nr. 9 („unbekannter Consul“). – Inventar Schloss Sanssouci 1825, fol. 121r Nr. 8 („Consul“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 23 („Senateur“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 218]. – Krüger II, 1772, Taf. 8 („Buste Consulaire [...] 1771“). – Oesterreich 1773, S. 73 Nr. 8 („Ein consularisches Brust-Stück [...] Polignac“). – Oesterreich 1774, S. 11 Nr. 95 („P. Buste inconnu, en habit consulaire“). – Oesterreich 1775a, S. 16 Nr. 95. – Tieck 1832, S. 32 Nr. 238 („Unbekanntes männliches Bildnis in der Consulartracht“). – Gerhard 1836, S. 113 Nr. 238. – Conze 1891, S. 167 Nr. 425. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 287 Nr. 345 („Consul

romain“). – Blümel 1933, S. 42 Nr. R 101 Taf. 65. – Wiggers/Wegner 1971, S. 136 f. – Wood 1986, S. 63. – Goette 1990, S. 50 Kat. Nr. L 40. – Hüneke 1996, S. 97–99, S. 95 Abb. – Bildergalerie in Sanssouci 1996, S. 219 (Saskia Hüneke). – Martinez 2004, S. 366 f. Nr. 0721. – Heilmeyer 2005, S. 29 Abb. 33.

Kat. Nr. 131

Abb. 488–490

Bildnisbüste eines unbekanntes Römers

2. Viertel des 3. Jahrhunderts n. Chr., spätseverisch

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: graugelber, feinkristalliner Marmor

Maße: gesamte H: 84 cm, B: 60 cm; antike H: 62 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 421

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
359	451	33	98	239

Geschichte: 1738 und 1742 in der Sammlung Polignac nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich um 1765 in der Bildergalerie von Sanssouci aufgestellt. – 1772 dort als „Marcus Antonius“ von Andreas Ludwig Krüger gezeichnet. – 1805–1815 in Paris. – 1816 wieder in der Bildergalerie aufgestellt. – April 1830 an das Museum abgegeben. – 1832 im Museum.

Beschreibung

Der Kopf ist einschließlich der Büste in einem guten Erhaltungszustand, wenn auch mit deutlichen Verwitterungsspuren. Ergänzt ist die Nase, Fehlstellen im Gesicht, an den Ohren, im Haar und an der Büste. Oberfläche der Büste möglicherweise überarbeitet, das Gesicht überschliffen. Sockelfuß und Tabula sind ergänzt. Blick und Kopfwendung des Mannes mit vollem, fleischigen Inkarnat gehen zu seiner rechten Seite. Die langen, von der Kalotte ausgehenden Haarsträhnen bilden in der Stirn einen annähernd horizontalen Abschluss, wobei sie sich in der Mitte gabeln. An den Schläfen sind die Lockenenden durch Bohrungen stark aufgelockert und spielerisch bewegt, im Nacken formen sie geradezu ornamental anmutende Gebilde. In dem von

Christian Gliwitzky als feist bezeichneten Gesicht wirken die Einzelformen, wie der geöffnete Mund, die schmalen, stark gebohrten Augen unter niedrigen Lidern und das vorspringende Kinn eher klein. An der rechten Wange sind die Reste eines kurzen Backenbartes zu erkennen. Abgesehen von den Lockenenden in Stirn und Nacken sind die Haare als einheitliche Haarkappe gestaltet, die nur oberflächlich gestrahnt ist. Die Haargestaltung mit der gleichförmigen Haarkappe und den sich ornamental zu Locken eindrehenden Strähnen an den Seiten sowie im Nacken ist ähnlich bei einer Büste im Musée du Louvre (Ma 1016), die Kersauson nach 220 n. Chr. ansetzt (Kersauson II, 1996, S. 430). Die Büste gibt die voll contabulierte Toga detailgetreu wieder, wie etwa der Abdruck einer Klammer auf dem Umbo über der Brustmitte veranschaulicht, und zeichnet den Dargestellten als römischen Bürger aus. Vergleichbar ist sie mit Bildnissen der Soldatenkaiser Pupienus und Philippus Arabs.

Die Benennung des 18. Jahrhunderts als „Marc Antoine“ könnte aufgrund der in die Stirn gekämmten Haare erfolgt sein. Im Nachlassinventar von 1742 ist die Büste mit 500 Livres taxiert.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 451 („Consul romain“). – Inventar Schloss Sanssouci 1796, S. 28 Nr. 11 („Marcus Antonius als Consul“). – Acta Kunstsachen 1814, fol. 19v („Marcus Antonius“). – Acta Kunstsachen 1816–1819, fol. 13v Nr. 48 („Marcus Antonius“). – Inventar Schloss Sanssouci 1825, fol. 121r Nr. 11 („Marcus Antonius, als Consul“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 9 („Marc-Antoine habillé à la Consulaire“) [=Sammlung Polignac 1956, Nr. 33]. – Krüger II, 1772, Taf. 11. – Oesterreich 1773, S. 73 Nr. 11 („in consularischer Kleidung [...] Polignac“). – Oesterreich 1774, S. 11 Nr. 98. – Oesterreich 1775a, S. 17 Nr. 98 („Polignac. Marcus Antonius, in Bürgermeistertracht“). – Tieck 1832, S. 32 Nr. 239 („Unbekanntes männliches Bildnis in der Consulartracht – Polignac“). – Oesterreich 1775a, S. 17 Nr. 98. – Gerhard 1836, S. 113 Nr. 239. – Conze 1891, S. 166 Nr. 421. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 287 Nr. 359 („Consul romain“). – Blümel 1933, S. 40 f. Nr. R 98 Taf. 62. – Wiggers/Wegner 1971, S. 246. – Bergmann 1977, S. 77. – Goette 1990, S. 151 Kat. Nr. L 54. – Hüneke 1996, S. 97–99, S. 95 Abb. – Bildergalerie in Sanssouci, 1996, S. 219 (Saskia Hüneke). – Christian Gliwitzky, in: AK Römische Bildnisse 2000, S. 166–185.

Bildnis eines unbekanntes R6mers auf nicht zugeh6riger, vermutlich neuzeitlicher Gewandb6ste

240–250 n. Chr., sp6tseverisch

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: Kopf wei6er, feinkristalliner Marmor; B6ste wei6er, feinkristalliner Marmor; Sockel wei6er, feinkristalliner Marmor mit grauer 6derung**Ma6e:** gesamte H: 91 cm, antiker Kopf H: 36 cm**Inv. Nr.:** Antikensammlung SMB, Sk 386**Nachweise**

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			123	242

Geschichte: 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich um 1748 auf der Terrasse von Schloss Sanssouci aufgestellt. – 1772 ebendort, auf der linken Seite (in der letzten Nische des Laubenganges) nachweisbar. – 1811/1812 ebendort noch vorhanden. – 1832 im Museum.

Beschreibung

Am antiken Kopf sind die Nase (Nasenspitze fehlt) und beide Ohren erg6nzt. Kleine Fehlstellen in Gesicht und Haar. Das Gesicht 6berschliffen. An der nicht zugeh6rigen B6ste sind etliche Vierungen im Gewand eingesetzt, ein gro6er Teil des Mantelumschlages und die H6lfte des rechten Oberarmes sind erg6nzt. Am Halsausschnitt ist auf dem Inkarnat der Rest einer Erhebung zu erkennen, wobei es sich um ein abgearbeitetes Gewandst6ck handeln k6nnte. Zur Anpassung des Halses des antiken Kopfes sind kleine Zwischenst6cke eingesetzt. Tabula und Sockelfu6 sind neuzeitlich erg6nzt. Der Kopf zeigt einen Mann mit markanten Gesichtsz6gen, einem kurzen Vollbart und kurzem, kappenartig gestalteten Haupthaar. Die schmalen Augen des zur rechten Seite gewandten Kopfes liegen dicht unter den plastisch angegebenen Brauen, die von tiefen Nasenwurzelfalten begrenzt werden. Eine ausdrucksstarke Mimik wird durch die deutlichen Nasolabial- und Stirnfalten sowie den entschlossen wirkenden Mund erzeugt. Bart- und Haupthaar sind nur wenig plastisch

herausgearbeitet und durch mit dem Meißel gehauene Kerben schlicht strukturiert. In der Stirnmitte bilden die spitz zulaufenden, kurzen Strähnen eine Art Wirbel. Der Kopf ist eng an die Ikonographie des Porträts des Philippus Arabs angelehnt, unterscheidet sich aber gerade in der Stirnpartie deutlich von den Bildnissen des Kaisers. Er wurde mehrfach als nicht antik verdächtigt, doch weist er etwa in den Haaren eine intakte antike Oberfläche auf. Die tief hinabreichende Büste trägt einen Mantel der auf der rechten Schulter von einer Spange gehalten wird, jedoch ohne darunter liegenden Panzer. Ungewöhnlich und nicht antik wirkt der sich unter dem Gewand deutlich abzeichnende rechte Brustmuskel. Möglicherweise handelt es sich um eine neuzeitliche Büste, die durch die zahlreichen Ergänzungen als antike Arbeit erscheinen sollte.

Die Zugehörigkeit zur Sammlung Polignac ergibt sich – neben den Hinweisen der preußischen Kataloge – über die sehr frühe Aufstellung noch vor der Jahrhundertmitte in Sanssouci.

Quellen: Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 84r Nr. 8 („Antoninus Commodus“).

Literatur: Salzmann 1772, S. 10 Nr. 37 („Antonius Commodus“). – Oesterreich 1774, S. 16 Nr. 123 („P. L’Empereur Commode“). – Oesterreich 1775a, S. 23 Nr. 123 („P. Commodus, 35 Zoll“). – Nicolai 1786, S. 1205 („Kommodus“). – Tieck 1832, S. 32 Nr. 242 („Philippus, der Vater, oder der Araber“). – Gerhard 1836, S. 113 Nr. 242. – Conze 1891, S. 156 Nr. 386. – Blümel 1933, Vorwort (nicht antik). – Bergmann 1977, S. 35. – Fittschen 1977, S. 94 Anm. 3. – Wegner 1979, S. 34. – Heilmeyer 2005, S. 29.

Kat. Nr. 133

Abb. 494

Bildnis eines römischen Knaben auf antiker Halbfigur in Toga

Kopf 2. Viertel des 3. Jahrhunderts n. Chr., Statuettenfragment 3. Jahrhundert n. Chr.

Berlin, Antikensammlung (Kriegsverlust)

Material und Technik: Kopf und Figur weißer, mittelkristalliner Marmor

Maße: gesamte H: 49,5 cm

Inv. Nr.: Staatliche Museen Berlin, Antikensammlung, Sk 420

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
400	492	48	835	331

Geschichte: 1738 und 1742 in der Sammlung Polignac nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus Sammlung Polignac erworben. – Um 1745 im Magazin von Schloss Charlottenburg. – 1787/1788 in der von Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff gestalteten Bibliothek der Königskammern im Berliner Schloss auf einem der Bücherschränke aufgestellt. – 1793 ebendort nachgewiesen. – 1806 nach Paris verbracht. – 7. August 1815 zurückgesandt. – 1816 am alten Standort wieder aufgestellt. – 1. April 1830 an das Museum abgegeben. – Wohl im Zweiten Weltkrieg zerstört.

Beschreibung

Kopf und Halbfigur gehörten ursprünglich nicht zusammen. Am Kopf wurden Hals und Nase ergänzt. Auf der alten Photographie sind Spuren der Überarbeitung von Stirn, Oberlippe und Kinn zu erkennen. Auf der Kalotte Witterungsspuren, am Haaransatz Bestoßungen. An der Statuette sind der linke Ellbogen und der untere Teil ergänzt, die Tunika und die linke Hand überarbeitet. Der Kopf zeigt einen etwa zwölfjährigen Knaben. Die Datierung ist in Übereinstimmung mit Blümel in das 2. Viertel des 3. Jahrhunderts n. Chr. zu setzen, die des Fragmentes eines mit Tunika und Toga bekleideten Jünglings Sepp-Gustav Gröschel folgend in das gleiche Jahrhundert. Im Nachlassinventar von 1742 ist die Kinderbüste mit 60 Livres taxiert. Aufgrund ihrer Umarbeitung aus einem Statuettentorso ist die Büste in den Inventaren gut zu verfolgen.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 492 („buste a demi corps d'un enfant“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 4r Nr. 44 („Nero; Als Ein Kind“). – Inventar Berliner Schloss 1793, S. 22r/23v Nr. 7 („Ein junger Nero mit der Toga halbe Figur“). – Nachrichten Kunstsachen 1806/1807, fol. 9 Nr. 6 („Ein junger Nero mit der Toga, halbe Figur“). – Inventar Berliner Schloss 1, 1811, S. 35 rechts Nr. 7 („Büsten [...] 7. Nero (jung)“). – Reklamationsverzeichnis 1814, fol. 86r Nr. B. 4. – Acta Kunstsachen 1814, fol. 10v Nr. 6. – Acta Kunstsachen 1814–1816, fol. 243v Nr. 36 („Jeune homme romain, avec une main“). – Acta Kunstsachen 1816–1819, fol. 11v–12r Nr. 8 („Ein junger Nero mit der Toga, halb fig.“); fol. 33r. – Inventar Berliner Schloss 1, 1816, S. 43v Nr. 7 („Kopf eines jungen Nero“). – Antiken- und Restaurierungsverzeichnis 1823, fol. 101r Nr. 6 („Titus in [fälschlich:] grauschwarzem Marmor“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 51r Nr. 6; fol. 104r

(„Kopf des Neros / Titus, desgleichen [weißer Marmor]“); fol. 143r Nr. 356; fol. 158v Nr. 9 („Titus in grauschwarzem [korrigiert:] weißem Marmor / Nero“).

Literatur: Etat et Description Des Statues 1742, S. 10 („Enfant à mi-corps ayant ses bras“). – Oesterreich 1774, S. 104 Nr. 835 („Polignac. Néro, représenté dans son enfance“). – Oesterreich 1775a, S. 127 Nr. 835 („P. Nero, in seiner Kindheit“). – Rumpf 1794, S. 33. – Tieck 1832, S. 39 Nr. 331 („Bildniss eines Kindes in der Toga“). – Gerhard 1836, S. 123 Nr. 331 („Knabe“). – Conze 1891, S. 166 Nr. 420 („Römischer Knabe“). – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 289 Nr. 400 („buste à demy corps d’un enfant“). – Blümel 1933, S. 45 Nr. R 108 Taf. 70. – Martinez 2004, S. 360 Nr. 0705. – Miller 2005, S. 46 f. Nr. Sk 420, Abb. – Heilmeyer 2005, S. 34. – Antiken I. 2009, Kat. Nr. 189 (Sepp-Gustav Gröschel).

Kat. Nr. 134

Abb. 495–496

Bildnis eines unbekanntes Römers auf neuzeitlicher Büste

3. Jahrhundert n. Chr.

Poznań, Universität (verschollen)

Material und Technik: weißer Marmor

Maße: ohne Sockel H: 75,5 cm (gesamte H: 2 Fuß 9 ½ Zoll)

Inv. Nr.: Königliches Hofmarschallamt, GK III 3125

Alte Inv. Nr.: Berlin, Königliche Museen, Antikensammlung, Sk 424; Königliches Hofmarschallamt, Skulpturensammlung, GK III 3125; Universität Poznań, Nr. 3125

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
350	442	112	85	235

Geschichte: 1738 und 1742 in der Sammlung Polignac nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich um 1765 in der Bildergalerie von Sanssouci (auf einer der Konsolen der Fensterwände) aufgestellt. – 1772 ebendort von Andreas Ludwig Krüger gestochen. – 1830 zunächst in der Bildergalerie geblieben. – 1832 im Museum. – 1908 an das Königliche Hofmarschallamt zur Aufstellung im Schloss in Posen abgegeben, in einem der Korridore gemeinsam mit weiteren Büsten aufgestellt. – 1919 in den Besitz der Universität Poznań übergegangen, im Schloss verblieben. – 1940 ebendort von Carl Blümel gesehen. –

5. Januar 1944 von Carl Weickert, Direktor der Antikensammlung, brieflich für das Museum zurückerbeten. – Seit 1944 verschollen.

Beschreibung

Ergänzt sind die Nasenspitze und die Büste mit Sockel. Der nach rechts gewandte Kopf mit dem dünnen Vollbart trägt eine Frisur mit kurzen Haarsträhnen, die sich ungescheitelt von der Kalotte zu den Seiten verteilen und mit einem zentralen fächerförmigen Motiv die Mitte der Stirn bedecken. Der Bart lässt die Hälfte der Backen und des Kinns frei. Die Augen sind gebohrt. Die neuzeitlich ergänzte Büste mit Toga contabulata wirkt mit dem wie brettartig übergelegten, von der linken Schulter herabreichenden Umbo ausgesprochen unantik. Blümel bezeichnete den Kopf als unterlebensgroß – ein Größenverhältnis, das aus den Maßangaben nicht abzulesen ist. Die Zeichnung von Krüger stellt den Porträtierten deutlich älter dar, als er es nach Ausweis des Fotos zu sein scheint, das einen jungen Mann zeigt. Die länglichen, schmalen Haarsträhnen und ihre Auffächerung in der Stirn finden Parallelen beim Bildnis des Elagabal (2. Typus), während Gesichtsschnitt und Bart dem Bildnis des Alexander Severus eher vergleichbar scheinen. Blümel beschrieb den Kopf 1940 als „interessanter unterlebensgroßer Kopf aus der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts, Oberfläche leicht verrieben.“ Daher scheint eine Einordnung des Kopfes in das 3. Jahrhundert, wie sie seit dem frühen 18. Jahrhundert vertreten wurde, das Richtige zu treffen.

Wie die schon im 18. Jahrhundert formulierte Benennung als Clodius Albinus zeigt, sah man in ihm einen der Gegenkaiser unter Septimius Severus, der 197 n. Chr. der *damnatio memoriae* anheim fiel, doch dürfte es sich um ein Privatbildnis handeln. Im Nachlassinventar wurde das Bildnis wohl aufgrund der großen, als antik angesehenen Togabüste mit 200 Livres taxiert.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 442 („Empereur Albin“). – Inventar Schloss Sanssouci 1796, S. 28 rechts Nr. 12 („Claudius Septimus Albinus“). – Inventar Schloss Sanssouci 1825, fol. 121r („Claudius Septimus Albinus“). – Acta Kunst-sachen 1820–1830, fol. 31r Nr. 18 („Claudius Sept. Albinus“). – Inventar Bildergalerie Schloss Sanssouci 1830, fol. 3r Nr. 2 („Büste des Claudius Septimus Albinus“). – Inventar Bildergalerie Schloss Sanssouci 1869, fol. 3r (Abgang). – GK III 3125 („Büste: Römer / desgl. [Marmor] Aus wie vor [Sammlung Polignac] War früher im Schloss Sanssouci / Posen“). – Poznań, Muzeum Narodowe, Archiv, Abschrift eines Briefes von Carl Weickert, Direktor der Antikensammlung der Staatlichen Museen Berlin, an den Reichstatthalter im Reichsgau Wartheland vom 5. Januar 1944.

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 15 („Claudius Albinus habillé à la Consulaire“) [= Sammlung Polignac Nr. 112]. – Krüger II, 1772, Taf. 2 („Claudius Septimius Albinus“). – Oesterreich 1773, S. 72 Nr. 2. – Oesterreich 1774, S. 10 Nr. 85. – Oesterreich 1775a, S. 13 Nr. 85 („P. Claudius Septimius Albinus“). – Tieck 1832, S. 31 Nr. 235 („Heliogabalus. Marcus Aurelius Antoninus“). – Gerhard 1836, 113 Nr. 235. – Conze 1891, S. 167 Nr. 424. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 287 Nr. 350 („L’Empereur Albin“). – Bieńkowski 1923, S. 20 Nr. 16 („Alexander Severus“). – Blümel 1933, Vorwort. – Wiggers/Wegner 1971, S. 149, 151 („Elagabal“). – Sadurska 1976, S. 85 f. Abb. 16 (Foto). – Hüneke 1996, S. 97–99, S. 94 Abb. – Bildergalerie in Sanssouci 1996, S. 218 (Saskia Hüneke). – Miller 2005, S. 47 Nr. Sk 424.

Kat. Nr. 135

Abb. 497–499

Togabüste

220–250 n. Chr., mittel- bis spätseverisch

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: Kopf weißer Marmor; Büste weißer, feinkristalliner Marmor; Sockel weißer, stark grau geädertes Marmor

Maße: gesamte H: 51 cm; B: 50 cm, T: 19,5 cm; Sockel H: 15 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, ehemals mit dem heute verlorenen Kopf Sk 334 verbunden

Alte Inv. Nr.: Preußische Schlösserverwaltung, GK III 3514 „L“

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
				168

Geschichte: Angeblich aus der Sammlung Polignac (nach Tieck), im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren. – 1816 im Antikentempel beim Neuen Palais als sechste Büste in der mittleren Reihe aufgestellt. – 1828 an das Museum abgegeben. – 1832 im Ostsaal des Museums ausgestellt. – Im April 1931 an die Schlösserverwaltung zur Aufstellung im Marmorpalais abgegeben (Blümel), tatsächlich als Leihgabe eingetragen. – Die Büste war bis in das 20. Jahrhundert mit dem Kopf des sog. Scipio Africanus verbunden, der jedoch als neuzeitlich einzuschätzen sein dürfte.

Beschreibung

Der größte Teil der quer gebrochenen Büste ist antik. Ergänzt sind die linke Schulter und der rechte äußere Gewandrand sowie der Sockelfuß. Sinterreste an der Vorderseite. Die Büste war früher mittels eines Halszwischenstücks mit einem heute verlorenen Kopf verbunden, der mehrmals gebrochen und vermutlich nicht antik war. Dies wohl der Grund für seine Trennung von der antiken Gewandbüste. Die Gewandbüste zeigt eine contabulierte Toga, deren Umbo von der linken Schulter schräg bis zur Brustmitte hinabgeführt ist. Der Saum der Toga (Umbo) ist in mehreren Schichten übereinander gelegt, seine Oberfläche ist jedoch nicht bretartig starr, sondern bildet den weich bewegten Stoff plastisch ab. Dabei sind zwei quer über dem Saum liegende schmale Abdrücke der Klammern zu erkennen, die benutzt wurden, um den geschichteten Umbo in seine Form zu bringen. Der unter dem Umbo liegende zweite Gewandsaum der Toga, der Sinus, ist ebenfalls in mehrere Stoffschichten gelegt, seine Oberfläche weist Falten auf. Am Büstenrand ist der Sinus gerade abgearbeitet, so als würde der Saum auf dieser Höhe der Toga schon enden, was jedoch nicht der Drapierung der contabulierten Toga entspricht und daher ein Missverständnis darstellt oder die Unkenntnis des Bildhauers verrät. Die Faltenstege und -täler der Toga sind eher summarisch ausgeführt. Die frühere Benennung des ursprünglich mit der Büste verbundenen, kahlgeschorenen Männerkopfes als Scipio Africanus ging von der irrtümlichen Annahme aus, dass der Feldherr Hannibals kahlköpfig gewesen war. Der Kopf gehört zu einer ganzen Reihe von Porträts mit kahlem Schädel und einer kreuzförmigen Narbe über der Stirn. Doch dürfte es sich bei den mehr als 30 bekannten, antiken Exemplaren um die Darstellung einer Rasur handeln, die mit der Ausübung eines Kultes in Zusammenhang steht, so dass diese Köpfe als Porträts von Priestern anzusprechen sind.

Ihre Beliebtheit in der frühen Neuzeit geht wohl auf die Zuschreibung an den großen Feldherrn zurück. Der Verkaufskatalog der Sammlung Polignac verzeichnet zwar eine große Büste des „Scipio Africain habillé à la militaire“, die aufgrund der bezeichneten Kleidung mit Kat. Nr. 135 aber nicht identisch sein kann. Die Provenienz aus der Sammlung Polignac ist dennoch aufgrund der frühen Zuweisungen der Büste anzunehmen. Im Antikentempel ist die Büste erst in den Nachträgen zum Inventar von 1811, in denen die aus Paris zurückgekehrten Antiken verzeichnet sind, zu identifizieren. An ihrer Position in der mittleren Konsolreihe stand zuvor eine unbenannte Büste, die drei Zoll niedriger war.

Quellen: Inventar Neues Palais 1811, fol. 231 [232v] Nr. 6. 22, (Zugang [1816]: „Unbekannte [Büste] v. weißem Marmor [Korrekturzusatz, Tinte] (Scipio Afr.) 2

[Fuß] 3 [Zoll]“). – Inventar Neues Palais/Antikentempel 1828, fol. 27r Nr. 22 („Unbekannte Büste aus weißem Marmor, /Scipio Africanus, 2 [Fuß] 3 [Zoll]“). – GK III Nr. 3514 „L“ (Männliche Büste / 0,72 [m] / dto [Altes Museum] (III 334) / Marmor-Palais“).

Literatur: Tieck 1832, S. 24 Nr. 168 („Scipio Africanus, aus der Polignacschen Sammlung, war im Antikentempel aufgestellt“). – Gerhard 1836, S. 100 Nr. 168. – Bernoulli 1882, S. 43 Nr. 31. – Conze 1891, S. 137 Nr. 334 („Sammlung Polignac; dann im Antikentempel“). – Blümel 1933, Vorwort. – Fittschen 1977, S. 68 Anm. 4 Nr. 3. – Miller 2005, S. 42 Nr. Sk 334.

Kat. Nr. 136

Abb. 500–502

Togabüste mit neuzeitlichem Kopf

225–250 n. Chr., spätseverisch

Poznań, Rathaus

Material und Technik: weißer, feinkristalliner Marmor

Maße: gesamte H: 80, 5 cm, B: 63 cm, T: 35, 5 cm; Kopf H: 30,5 cm

Inv. Nr.: Poznań, Muzeum Narodowe w Poznaniu, A 601 (Dep. Nr. 380)

Alte Inv. Nr.: Berlin, Königliche Museen, Antikensammlung, Sk 1343; Königliches Hofmarschallamt, GK III 3134; Universität Poznań, Nr. 3134

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			114	177

Geschichte: 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich 1748 auf der Terrasse von Schloss Sanssouci aufgestellt (rechte Seite, erste Büste der Reihe vor den Laubengängen). – 1772 ebendort erwähnt. – 1832 im Museum. – 1908 an das Königliche Hofmarschallamt zur Aufstellung im Schloss in Posen abgegeben. – 1919 mit dem Schloss von der Universität Poznań übernommen. – 1944 durch das Nationalmuseum übernommen und 1976 inventarisiert (Auskunft Jan Szymkiewicz, Poznań). – Aktueller Standort Rathaus Poznań.

Beschreibung

Die antike Büste wurde zur Sockelung eines neuzeitlichen, antikisierenden Kopfes verwendet. Am neuzeitlichen Kopf sind die Nase, die Ohren und ein Teil des Halses ergänzt. Büstenfuß ergänzt. Die Büste war mehrfach gebrochen, die Fragmente gehören jedoch zusammen. An der rechten Büstenseite zahlreiche Vierungen. Oberfläche beschädigt. Der Kopf sitzt mit einem Schnitt auf dem mit der Büste erhaltenen Ansatz des Halses. Es handelt sich um eine Büste mit voll contabulierter Toga, eine Form der Drapierung, die seit Severus Alexander für Togastatuen und Bildnisbüsten Verwendung fand. Die Büste umfasst einen relativ großen Körperauschnitt unter Einbeziehung des größten Teils beider Oberarme. Die sehr repräsentative Form der Togadrapierung mit brettartigem Umbo und Sinus wurde durch Faltung in mehrere übereinander lagernde Schichten erreicht. Die durch kleine Falten aufgelockerte Oberfläche des Umbo, der waagrecht vor der Brust liegt, bedeckt den Oberkörper aber nicht in seiner ganzen Breite. Auch der Sinus ist nicht ganz glatt gestrafft, sondern der Stoff bildet hier kleine Faltentäler. Hierin vergleichbar ist z. B. eine Büste des Philippus Arabs in den Vatikanischen Museen (Braccio Nuovo Inv. 2216).

Der neuzeitliche Kopf mit den in die Stirn gestrichenen Strähnen, die Gabel- und Sichel motive bilden, wurde im 19. Jahrhundert als Marcus Brutus bezeichnet. Die Gewandform der Büste wird in den Quellen und Inventaren des 18. Jahrhunderts konsularische Tracht genannt. In den Pariser Inventaren und im Verkaufskatalog sind mehrere nicht näher bezeichnete Büsten von Consuln aufgeführt, die sich jedoch keinem bestimmten Stück zuweisen lassen.

Quellen: Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 84r Nr. 1 („ein Consular“). – GK III Nr. 3134 („Porträtkopf eines unbärtigen Römers / dto [Marmor] / Aus wie vor [Sammlung Polignac] War früher im Schlosse Sanssouci / Posen“).

Literatur: Salzmann 1772, S. 9 Nr. 30 („Polignac [...] Buste Consular“). – Oesterreich 1774, S. 15 Nr. 114 („Polignac. 1. Buste inconnu en habit Consulaire“). – Oesterreich 1775a, S. 21 Nr. 114. – Nicolai 1786, S. 1205. – Tieck 1832, S. 26 Nr. 177 („Marcus Brutius“). – Gerhard 1836, S. 104 Nr. 177. – Conze 1891, S. 523 Nr. 1343. – Blümel 1933, Vorwort. – Majewski 1955, S. 186 Nr. 14. – Paul 1962, S. 65 Anm. 52 Abb. 24 (sog. Brutus). – Sadurska 1976, S. 86 Abb. 17. – Wujewski 1980, S. 86 f. Nr. 11. – Miller 2005, S. 61 Nr. Sk 1343.

Bildnisse, weiblich, benannt

Kat. Nr. 137

Abb. 503–507

Bildnis der Livia auf nicht zugehöriger Büste

Kopf 20–30 n. Chr., spätaugusteisch; Büste um die Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr., frühantoninisch

Poznań, Rathaus

Material und Technik: Kopf weißer, mittelkristalliner Marmor; Büste weißer, feinkristalliner Marmor

Maße: gesamte H: 78,5 cm, B: 48,5 cm, T: 30,5 cm; antiker Kopf H: 24 cm; Büste H: 57 cm

Inv. Nr.: Poznań, Muzeum Narodowe w Poznaniu, A 591 (Dep. Nr. 370)

Alte Inv. Nr.: Berlin, Königliche Museen, Antikensammlung, Sk 434; Königliches Hofmarschallamt, Skulpturensammlung, GK III 3126; Universität Poznań, Nr. 3126

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
382	475	32 (?)		299

Geschichte: 1742 vermutlich von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Um 1745 vermutlich im Magazin von Schloss Charlottenburg identifizierbar. – 1806–1815 in Paris. – Januar 1816 im Antikentempel aufgestellt. – Mai 1828 an das Museum abgegeben. – 1832 im Museum. – 1908 an das Königliche Hofmarschallamt zur Aufstellung im Schloss in Posen abgegeben. – 1919 mit dem Schloss von der Universität Poznań übernommen. – 1944 durch das Nationalmuseum übernommen und 1976 inventarisiert (Auskunft Jan Szymkiewicz, Poznań).

Beschreibung

Antiker Kopf auf nicht zugehöriger, antiker Büste, die einschließlich Indextäfelchen und Sockel erhalten ist. Am Kopf Nasenspitze ergänzt sowie Teil des beschädigten Nodus (Stirnhaarknoten) in Gips angesetzt. Fehlstellen an Kinn, rechte Augenbraue, linkes Oberlid und Braue, rechtes Ohrläppchen ergänzt, linkes Ohrläppchen fehlt. Fehlstellen am oberen Teil des Nackenknotens. Das Gesicht überschliffen. Vor allem

an der rechten Seite im Haar dicke Sinterablagerungen. Bruch unter dem Kinn, das Halsstück mit der Vierung wohl ergänzt. An der links zwar gebrochenen Büste ist lediglich am unteren linken Rand ein Stück ergänzt, einzelne Faltenstege fehlen. Der Kopf ist falsch auf die Büste gesetzt, ursprünglich war er nicht geneigt, sondern nur leicht zur rechten Seite gedreht. Der weibliche Kopf mit den großen, das Gesicht dominierenden Augen und dem kleinen Mund ist durch seine Physiognomie sowie durch die charakteristische Frisur mit dem Nodus und dem in Wellen nach hinten geführten Haar und Nackenknoten als Bildnis der Kaiserin Livia zu identifizieren. Das Bildnis entspricht dem Typus Marbury Hall, der ab 20/10 v. Chr. Verbreitung fand. Die nicht zugehörige Gewandbüste mit einem Mantel über dem fein gefältelten Untergewand ist mit späthadrianischen und frühantoninischen Frauenbüsten zu vergleichen. Der Büstenfuß in Form einer attischen Basis und die Tabula weisen enge Parallelen zur Büste des Marc Aurel aus der Antoninenvilla bei Lanuvium (Kapitolinisches Museum, Stanza degli Imperatori 29, Inv. 450) auf.

Möglicherweise ist die Büste mit der einer „Julie“ zu identifizieren, die im Verkaufskatalog der Sammlung aufgeführt ist. Andererseits ist im Inventar von 1738 und im Nachlassinventar von 1742 die Büste einer „Livia“ von 2 Fuß 4 Pouces Höhe verzeichnet, bei der es sich um die Liviabüste in Poznań handeln könnte. Auch die Taxierung mit 300 Livres spricht dafür, dass es sich dabei um eine gut erhaltene und repräsentative Büste gehandelt hat. Erst im Musée Napoléon in Paris ist der Kopf als ein Bildnis der Livia identifiziert worden, und diese Benennung wurde nach seiner Rückkehr mit der erneuten Aufstellung im Antikentempel beibehalten. Bereits im Inventar des Musée Napoléon, wo ausdrücklich auf die antike Büste verwiesen wird, wurde das Bildwerk mit der bei Cavaceppi erworbenen Büste der Livia (Antikensammlung SMB, Sk 433) verwechselt, so zuletzt auch von Martinez.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 475 („Livia“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 2r Nr. 4 („Sabina“[?]). – Inventar Neues Palais 1811, fol. 230r Nr. 10 („Livia“). – Acta Kunstsachen 1814–1816, fol. 253r unter C („Büste der Livia“). – Inventar Neues Palais/Antikentempel 1828, fol. 26r Nr. 10 („Livia“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 107r („Livia“); fol. 163v Nr. 152 („Livia, von weißem Marmor“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 9 („Buste de Julie“) (?) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 32]. – Jacques-Maximilien-Benjamin Bins, Comte de Saint-Victor: Le Musée des antiques dessiné et gravé par Pierre Bouillon [...], Bd. 2: Héros, personnages grecs et romains, Paris 1821, Taf. 75. – Tieck 1832, S. 37 Nr. 299 („Julia, Tochter des Augustus [...] Polignac [...] Charlottenburg“). – Gerhard 1836, 120 Nr. 299. – Conze 1891, S. 170 Nr. 434 („angeblich [...] Polignac [...]

Charlottenburg“). – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 288 Nr. 382 („Livia“). – Sadurska 1972, Nr. 6 Taf. 5 und S. 50 f. Nr. 53 zur Büste (Identifizierung mit Büste in Cavaceppis Raccolta falsch). – Fittschen/Zanker III, 1983, S. 1 f. Anm. 7 Nr. 1b. – Elizabeth Bartman: Portraits of Livia. Imaging the Imperial Woman in Augustan Rome, Cambridge 1998, S. 164 f. Kat. Nr. 42 Abb. 149. – Martinez 2004, S. 304 Nr. 0580. – Miller 2005, S. 47 Nr. Sk 434.

Kat. Nr. 138

Abb. 508–511

Bildnis der Faustina maior auf neuzeitlicher Büste

140–160 n. Chr., frühantoninisch

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: Kopf weißer, feinkristalliner Marmor; Büste weißer, feinkristalliner Marmor mit grauer Äderung; Sockel Rouge griotte (dichter Kalkstein mit rotbrauner Matrix, heller Äderung und grauen Einschlüssen)

Maße: gesamte H: 53,5 cm; antiker Kopf H: 30 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 367

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			802	204

Geschichte: 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Um 1745 zunächst im Magazin von Schloss Charlottenburg aufbewahrt. – 1774/1775 ebendort nachgewiesen – 1816 in der Bildergalerie des Berliner Schlosses. – Am 1. April 1830 an Tieck übergeben. – 1832 im Museum aufgestellt.

Beschreibung

Antik ist der Kopf mit dem größten Teil des Halses, ergänzt sind die Nasenspitze, ein Teil der Oberlippe, des Kinns, die Ohren, Teile des Haarreifs, das Bruststück einschließlich Halsgrube. Oberfläche leicht verwittert mit kleinen Beschädigungen. Büste und Büstenfuß entsprechen der sog. Polignacsockelung.

Es handelt sich um ein Bildnis der älteren Faustina im sog. schlichten Typus, der in über 20 Kopien überliefert ist und schon 138 n. Chr. geprägt worden sein dürfte.

Gemeinsam ist den Vertretern dieses Typus das in Wellen über die Ohren nach hinten geführte Haar, wobei eine Zweiteilung von gescheitelten Stirnhaarsträhnen und Strähnen des Oberkopfes eingehalten wird. Am Hinterkopf ist das Haar locker und gleichsam improvisiert zu mehreren Flechtzöpfen zusammengeführt, die auf dem Oberkopf zu einer Schlaufe gelegt sind. Durch die Bohrungen wirkt das Haar fast flimmernd und unruhig bewegt. Dieser ‚schlichte‘ Typus ist bei dem Berliner Bildnis und zwei weiteren bekannten Köpfen in Florenz (von Wegner für neuzeitlich gehalten) und Ostia, um einen Haarreif bereichert, ohne jedoch weitere abweichende Merkmale hinzuzufügen, so dass diese kleine Gruppe daher – wie von Fittschen betont – keinen neuen Typus bildet. Fittschen vermutet aufgrund des Haarreifes und einer gewissen Vereinfachung gegenüber den Köpfen ohne Reif eine postume Entstehung.

Durch die charakteristische Form der Sockelung mit einer abstrahierten Halbbüste, deren Rückseite zu einer Trapezform glatt abgearbeitet ist und dem bunten Marmorsockel ist die Zuweisung der Büste zur Sammlung Polignac gesichert, auch wenn sie sich in den Quellen nicht nachweisen lässt. Die Identifizierung der Halbbüste in den preußischen Inventaren ist jedoch unklar, möglicherweise wurde sie als Sabina gedeutet, während sie in der Sammlung Polignac noch als eine der „demi-buste tête de femme“ rangiert haben dürfte. Aufgrund der Größenvergleiche käme dann eine Sabina Augusta in Frage, die aus dem Depot in Charlottenburg in das Berliner Schloss gelangt ist, zumal diese Provenienz von Tieck angegeben wird.

Quellen: Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 3r Nr. 7 („Sabina Augusta“). – Inventar Berliner Schloss IV, 1816, fol. 291v Nr. 3 oder 4 („weibliche Büste auf rotem Büstenfuß“). – Antiken- und Restaurierungsverzeichnis 1823, fol. 102 Nr. 4 („Kopf der alternen Faustina“).

Literatur: Oesterreich 1774, S. 101, Nr. 802 („Polignac“). – Oesterreich 1775a, S. 123 Nr. 802 („Sabina Augusta“). – Tieck 1832, S. 28 Nr. 204 („Faustina, die ältere, Gemahlin des Antoninus Pius“). – Gerhard 1836, S. 108 Nr. 204. – Conze 1891, S. 149 Nr. 367. – Blümel 1933, S. 29 f. Nr. R 71 Taf. 53. – Wegner 1939, S. 30, 153. – Fittschen 1977, S. 80–84 Kat. Nr. 30 (Nr. 24 der Replikenliste). – Fittschen/Zanker III, 1983, S. 14 f. Anm. 5 zu Nr. 13. – Heilmeyer 2005, S. 29.

Bildnis der Faustina minor auf neuzeitlicher Büste

160–170 n. Chr., mittelantoinisch

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: Kopf weißer Marmor; Büste Inkrustation aus Broccatello (Kalksteinbrekzie), Albastro fiorito (Aragonit, Süßwasserkalk) auf einem Grundkörper aus Peperino (Tuffgestein); Büstenfuß weißer, feinkristalliner Marmor

Maße: gesamte H: 88 cm; antikes Fragment H: 26 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 376

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
372	464	106	747–766	216

Geschichte: 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich 1746 im Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg (Goldene Galerie, in einer Ecke auf der Gartenseite auf zugehörigem Piedestal) aufgestellt. – 1768 dort wohl unter „20 gantze und halbe Büsten“. – 1800 und 1811 ebendort nachgewiesen. – 20. April 1827 zur Restaurierung an Rauch übergeben. – 1832 im Museum aufgestellt.

Beschreibung

Antiker Kopf mit partiell rot-braunen Verfärbungen, Beschädigungen im Haarbereich und an den Augenlidern. Ergänzt sind Nasenspitze, Teil der Haare über der rechten Stirnhälfte, Hinterkopf mit Nacken, Hals und Büste. Das Bildnis zeigt die Kaiserin Faustina minor im 7. Typus, der im Jahre 161 n. Chr. anlässlich ihrer zweiten Zwillingsgeburt herausgegeben worden ist. Vom Mittelscheitel ausgehend ist ihr Haar, das auch auf dem Oberkopf in großzügigen Wellen und in mehrere, fast melonenartige Rippen unterteilt ist, die Ohren bedeckend nach hinten geführt, wo es zu einem Knoten verschlungen ist. An den Seiten befindet sich jeweils eine kleine Locke am Nacken, vor den Ohren ragt ein kleiner Haarbogen aus der Masse der Strähnen heraus. Der Hinterkopf samt Knoten ist vom Ergänzter offenbar in Anlehnung an ein damals schon bekanntes Porträt der Faustina annähernd typusgerecht angestückt worden.

Die farbige Prachtbüste dürfte mit einer der im Verkaufskatalog der Sammlung Polignac von 1742 aufgeführten Büsten römischer Kaiserinnen identisch sein, die mit Messalina, Livia und Flavia bezeichnet sind und farbig inkrustierte Gewandbüsten besitzen. Da es an anderer Stelle einen Hinweis darauf gibt, dass das Bildnis der Faustina minor im 18. Jahrhundert als Messalina bezeichnet wurde, könnte die große Prachtbüste mit der in den französischen Quellen genannten Messalina identisch sein. Diese aufwendigen Büsten, die mit der Farbigkeit, der Reflexion von Licht und der Kostbarkeit des Materials spielen, wurden eigens für repräsentative Raumausstattungen angefertigt. Möglicherweise hatte auch Kardinal Polignac sie schon aus einer älteren Sammlung in Rom erworben und zwar gemeinsam mit einem weiblichen Privatbildnis der Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr., dessen inkrustierte Büste aus der gleichen Werkstatt stammen dürfte (Kat. Nr. 150). Beide Büsten standen auf gleich gearbeiteten, ebenfalls Pendants bildenden Postamenten („gaines à oreilles“) und befanden sich wahrscheinlich in dem zweiten hofseitigen Raum des Hôtel de Mézières, nachdem sie zuvor in der Galerie des Hôtel de Sully unter den größeren Büsten an der Rückwand im Wechsel mit Urnen und Statuetten aufgestellt waren. Die beiden Büsten sind im Nachlassinventar als Paar zusammengefasst und auf 700 Livres taxiert. Auch in Preußen blieb die Paarbildung erhalten, so stand die Büste in der Goldenen Galerie von Schloss Charlottenburg in einer der Raumecken, ihr gegenüber war die Büste Kat. Nr. 150 platziert.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 464 („Messaline avec la draperie d’albâtre oreintal et art.“). – Inventar Schloss Charlottenburg 1800, fol. 10v Nr. 10 („Büste der Julia Pia mit der Perücke. Ergänzt sind: die Spitze der Nase, Stück der Stirne und der Haare, der Hinterkopf, der Hals und die Brust. von Alabastro macchiato rossigno. Fuß-Gestell von Marmo di Porta Santa, bianco, Grigio, Verde und Alabastro Orientale.“). – Inventar Neues Schloss Charlottenburg 1810, fol. 17r Nr. 9 (10) („Julia Pia“). – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 80r Büsten Nr. 19 („Julia Pia“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 56r Nr. 12; fol. 149r Nr. 464; Einlage nach fol. 166r Nr. 227 („Julia Pia“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 15 („Cinq grands Bustes, trois de femmes [...], Messaline, [...] Livia, [...] Flavia“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 106]. – Oesterreich 1768, S. 30 („Polignac“). – Nicolai 1769, S. 487 ([Unter] „zwanzig antike Brustbilder“) – Oesterreich 1773, S. 95. – Oesterreich 1774, S. 96 f. unter Nr. 747–766. – Oesterreich 1775a, S. 118 unter Nr. 747–766. – Tieck 1832, S. 30 Nr. 216 („Faustina, die jüngere, Gemahlin des Marcus Aurelius“). – Gerhard 1836, S. 110 f. Nr. 216. – Conze 1891, S. 152 f. Nr. 376. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738] S. 288 Nr. 372, („Messaline“). – Blümel 1933, S. 34 Nr. R 81 Taf. 52 („Kaiserin Lucilla“). – Wegner 1939, S. 211, 281, 282. – Heres 1981a, S. 27 f. Nr. 31. –

Fittschen 1982, S. 56 Nr. 5 Taf. 27, 1. 2. – Gerald Heres, in: AK Friedrich II. 1986, S. 73 Kat. Nr. V. 20. – Dostert 2000, S. 196 mit Anm. 27 Taf. 55, 2.

Kat. Nr. 140

Abb. 515

Bildnis der Faustina minor auf neuzeitlicher Büste

160–170 n. Chr., antoninisch

Berlin, Antikensammlung (Kriegsverlust)

Material und Technik: weißer Marmor

Maße: H: 42 cm (ohne Sockel)

Inv. Nr.: Staatliche Museen Berlin, Antikensammlung, Sk 445

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			[24]	288

Geschichte: 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben, im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren. – 1775 in den Neuen Kammern, Jaspissaal (fünftes Wandfeld), aufgestellt. – 1811 dort vorhanden. – April 1830 an das Museum abgegeben. – 1832 im Museum. – Nach 1933 in das Schloss Charlottenburg gelangt. – 1944 ebendort wohl zerstört.

Beschreibung

Ergänzt sind Nase mit Oberlippe, Teile der Unterlippe, Kinn, Hals und Bruststück. Gesicht und Haaransatz überarbeitet. Hinterkopf nach Conze nur summarisch ausgeführt. Das vom Mittelscheitel aus in Wellen nach hinten geführte Haar des Frauenkopfes ist am Hinterkopf zu einem Knoten gebunden.

Conze äußert wegen der starken Überarbeitung des Kopfes Zweifel an der Benennung als Faustina minor. Der verschollene Porträtkopf wurde von Klaus Fittschen dem sog. 8. Bildnistypus der Kaiserin zugewiesen, dessen Aufkommen er in das Jahr 162 n. Chr. datiert. Von der Gemahlin Marc Aurels sind zahlreiche Bildnisse überliefert, die sich in neun Typen unterscheiden lassen, so dass das offizielle Porträt der Kaiserin in äußerst dichter Folge auf die Geburt ihrer Kinder reagiert hatte, wie Fitt-

schen anhand der Vergleiche der Münzprägungen und der erhaltenen Porträts anschaulich gemacht hat. Die Motivation der spätestens in Preußen erfolgten Benennung als Messalina, der Gattin Neros, ist nicht mehr zu ergründen, doch erlaubt diese Zuschreibung im Umkehrschluss die Identifizierung einer weiteren Faustina minor der Sammlung (Kat. Nr. 139) mit der Prachtbüste der Messalina im Verkaufskatalog der Sammlung Polignac.

Die Büste weist die für die Sammlung Polignac typische Zurichtung und den Sockel aus farbigem Marmor auf, sodass ihre Zugehörigkeit als sicher gelten kann.

Quellen: Acta Inventur Schloss Sanssouci 1782–1796, fol. 62r Nr. 24 („Messalina“). – Inventar Schloss Sanssouci 1796, fol. 20r Nr. 24 („Messalina“). – Inventar Schloss Sanssouci 1825, fol. 81r Nr. 24. – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 81r Nr. 47 („Messalina“).

Literatur: Oesterreich 1775b, S. 11 Nr. 24 („Messaline [...] Polignac“). – Nicolai 1779, S. 926 („Messalina. Polignac“). – Tieck 1832, S. 36 Nr. 288 („Faustina, die jüngere“). – Gerhard 1836, S. 119 Nr. 288 („Faustina die Jüngere“). – Conze 1891, S. 174 Nr. 445 („Römerin“). – Blümel 1933, S. 35 Nr. R 82 Taf. 53. – Fittschen 1982, S. 61 Nr. 8 Taf. 40, 1. – Miller 2005, S. 48 Nr. Sk 445.

Kat. Nr. 141

Abb. 516

Bildnis der Lucilla *capite velato*

165–170 n. Chr., mittelantoninisch

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: Kopf weißer, mittelkristalliner Marmor; Büste weißer, feinkristalliner Marmor mit grauer Äderung; Sockel Kalkstein mit orangeroter Matrix und gelben Brekzien

Maße: gesamte H: 62 cm; antike H: 31 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 446

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
456 (?)				306

Geschichte: Vermutlich aus der Sammlung Polignac erworben, im Sammlungsinventar von 1738 möglicherweise als „Vestalle“ erwähnt, im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 jedoch nicht zu identifizieren. – Möglicherweise 1799 mit der im Antikentempel (untere Reihe) erwähnten Büste einer Unbekannten identisch. – 1806/07–1815 in Paris, 7. August 1815 von dort zurückgesandt. – 1816 im Antikentempel neben der Büste der „Cleopatra/Vestalin“ (Kat. Nr. 60) aufgestellt. – März 1828 an das Museum abgegeben. – 1832 im Museum.

Beschreibung

Am schräg durch den Hals gebrochenen antiken Kopf waren ehemals Nase und Lippen ergänzt, wofür die Bruchflächen begradigt worden sind. Ergänzt sind an den Seiten die vorderen Ränder des Schleiers, der Hals mit dem Saum des Schleiers, wobei die vorderen Enden erneut fehlen, die Büste und der Büstenfuß. Kleine Bestoßungen über dem linken Auge und auf dem Oberkopf. Büste und Sockel weisen einen geraden und polierten Abschluss auf, darin Kat. Nr. 80 und einer weiteren Büste (Antikensammlung SMB, Sk 619) vergleichbar. Dabei könnte es sich um einen Hinweis auf eine Neurestaurierung unter Friedrich II. handeln. Der leicht zur Linken geneigte Kopf zeigt eine Frau, die über ihren Oberkopf und Nacken einen Schleier aus dickem Tuch gelegt hat, der jedoch den Blick auf ihre Stirn- und Schläfenhaare bis zu den Ohren freigibt. Ihr Haar ist vom Mittelscheitel ausgehend in große Wellen gelegt, die die Ohren halb bedecken und durch feine Ritzlinien untergliedert sind. Der Kopf war zum Einsatz in eine Gewandstatue bestimmt. Es handelt sich um ein Bildnis der Lucilla, deren Porträts eng mit denen ihrer Mutter Faustina verwandt und teilweise nur schwer von diesen zu trennen sind. Fittschen unterscheidet anhand der Münzbildnisse drei Typen, wobei der erste Typus durch zahlreiche Repliken vertreten ist, während der zweite, der sich von dem ersten durch glatter am Schädel liegende Haare unterscheidet, somit keine Melonenrippen am Oberkopf aufweist, seltener belegt ist. Diesem zweiten Typus ist das Berliner Exemplar *capite velato* zuzurechnen.

Durch die Büstenform ist das Bildnis sicher der Provenienz Polignac zuzuordnen, auch wenn seine zweifelsfreie Identifizierung in den Inventaren der Sammlung nicht zu leisten ist. Im Inventar der Sammlung Polignac ist der Kopf einer „Vestalle“ von 2 Fuß Höhe aufgeführt, der möglicherweise mit dem vorliegenden Stück identisch ist.

Quellen: Inventar Neues Palais 1799, fol. 176 Nr. 14 („unbekannt, von weißen, mit Postement von rothbunten Marmor“). – Inventar Neues Palais 1811, fol. 231 [232v]

Nr. 14 (48) [Zugang 1816]. – Inventar Neues Palais/Antikentempel 1828, fol. 29r Nr. 48 („Unbekannte Büste, von weißem Marmor, Postament von rothem Marmor, 1 [Fuß] 11 [Zoll]“).

Literatur: Tieck 1832, S. 37 Nr. 306 („unbekanntes Bildnis [...] mit einem Schleier“). – Gerhard 1836, S. 121 Nr. 306 („Frauenbüste“). – Conze 1891, S. 174 Nr. 446 („aus älterem königlichem Besitze“). – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 290 Nr. 456 (?) („Vestalle“). – Blümel 1933, S. 36 Nr. R 87 Taf. 53. – Fittschen 1982, 79 Nr. 3 Taf. 48, 3. – Barbara Huth, in: AK Kaiser Marc Aurel 1988, S. 20 Kat. Nr. C 6. – Savoy II, 2003, S. 43 f. Nr. 67. – Alexandridis 2004, S. 210 Nr. 1.1.9a. – Martinez 2004, S. 381 f. Nr. 0760.

Kat. Nr. 142

Abb. 517–520

Bildnis der Crispina auf neuzeitlicher Büste

178–180 n. Chr., spätantoninisch

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: Kopf weißer, feinkristalliner Marmor; Büste weißer, feinkristalliner Marmor; Sockel Rouge griotte (dichter Kalkstein mit rotbrauner Matrix und heller Äderung)

Maße: gesamte H: 49,5 cm; antiker Kopf H: 25,5 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 451

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
				217

Geschichte: Vermutlich 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben (nach Tieck und Conze), im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren. – 1832 im Museum ausgestellt.

Beschreibung

Ergänzt sind die Nase, Teil der rechten Augenbraue und der rechten Ohrmuschel. Vierungen im Haar, Gesicht überschliffen. Bruststück und Büstenfuß sind neuzeitlich ergänzt und entsprechen der sog. Polignacsockelung. Das Bildnis zeigt Crispina, die Gemahlin des Commodus, in ihrem 1. Bildnistypus, der durch eine Frisur gekennzeichnet ist, die auf einer Melonenfrisur mit Haarnest am Hinterkopf basiert, die jedoch um eine Stirn- und Seitenhaarwelle bereichert ist. Das Stirnhaar ist in der Mitte gescheitelt und zu einer kleinen Welle hochgeschoben, die sich über die Ohren bis zum Nacken fortsetzt und somit eine Rahmung des in schmale Strähnen gegliederten Haupthaars bildet. Die Frisur orientiert sich deutlich am 1. Typus der Porträts der Faustina minor und dürfte wie bei dieser einen Ausdruck ihrer Jugendlichkeit darstellen. Ihr Gesicht weist weiche, zarte Formen auf, der kleine Mund ist sensibel in das umliegende Inkarnat eingebettet. Anders als bei Faustina minor sind die Augen ausgesprochen mandelförmig und flach unter gleichmäßig geschwungenen Brauen gebildet. Es wird vermutet, dass Crispina schon anlässlich ihrer Heirat mit Commodus 178 n. Chr. der Titel „augusta“ verliehen wurde, zu welchem Anlass der erste offizielle Porträttypus herausgegeben worden sein dürfte. Die Replikenliste bei Fittschen umfasst elf Stücke.

Bisher ist das Bildnis aufgrund fehlender oder nicht mehr zu erschließender Benennung in den frühen Inventaren und Katalogen nicht zu identifizieren. Der Kopf könnte als Faustina oder Lucilla angesprochen worden sein, doch lässt er sich mit keinem Bildwerk in den Schlössern und Gärten sicher verbinden. Seine Herkunft aus der Sammlung Polignac ist jedoch aufgrund der charakteristischen Sockelung zweifelsfrei erwiesen.

Literatur: Tieck 1832, S. 30 Nr. 217 („Crispina, Gemahlin des Commodus. Aus der Polignacschen Sammlung.“). – Gerhard 1836, S. 111 Nr. 217. – Conze 1891, S. 176 Nr. 451 („angeblich aus der Sammlung Polignac“). – Blümel 1933, S. 36 Nr. R 85 Taf. 53. – Wegner 1939, S. 78, 274. – Fittschen 1982, S. 84 Nr. 4 Taf. 51, 1. – Barbara Huth, in: AK Kaiser Marc Aurel 1988, S. 27 Kat. Nr. C 19. – Heilmeyer 2005, S. 28.

Bildnisbüste der Julia Domna

Kopf 200–210 n. Chr., severisch; Büste 180–210 n. Chr., spätantoninisch-frühseverisch

Berlin, Antikensammlung (Kriegsverlust)

Material und Technik: weißer Marmor

Maße: H: 65 cm (ohne Sockel)

Inv. Nr.: Staatliche Museen Berlin, Antikensammlung, Sk 457

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
398	490		2	232

Geschichte: 1738 und 1742 in der Sammlung Polignac nachweisbar. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben, im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren. – Vermutlich um 1748 im Park von Sanssouci (hinter dem Obeliskportal) aufgestellt. – 1772 als zweite in einer Reihe von zwölf Büsten beschrieben. – 1800 auf Veranlassung von Friedrich Nicolai zum Schutz vor Witterungsschäden an die Akademie der Künste überführt. – 1822 an die Kunstkammer im Berliner Schloss übergeben. – 1832 im Museum. – Nach 1933 ins Schloss Charlottenburg (Goldene Galerie) gelangt. – 1944 ebendort vermutlich zerstört.

Beschreibung

Die Büste setzt sich aus vier nicht zwingend zusammengehörenden Teilen zusammen. Am Kopf mit der gesondert gearbeiteten, aber zugehörigen Perücke sind ergänzt die Nase, links ein Stück des Halses, eine Partie der Haare über der Stirn. Gesicht samt kleinen Löckchen auf Stirn und Schläfe überschliffen. Ob es sich um eine Bruch- oder Schnittkante unterhalb des Kinns handelt, ist anhand des einzigen erhaltenen Fotos nicht zu entscheiden. Die Gewandbüste dürfte antik sein, ebenso das nicht zugehörige Indextäfelchen. Sockel ergänzt. Das Bildnis, dessen Haare als gesondert gearbeitete Perücke aufgesetzt sind, zeigt die Kaiserin Julia Domna im 2. Typus. Auch die möglicherweise zugehörige Gewandbüste ist in spätantoninische

oder frühseverische Zeit zu datieren. Auf dem Indextäfelchen, das ursprünglich zu einer Grabbüste gehört haben könnte, ist ein liegender Eros mit Fackel im Relief dargestellt. Schon Oesterreich zweifelte die Zugehörigkeit des Indextäfelchens zur Büste an. Aufgrund der Besonderheit des gesondert gearbeiteten Haarteils fand das Porträt schon früh Aufmerksamkeit und wurde Gegenstand einer wissenschaftlichen Abhandlung durch Friedrich Nicolai, doch spätestens von Blümel wurde es offenbar als nicht antik verdächtigt. Klaus Fittschen und Paul Zanker bieten eine Zusammenstellung aller bekannten antiken Frauenporträts mit gesondert gearbeitetem Haarteil; als Gründe für diese Fertigungsform kommen demnach antike Umarbeitungen, die Hervorhebung der Perücke durch andersartiges Material und die Mode der künstlichen Haarteile in Betracht.³¹

Im Nachlassinventar von 1742 ist die Büste mit der überdurchschnittlich hohen Summe von 500 Livres taxiert. Dass die Perücke im Verkaufskatalog keine Erwähnung findet, ist zwar merkwürdig, doch sind hier bei etlichen Bildwerken ihre Besonderheiten nicht aufgeführt, selbst wenn sie in den knapp formulierten Pariser Inventaren verzeichnet sind. Im 18. Jahrhundert stand die Büste sehr zum Bedauern des Galerieinspektors Oesterreich im Freien am Fuß des Winzerberges nördlich vom Obeliskportal. Nach ihrer Rückgabe an die Schlösserverwaltung befand sie sich in den 1930er Jahren im Schloss Charlottenburg. Vorkriegsaufnahmen der Goldenen Galerie zeigen die Büste auf dem Boden neben dem zugehörigen Postament stehend.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 490 („Julie appia“). – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 84v („Hier [am eisernen Gitter oder Portale von Park Sanssouci] standen vormals 12 Büsten, unter andren die Julia mammaea welche auf König[lichen]. Befehl nach Berlin gekommen“ [20. Februar 1812]). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1822, fol. 62 Nr. 1 („Büste von Marmor der Julia Pia“).

Literatur: Salzmann 1772, S. 3 Nr. 11 („Julia Mammaea, an welcher man den ganzen Haarputz abnehmen kann“). – Oesterreich 1774, S. 2 Nr. 2 („Polignac. Julie Mamèe“). – Oesterreich 1775a, S. 2 Nr. 2 („P. Julia Mammäa“). – Friedrich Nicolai: Über den Gebrauch der falschen Haare und Perrucken, Berlin 1801, S. 37 f. Taf. 5. – Tieck 1832, S. 31 Nr. 232 („Lucilla, Gemahlin des Lucius Verus“). – Gerhard 1836, S. 112 Nr. 232. – Conze 1891, S. 178 Nr. 457. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 289 Nr. 398 („Julie Appia“). – Blümel 1933, Vorwort („nicht antik“). – Jutta Meischner: Das Frauenporträt der Severerzeit, Berlin 1967, S. 50 f. Nr. 38 Abb. 44. – Parlasca 1970, S. 123–131 Taf. 56, 60, 1. – Fittschen/Zanker III, 1983, S. 105 Anm. 4 Nr. 13. – Miller 2005, S. 48 f. Nr. Sk 457.

³¹ Fittschen/Zanker III, 1983, S. 105 f.

Büste der Julia Mamaea

222–235 n. Chr., spätseverisch

Potsdam, Schloss Sanssouci, Kleine Galerie

Material und Technik: antike Büste weißer, feinkristalliner Marmor, neuzeitliche Ergänzung der linken Gewandseite weißer, feinkristalliner Marmor; neuzeitlicher Sockel mit Indextäfelchen Carrara ordinario (weißer Marmor).

Maße: gesamte H: 76 cm, B: 52 cm, T: 25 cm, antike Büste H: 58,5 cm, neuzeitlicher Sockel H: 17,5 cm, unterer Dm: 20 cm

Inv. Nr.: SPSG, Skulpt.sl.g. 204

Alte Inv. Nr.: Königliches Hofmarschallamt, GK III 294

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
368	460		148	

Geschichte: 1738 und 1742 in der Sammlung Polignac nachweisbar. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben, im „Etat et Description ...“ 1742 nicht eindeutig zu identifizieren. – Vermutlich 1747 in der Kleinen Galerie von Schloss Sanssouci aufgestellt. – 1773 ebendort nachgewiesen. – 1811/1812 mit dieser Standortangabe unter den nicht nach Paris entführten Werken verzeichnet. – 1830 in die Bildergalerie überführt. – 1924 an den vormaligen Standort gebracht.

Beschreibung

Oberfläche der antiken Büste verwittert, das Gesicht überschliffen. Neuzeitlich ergänzt sind Nase, Kinn, obere Gewandkante und linke Gewandseite.

Die große Gewandbüste ist mit ihrem ursprünglich aufsitzenden Porträtkopf erhalten. Dieser ist ein Bildnis der Iulia Mamaea, der Mutter von Kaiser Severus Alexander. Sie hat ein ovales Gesicht mit tief liegenden, dicht an die Nasenwurzel gerückten Augen, deren Pupillen durch Bohrungen direkt unter dem Oberlid angegeben sind, so dass ihr Blick nach oben gerichtet erscheint. Für Iulia Mamaea charakteristisch ist die Frisur: in der Mitte gescheitelte Haare sind in breite Wellen gelegt, hinter die Ohren gestrichen und in Kinnhöhe zu einer lockeren Nackenrolle geformt, die geflochtenen Haarenden dabei am Hinterkopf zu einem quer ovalen ‚Nest‘ zusammen ge-

rollt. Die etwa oberkörpergroße Büste zeigt einen Mantel mit breit zur linken Schulter ziehenden Falten, unter dem der Halsausschnitt einer Tunica sichtbar wird. Detlev Kreikenbom hat die Gewandbüste einer Gruppe von weiteren Büsten der Kaiserin zugeordnet, die mit dieser motivisch genau übereinstimmen. Er konnte plausibel machen, dass aufgrund der Typologie ursprünglich auch bei der Potsdamer Büste die – neuzeitlich ergänzten – Mantelfalten auf der linken Seite streng vertikal nach unten fielen. Die Porträts der Iulia Mamaea stammen alle aus der Regierungszeit ihres Sohnes Severus Alexander.

Im Nachlassinventar von 1742 ist die Büste mit 200 Livres taxiert.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 460 („Julie Mammée“). – Acta Inventur Schloss Sanssouci 1782–1796, fol. 59r Nr. 3 („Faustina“). – Inventar Schloss Sanssouci 1796, S. 2 Nr. 2 („Faustina [Zusatz:] Gallerie“); S. 2 rechts Abgang („im April 1830 nach der Bildergalerie“). – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 81r Nr. 10. – Inventar Bildergalerie Schloss Sanssouci 1830, S. 3 Nr. 8. – Inventar Bildergalerie Schloss Sanssouci 1869, S. 4 [GK III] 294 (7); S. 4 Abgang („Galerie oben Consol“). – GK III 294 („Faustina [...] 75 cm [...] Bildergalerie [gestrichen] Schloss Sanssouci, R. 47 [Kleine Galerie] R 30/12 24 [Rapport 30. Dez. 1924]).

Literatur: Oesterreich 1773, S. 63 Nr. 6 [?](„Zehn antique Bruststücke“). – Oesterreich 1774, S. 21, Nr. 148. („P. Faustine“) – Oesterreich 1775a, S. 28 Nr. 148. – Nicolai 1786, S. 1217. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 287 Nr. 368 („Julie Mammée“). – Amtlicher Führer Schloß Sanssouci 1996, S. 101. – Hüneke 1996, S. 99. – Antiken I. 2009, Kat. Nr. 58 (Detlev Kreikenbom).

Bildnisse, weiblich, unbenannt

Kat. Nr. 145

Abb. 528

Bildnis einer unbekanntes Römerin auf neuzeitlicher (?) Büste

Wohl kaiserzeitlich

Berlin, Antikensammlung (Kriegsverlust)

Material und Technik: Kopf weißer Marmor; Büste weißer Marmor, teilweise mit farbigen Kalksteinen inkrustiert

Maße: H: 68 cm (ohne Sockel)

Inv. Nr.: Königliches Hofmarschallamt, GK III 2991

Alte Inv. Nr.: Berlin, Königliche Museen, Antikensammlung, Sk 454

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
402 (?)	494 (?)	123	424	187

Geschichte: 1738 und 1742 in der Sammlung Polignac nachweisbar. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Um 1745 zunächst im Magazin von Schloss Charlottenburg erwähnt. – Vermutlich 1770 im Antikentempel aufgestellt. – 1774 ebendort (obere Konsolreihe) nachgewiesen. – Mai 1828 an das Museum abgegeben. – 1832 im Museum aufgestellt. – 1905 an das Königliche Hofmarschallamt zur Aufstellung im Berliner Schloss abgegeben (Blümel). – Seit 1945 verschollen.

Beschreibung

Am Kopf sind nach der Beschreibung von Conze die Nasenspitze, der untere Teil des Haarschopfs und Partien am Hals ergänzt. Gesicht mit Haaransatz stark überarbeitet, Augen nachträglich gebohrt. Die Büste und ein Stück des Halses werden von Conze als antik beschrieben, doch scheint dies zumindest fraglich, da der Kopf nach Ausweis seiner Zeichnung mit einem deutlichen horizontalen Schnitt auf dem Hals sitzt. Wenn die Büste mit dem Ansatz des Halses antik ist, dann müssen die Ansatzflächen entsprechen abgearbeitet worden sein. Der Frauenkopf mit scheinbar jugendlichem Antlitz besitzt eine Frisur mit Mittelscheitel, von dem die Haare wellenartig und locker nach hinten geführt sind, wo sie in einem Zopf oder Schopf zusammengebunden

sind. Conze äußerte die Vermutung, dass der Porträtkopf im 3. Jahrhundert n. Chr. aus einem älteren Bildnis mit Nackenzopf durch Überarbeitung des Gesichtes und des Haaransatzes hergestellt worden sei.

Die Frisur mit den in bewegten Wellen von einem Mittelscheitel ausgehend nach hinten geführten Haaren, scheint mit der Frisuranlage der Bildnisse der Agrippina maior vergleichbar zu sein. Schon in der Sammlung Polignac wurde die Büste als Agrippina bezeichnet, in den preußischen Inventaren wurde sie dann konkreter als die Gemahlin des Claudius angesprochen, da man offenbar glaubte, sie mit den Bildnissen der Agrippina minor in Verbindung bringen zu können.³² Doch scheinen die Porträts der jüngeren Agrippina mit dem verschollenen Kopf weniger gut vergleichbar zu sein, da diese mehrere Reihen von Spirallöckchen über der Stirn aufweisen, die das Berliner Stück nicht zu besitzen scheint. So sah Tieck darin denn auch folgerichtig das Porträt der älteren Agrippina, während Conze keine Zuweisung vornahm, sicherlich auch aufgrund der starken Überarbeitung des Kopfes, die er dem 3. Jahrhundert n. Chr. zuschreibt. Die aufwendig gearbeitete Gewandbüste mit der Tunika aus weißem Marmor und dem aus dunklerem Gestein inkrustierten Mantel, nach Oesterreich eine Art farbiger Achat, nach den Inventaren gelber und rötlicher Jaspis, ist möglicherweise neuzeitlich. Parlasca aber hielt sie aufgrund der Hinweise in der Literatur für antik und führt sie als Vergleich für die Gewanddrapierung der Büste der Julia Domna (Kat. Nr. 143) an.³³ Doch reicht die nicht zugehörige Gewandbüste der Julia Domna weiter über die Brust und unter den Überschlag hinab, während die Anlage von Unter- und Obergewand offenbar enge Parallelen aufweist.

Während im Verkaufskatalog zwei Büsten mit einer Höhe von 2 bis 2 Fuß 4 Zoll mit der Bezeichnung als Agrippina genannt sind, führen die Pariser Inventare nur eine Büste der Agrippina auf, jedoch ohne Maße. Die Büste ist auf 150 Livres taxiert, so dass es sich dabei um eine aufwendigere Büste handeln könnte. Die prachtvolle Büste mit der aufwendigen Inkrustationsarbeit und dem Bildnis einer jungen Frau mit locker und bewegt frisiertem Haar wurde bei der Einrichtung des Antikentempels auf der oberen Konsolreihe aufgestellt und blieb dort bis zu ihrer Überführung in das Königliche Museum. In ihrer Nachbarschaft befanden sich weitere farbige Porträtbüsten, auf einer Seite eine Büste des Claudius, auf der anderen eine als Agrippina bezeichnete Büste.

³² Möglicherweise wurde sie aber auch nur wegen ihres jugendlichen Erscheinungsbildes mit der jüngeren der beiden Agrippinae gleichgesetzt.

³³ Parlasca 1977, S. 128 Anm. 33 erwähnt zwei weitere Berliner Gewandbüsten, die aufgrund ihrer Drapierung in die 160er Jahre zu datieren seien, eine Einordnung, die er somit auch für die hier besprochene Büste suggeriert.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 494 (?) („Agrippine“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol 2r Nr. 1 („Agrippina, Gewänder von bunthem Marmor“). – Inventar Neues Palais 1784, fol. 63v Nr. 8 („Claudius Gemahlin“). – Inventar Neues Palais 1799, fol. 174r Nr. 8 („Claudius Gemahlin“). – Inventar Neues Palais 1811, fol. 230r Nr. 8 („Claudii Gemahlin“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 163v Nr. 150 („Gemahlin des Claudius, Mutter des Nero“). – GK III („Portraitkopf einer Römerin: Aus der Sammlung Polignac. vormahls in Sanssouci: griechischer weißer Marmor 0,78 [m] / desgl. [Aus königl. Besitz stammend, von der Gen.Verw. der Kgl. Museen überwiesen/Berlin I 572/M/L 189]“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 16 („Agrippine“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 122 oder 123 („les deux Agrippines“)]. – Oesterreich 1774, S. 52 Nr. 424 („Polignac. Agrippine, femme de Claude“). – Oesterreich 1775a, S. 67 Nr. 424 („Agrippine, Gemahlin des Claudius“). – Tieck 1832, S. 27 Nr. 187 („Agrippina, die ältere“). – Gerhard 1836, S. 105 Nr. 187 („Agrippina die Ältere. Büste. Charlottenburg. An diesem wohl gearbeiteten Werk ist die Anwendung verschiedenen und verschieden gefärbten Gesteins zu bemerken, indem Kopf und Untergewand aus weißem, das Obergewand aus farbigem Alabaster gefertigt sind. Neu ist die Nasenspitze und der untere Theil des Zopfes.“). – Conze 1891, S. 177 Nr. 454 („Römerin“). – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 289 Nr. 402 (?) („buste d’Agrippine“). – Blümel 1933, Vorwort. – Parlasca 1977, S. 128 Anm. 33 (zur Gewandbüste). – Miller 2005, S. 48 Nr. Sk 454.

Kat. Nr. 146

Abb. 529–530

Bildnis einer Frau auf antiker, aber nicht zugehöriger Büste

Kopf 3. Viertel des 1. Jahrhunderts n. Chr., neronisch-frühflavisch; Büste 3. Viertel des 2. Jahrhunderts n. Chr., mittelantoninisch

Potsdam, Schloss Sanssouci, Kleine Galerie

Material und Technik: antiker Kopf mit Hals weißer, feinkristalliner Marmor; antike Büste weißer, feinkristalliner Marmor; neuzeitlicher Sockel Breccia corallina (rote Kalksteinbrekzie mit altrosa gefärbte Fragmenten).

Maße: gesamte H: 74 cm, B: 47,5 cm, T: 28,5 cm; antiker Kopf mit Hals H: 33 cm; neuzeitlicher Sockel H: 14,5 cm, unterer Dm: 17 cm

Inv. Nr.: SPSG, Skulpt.sl.g. 206

Alte Inv. Nr.: Königliches Hofmarschallamt, GK III 293

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
		122	154 ?	

Geschichte: 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich 1747 in der Kleinen Galerie von Schloss Sanssouci aufgestellt. – 1773 ebendort nachgewiesen. – 1811/1812 mit dieser Standortangabe unter den nicht nach Paris verbrachten Werken verzeichnet. – 1830 in der Bildergalerie aufgestellt. – 1924 wieder in die Kleine Galerie gebracht.

Beschreibung

Die Oberfläche des Kopfes ist leicht, die der Haare zum Teil stark verwittert. An der Rückseite wurde das untere Haarstück für das Zusammensetzen mit der nicht ursprünglich zugehörigen Büste neuzeitlich abgearbeitet. Im oberen Drittel des Kopfes auf der rechten Seite ein waagerechter Riss. Antike Büste mit originaler, polierter Oberfläche.

Die antike Herkunft der Büste wird durch das im Ansatz erhaltene Indextäfelchen an der Büste gesichert. Neuzeitlich ergänzt sind Nase, rechtes Ohr, zahlreiche Gewandkanten und der untere Teil des Indextäfelchens.

Der Porträtkopf ist der einer reiferen Frau mit sehr dezenten Altersmerkmalen. Sie hat ein fülliges rundliches Gesicht mit einem Doppelkinn auf einem dicklichen Hals mit Venusringen. Scharf eingegrabene Nasolabialfalten ziehen sich zu einem breiten, fast geradlinigen Mund mit sehr schmalen Lippen. Die Stirn ist jedoch glatt, und das Karnat wirkt prall und fleischig. Die Frisur aus fünf Reihen übereinander gestaffelter Löckchen rahmt die Stirn bogenförmig und verstärkt den runden Umriss des Kopfes. Hinter den Ohren sind die Haare zu Wülsten aufgerollt, am Hinterkopf liegen sie in glatten Strähnen eng an und werden im Nacken zu einem Knoten zusammengefasst, der ursprünglich wohl in einer zusätzlichen Haarschlaufe endete. Detlev Kreikenbom hat den Kopf mit Porträts der Frauen des iulisch-claudischen Kaiserhauses verglichen und findet Parallelen für Frisur und Machart in neronisch-flavischer Zeit. Die Büste mit dem über eine Tunica drapierten Pallium gehört aufgrund ihrer Größe, Form und Politur, in früh- bis mittelantoninische Zeit.

Quellen: Acta Inventur Schloss Sanssouci 1782–1796, fol. 59r Nr. 5 („Agrippina“) [= Sammlung Polignac Nr. 122]. – Inventar Schloss Sanssouci 1796, S. 2 Nr. 4 („Agrippina [Zusatz:] Gallerie“); S. 2 rechts Abgang („im April 1830 nach der Bildergalerie“). – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 81r Nr. 10. – Inventar Bildergalerie Schloss Sanssouci 1830, S. 3 Nr. 7 („Büste des Agrippa“ [sic!]). – Inventar Schloss Sanssouci 1869, S. 3 [GK III] 293 (6); S. 3 Abgang („Galerie oben Consol“). – Brendel, 1928, S. 174–178 Nr. 22.

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 16 („les deux Agrippines“). – Oesterreich 1773, S. 63 Nr. 6 („Agrippine“). – Oesterreich 1774, S. 21, Nr. 154 („P. Agrippine“). – Oesterreich 1775a, S. 29 Nr. 154. – Nicolai 1786, S. 1217. – Amtlicher Führer Schloß Sanssouci 1996, S. 102. – Hüneke 1996, S. 99. – Kreikenbom 1998, S. 54 mit Anm. 88. – Antiken I. 2009, Kat. Nr. 62 (Detlev Kreikenbom).

Kat. Nr. 147

Abb. 531–535

Bildnisbüste einer unbekanntten Römerin

100–120 n. Chr., trajanisch-frühhadrianisch

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer, feinkristalliner Marmor

Maße: gesamte H: 48,5 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 1340

Alte Inv. Nr.: Preußische Schlösserverwaltung, GK III 3523 „L“

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			747–766	304

Geschichte: 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben, im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren. – Vermutlich 1746 im Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg (Goldene Galerie) aufgestellt. – Vermutlich 1768 ebendort unter „20 gantze und halbe Büsten“. – 1800 ebendort nachgewiesen. – April 1827 an das Museum abgegeben. – 1832 im Museum. – April 1931 als Dauerleihgabe ins Marmorpalais gelangt. – Nach 1945 magaziniert. – Seit 2006 wieder in der Antikensammlung Berlin.

Beschreibung

Die Büste war am Hals gebrochen, ist jedoch zugehörig. Kleine Ergänzungen an der Nase, im Haarkranz und Teile der Haarwellen an der linken Seite. Sehr guter Erhaltungszustand. Das Bildnis einer Frau fällt durch seine deutlichen individuellen Züge auf, die sich etwa im schmal zulaufenden Untergesicht, dem eigenwillig zugespitzten Mund und dem Schwung der Augenlider äußern. Über der Stirn sind die Haare in ondulierten hohen Wellen bis zu den Ohren geführt, im Nacken unter dem Haarnest hindurch nach oben genommen, kleine Löckchen fallen in den Nacken. Der Kopf wird überkrönt von einem hohen, weiten Nest, das hinten aus vier und am Oberkopf aus dreimal herum geschlungenen Flechten besteht. Auf der Kalotte im Inneren des Nestes bilden die übereinander gelegten flachen Enden der Flechten ein gitterartiges Muster. Detlev Kreikenbom vergleicht das Porträt mit den frühen Münzbildnissen der Sabina und einer Gemme im Römisch-Germanischen Museum, Köln (Inv. 481), die Sabina mit einem ähnlichen Haarkranz zeigen. Die Gemme korrespondiert mit der 1. Periode der Münzen der Gemahlin Hadrians. Im Unterschied zu unserem Kopf weist die Frisur des Gemmenbildnisses allerdings keine in Wellen gelegte Stirnhaare auf. Ähnlich ist die Frisur einer Bildnisstatue der Sabina in Vaison-la-Romaine, die die Kaiserin mit einer eigenwilligen, vom Haupttypus abweichenden Haartracht mit zwei flachen Haarrollen und einem weiten Nest aus dreimal herum geschlungenen Flechten darstellt, und noch an den Haartrachten der Marciana und Matidia orientiert ist.³⁴ Die Haartracht unserer Büste unterscheidet sich von den Frisuren der Frauen des Kaiserhauses durch das Fehlen der Haarrolle und den diademartigen Aufbau in der Stirn, dürfte aber in Anlehnung an ihre Bildnisse entstanden sein. Die intakt erhaltene kleine Gewandbüste mit drapiertem Pallium, dessen Zipfel über der linken Schulter liegt, und mit einer schmalen Tabula über einem flachen Büstenfuß spricht ebenfalls für eine Datierung in den Anfang des 2. Jahrhunderts n. Chr. Vom Büstenumriss ist eine trajanische Gewandbüste im Louvre vergleichbar (Paris, Musée du Louvre, Ma 2367). Die Büste stand in der Goldenen Galerie auf der Hofseite als vierte der Reihe auf einem Fußgestell, das mit Alabastro fiorito, Marmo giallo, verde und bianco inkrustiert war. Bis zur ihrer Aufstellung im Museum wurde sie wie ihr männliches Pendant (Kat. Nr. 120) als neuzeitlich angesehen – so von Aloys Hirt in seiner *Durchsicht der Antiken in den Schlössern*. Diese Einschätzung wurde von Conze wieder aufgegriffen, weshalb die Büste dann im frühen 20. Jahrhundert gemeinsam mit der männlichen Pendantbüste an die Schlösserverwaltung abgegeben worden sein dürfte. Die jüngste Revision der Dauerleihgaben zwischen den Instituti-

³⁴ vgl. Wegner, 1956, S. 130 f. Taf. 41.

onen führte zu einer Rückgabe der weiblichen Bildnisbüste an die Antikensammlung.

Die Bildnisbüste ist weder in den französischen Inventaren noch im Verkaufskatalog zu identifizieren, da eindeutige Indizien fehlen. Doch dürfte ihre Zugehörigkeit zur Sammlung Polignac aufgrund der Hinweise in den frühen preußischen Katalogen und Inventaren als sicher einzustufen sein.

Quellen: Skulpturenverzeichnis Schloss Charlottenburg 1800, S. 11 links Nr. 20 („weiblicher Kopf von moderner Arbeit“). – Inventar Neues Schloss Charlottenburg 1810, S. 17 f. Nr. 15 (20). – GK III Nr. 3523 „L“ („Weiblicher Kopf/0, 52 [m] / dto [Altes Museum] (III 1340) / Marmor-Palais 51“).

Literatur: Oesterreich 1768, S. 30 („Polignac“). – Nicolai 1769, S. 487 ([unter] „zwanzig antike Brustbilder“). – Oesterreich 1773, S. 95. – Oesterreich 1774, S. 96 f. unter Nr. 747–766 („Polignac“). – Oesterreich 1775a, S. 118 unter Nr. 747–766. – Tieck 1832, S. 37 Nr. 304 („Bildnis einer unbekanntem römischen Frau, Gegenstück zu Nr. 303“). – Gerhard 1836, S. 120 f. Nr. 304. – Conze 1891, S. 522 Nr. 1340 („antikisierend-modern“). – Blümel 1933, Vorwort. – Hüneke 1996, S. 108 Anm. 43 (Bildergalerie). – Detlev Kreikenbom/Silke Vry: Potsdam-Sanssouci, in: Antike Schätze. Aus der Arbeit des Archäologischen Instituts der Universität zu Köln, Katalog der Ausstellung, Köln 1995, S. 20 f. Taf. 6. – Heilmeyer 2005, S. 34.

Kat. Nr. 148

Abb. 536

Bildnis einer Römerin auf neuzeitlicher Büste

110–125 n. Chr., spätrajanisch-frühhadrianisch

Berlin, Antikensammlung (vermutlich Kriegsverlust)

Material und Technik: weißer Marmor

Maße: gesamte H: 51 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 439

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			798	305

Geschichte: 1742 wahrscheinlich von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben, im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren. – 1745 und 1774 im Magazin von Schloss Charlottenburg nachgewiesen. – 1775 im Jaspissaal der Neuen Kammern als „Helena“ auf vergoldeter Wandkonsole aufgestellt. – 26. März 1830 an das Museum abgegeben. – Wohl im Zweiten Weltkrieg zerstört.

Beschreibung

Ergänzt sind (nach Conze) die Nase, die untere Hälfte des Halses und die Büste. Dargestellt ist eine junge Frau mit aufwändiger Hochfrisur. Sepp-Gustav Gröschel datiert den Kopf aufgrund der Angaben und der Zeichnung bei Conze in spätrajanische bis frühhadrianische Zeit. In der Vergangenheit ist die antike Herkunft angezweifelt worden (Blümel). Gröschel weist auf die Herkunft aus der Sammlung Polignac und die bei Conze fälschliche Zuordnung zum Antikenankauf Bianconis hin und identifiziert den Kopf mit einer „Helena/Matidia“ in den frühen preußischen Inventaren.

Quellen: Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 3r Nr. 3 („Helena“). – Acta Inventur Schloss Sanssouci 1782–1796, fol. 62r Nr. 16. – Inventar Schloss Sanssouci 1796, S. 20 Nr. 16 („Helena“). – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 81r Nr. 39. – Antiken- und Restaurierungsverzeichnis 1823, fol. 106r Nr. 13 („Matidia“). – Inventar Schloss Sanssouci 1825, S. 80 Nr. 16. – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 54r Nr. 13 („Matidia/?“); fol. 105v („Kopf der Helena/Matidia“); fol. 145r Nr. 429; fol. 161v Nr. 91 („Matidia/Helena“). – Acta Kunstsachen 1831–1857, fol. 111v Nr. 429. – Acta Kunstsachen 1858–1877, S. 42/43 Nr. 429.

Literatur: Oesterreich 1774, S. 101 Nr. 798 („Polignac“). – Oesterreich 1775a, S. 123 Nr. 798 („P. [...] welches die Helena vorstellen soll“). – Oesterreich 1775b, S. 10 Nr. 16 („Helène [...] de la Collection de Polignac“). – Nicolai 1779, S. 926 („Helena“). – Nicolai 1786, S. 1219. – Rumpf 1823, S. 110. – Tieck 1832, S. 37 Nr. 305 („unbekanntes Bildniss einer römischen Frau“). – Gerhard 1836, S. 121 Nr. 305 („Frauenbüste“). – Conze 1891, S. 171 Nr. 439 („Römerin“). – Miller 2005, S. 48 Nr. Sk 439. – Heilmeyer 2005, S. 34. – Antiken I. 2009, Kat. Nr. 194 (Sepp-Gustav Gröschel).

Unterlebensgroßes Bildnis einer unbekanntes Römerin auf neuzeitlicher Büste

1. Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr.

Poznań, Rathaus

Material und Technik: Kopf weißer feinkristalliner Marmor, Büste weißer feinkristalliner Marmor mit violetter Äderung, Inkrustation mit Alabastro fiorito (Aragonit, Süßwasserkalk) auf einem Kern aus Peperino (Tuffgestein), Sockel grauer Marmor mit schwarzer Äderung

Maße: gesamte H: 65 cm, B: 46 cm, T: 22,5 cm; antiker Kopf H: 23 cm

Inv. Nr.: Poznań, Muzeum Narodowe w Poznaniu, A 597 (Dep. Nr. 376)

Alte Inv. Nr.: Berlin, Königliche Museen, Antikensammlung, Sk 437; Königliches Hofmarschallamt, GK III 3127; Universität Poznań, Nr. 3127

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
386 (?)	479 (?)			308

Geschichte: 1742 wohl von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben, im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren. – 1745 wahrscheinlich zunächst im Magazin von Schloss Charlottenburg (nach Tieck). – 1832 im Museum. – 1908 an das Königliche Hofmarschallamt zur Aufstellung im Schloss in Posen abgegeben. – 1919 mit dem Schloss von der Universität Poznań übernommen. – 1944 durch das Nationalmuseum übernommen und 1976 inventarisiert (Auskunft Jan Szymkiewicz, Poznań).

Beschreibung

Der antike Kopf ist aufgrund von Beschädigung und Verwitterung offenbar tiefgreifend überarbeitet worden, so dass sich antike Oberfläche nurmehr auf der Kalotte erkennen lässt. Das Untergesicht wirkt durch die neuzeitliche Überarbeitung zu schmal, die Anlage der Haare über der Stirn mit den drei Lockenreihen des Haardiamens ist antik, die Oberfläche jedoch stark überarbeitet. Reste kleiner Locken an den Schläfen. Ergänzt sind Nase, Teile der Ohren sowie der Hals. Die Frisur mit den doppelten, dicken, eingedrehten Zöpfen ist neuzeitlich aus einer Frisur mit Flecht-

zöpfen und Haarnest umgearbeitet worden, so dass die Frisurteile unterhalb des Kranzes als neu angelegt gelten müssen. Das Bildnis einer älteren Frau mit einem Haardiadem aus drei Reihen sichelförmiger auf die Stirnmitte zulaufender, hoch aufgetürmter Locken besaß ursprünglich wohl ein turbanartiges Haarnest, das aus Flechtzöpfen gelegt war, wie geringe Ansatzspuren am Oberkopf vermuten lassen. Zum Vergleich sind spätrajanische und hadrianische Bildnisse heranzuziehen. Der dreistufige Haaraufbau über der Stirn ist etwa mit einem hadrianischen Privatporträt in Paris vergleichbar, das von den Porträts der Plotina abhängig ist, deren Haarnest jedoch tiefer am Hinterkopf sitzt (Paris, Musée du Louvre, Ma 1195). Hierin ist das vorliegende Stück eher mit den Sabinaporträts zu vergleichen, wo das Haarnest ebenfalls auf dem Oberkopf sitzt. Die aufwendig gearbeitete, neuzeitliche Büste, die auf einem Sockel aus grauweißem Marmor sitzt, ist mit Broccatello (Kalksteinbrekzie) und weißem Marmor mit violetter Äderung auf Tuffgestein inkrustiert.

In den Pariser Inventaren ist eine dritte, wohl weibliche Büste mit Inkrustationen aufgeführt, deren Höhe von 2 Fuß (1738) oder 2 Fuß 2 Zoll (1742) mit der vorliegenden Büste übereinstimmt.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 479 (?) („buste inconnu avec la draperie d’albâtre, 2 pieds 2 pouces“). – GK III Nr. 3127 („Römische Frau / desgl. [Marmor] / Aus wie vor [Sammlung Polignac] War früher im Schloß Charlottbg. / Posen“).

Literatur: Tieck 1832, S. 38 Nr. 308 („Unbekannte römische Frau [...]. Aus der Polignacschen Sammlung. Stand früher im Schlosse zu Charlottenburg“). – Gerhard 1836, S. 121 Nr. 308. – Conze 1891, S. 171 Nr. 437 („Angeblich aus Sammlung Polignac“). – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 288 Nr. 386 (?) („buste inconnu, avec sa draperie d’albâtre oriental“). – Blümel 1933, Vorwort. – Sadurska 1976, S. 76 Abb. 3. – Marcin Zegnalek: Konserwacja popierisa Rzymianki z kolekcji antycznach rzezb Muzeum Narodowego w Poznaniu, in: Studenci o Konserwacji 2, Universität Torun, 2000, S. 67–83. – Miller 2005, S. 47 f. Nr. Sk 437 (mit falscher Conze-Abbildung).

Bildnis einer Frau auf neuzeitlicher Gewandbüste

140–150 n. Chr., frühantoninisch

Potsdam-Sanssouci, Skulpturenhalle, Kleines Depot

Material und Technik: Kopf weißer, feinstkristalliner Marmor; neuzeitliche Büste Inkrustationen aus Alabaster fiorito (Aragonit, Süßwasserkalk), Broccatello (Kalksteinbrekzie), Alabaster und Marienglas auf einem Unterbau aus Peperino (Tuffgestein); neuzeitlicher Sockelfuß mit Indextäfelchen und neuzeitliche Ergänzung von Hals und Brustansatz weißer, italischer Marmor

Maße: gesamte H: 80,5 cm, T: 32 cm, antiker Kopf H: 27 cm, Sockel H: 14,5 cm, unterer Dm: Sockel 22,5 cm

Inv. Nr.: SPSG, Skulpt.sl.g. 1568

Alte Inv. Nr.: Berlin, Königliche Museen, Antikensammlung, Sk 441; Königliches Hofmarschallamt, GK III 2989

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
373	465	107	747–766	334

Geschichte: 1738 und 1742 in der Sammlung Polignac, Hôtel de Mézières, nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich 1746 im Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg, Goldene Galerie (in einer Raumecke auf der Hofseite) aufgestellt. – 1768 dort wohl unter den „20 ganze und halbe Büsten“ erwähnt. – 1800 und 1811 ebendort nachgewiesen. – 20. April 1827 an das Museum abgegeben. – 1832 im Museum ausgestellt. – 1905 an das Berliner Schloss abgegeben und im Elisabethsaal aufgestellt. – Nach 1945 im Neuen Palais, Grottenaal, später deponiert, seit 1983 im sog. Kleinen Depot.

Beschreibung

Der nur bis zum Ansatz des Halses und Nackens antike Kopf sitzt mittels eines ergänzten Halszwischenstückes auf einer neuzeitlichen Gewandbüste. Der Kopf war auf Linie der Ohren in zwei Hälften gebrochen, das Klebemittel hat den Marmor entlang der Bruchflanken hellbraun verfärbt. Die Art des Bruches, kleine Heterogenität-

ten, wie auch feine Risse im Haar auf Höhe der rechten Schläfe und im rückseitigen Haarbereich deuten auf materialbedingte Schäden. Zahlreiche mechanische Beschädigungen in Gesicht und Haar, die teilweise mit Gips formergänzend geschlossen worden sind. Im Haar Sinterspuren, vereinzelt auch im Gesicht, etwa an den Augenbrauen. Das Gesicht ist überschliffen.

Neuzeitlich ergänzt sind die Nase (Nasenspitze in einer zweiten Reparatur), Lippen, innerer Teil des rechten Oberlides mit der rechten Augenbraue und rechtes Ohr. Frühere Ergänzungen der linken Ohrmuschel und des rechten Ohrläppchens fehlen. Auf die an der Rückseite nur grob behauene Büste aus feinporigem Tuff sind verschiedenfarbige Kalksteinplättchen aufgesetzt. Ausbesserungen mit anderen Gesteinsplättchen und das Marienglas als Ersatz für den Alabaster zeugen von einer späteren Restaurierung. Am Gewandaufschlag fehlt der untere Bereich aus Broccatello. Die Fugen sind mit eingefärbtem Schmelzkleber gefüllt, z.T. auch offen. Der flache Marmorfuß mit dem Indextäfelchen und der Fortsetzung der Büstenstütze an seiner Rückseite stimmt in der Machart mit den Sockeln aus der Rauch-Werkstatt überein.

Das ovale Gesicht einer noch jungen Frau wird von einem turbanartigen Haaraufbau überkrönt, der mit seinen flimmernden Strähnen einen reizvollen Kontrast zu dem glatten Gesicht mit seinen ruhigen, klaren Formen bildet. In dem weichen, molligen Gesicht sind der kleine Mund und das kaum ausgeprägte Kinn mit leichtem Doppelkinnansatz auffällig. Der Blick geht, wie die eingeritzten Pupillen und die gebohrte Iris verdeutlichen, zur rechten Seite, demnach ist eine ursprünglich zumindest leichte Wendung des Kopfes zu dieser Seite anzunehmen, hinzu kommen leichte Asymmetrien des Gesichtes. Die Augenbrauen sind plastisch angegeben. Die Frisur gehört zu den Typen der Turbanfrisuren, doch ist sie nur aus gewellten, fein bewegten Strähnen aufgebaut, auf Flechtzöpfe oder ein hohes Diadem wurde verzichtet. Die Führung der Strähnen des Turbans ist nicht ganz klar auszumachen. Von hinten erwecken sie den Anschein, als ob sie dort ihren Ursprung nähmen, dem widerspricht jedoch die Vorderansicht. Über der Stirn sind die Haare gescheitelt und jeweils in drei übereinander liegenden Strähnen möglicherweise von der Stirn nach hinten geführt³⁵, wo sie wieder aufeinander treffen und der Kranz oder Turban sich schließt. Eine vierte, etwas breitere Haarsträhne wäre dann vom Hinterkopf über die Seiten nach vorne geführt, wo die beiden Enden von einer Haarschlaufe zusammengefasst werden. Doch könnte man sich den Verlauf auch umgekehrt denken.³⁶ Das dekorative

³⁵ Vgl. Angelicoussis 2001, S. 135 f. Kat. Nr. 37 mit Deutung der Frisur der Replik in Holkam Hall im beschriebenen Sinne.

³⁶ Da die Richtung der Strähnen nicht klar auszumachen ist, sah Conze, 1891, den Ursprung der Strähnen am Hinterkopf, die dann aus der Schlaufe heraus wieder nach hinten geführt sind.

Mittelmotiv der Haarschleife steht ganz im Einklang mit dem locker und beweglich aufgefassten Turban aus vier Strähnen, so dass die Frisur zwar sehr eindrucksvoll und repräsentativ ist, aber gleichzeitig eine große Einheitlichkeit und schlichte Eleganz ausstrahlt. Vor den freibleibenden Ohren sind die unteren Strähnen zu kleinen Haarbögen geformt. Am Hinterkopf sind die Nackenhaare in sechs fein geritzten Strähnen straff am Schädel entlang nach oben genommen. Dabei bleibt unklar, wie die Frisur tatsächlich zustande kommt.

Der schöne Frauenkopf besitzt eine Replik in Holkham Hall, die mädchenhafter wirkt, aber bis in die Details mit unserem Kopf übereinstimmt.³⁷ Die Augen des Kopfes in Holkham Hall sind bandartig geformt, die Tränenkarunkel nicht gebohrt und er weist keine plastischen Augenbrauen auf, weshalb er wohl etwas früher anzusetzen sein dürfte als der Potsdamer Kopf. Die Replik in Holkham Hall ist offenbar mit dem Hals und der Büste antik erhalten, so dass die auch für den Potsdamer Kopf zu vermutende Wendung nach rechts von der Überlieferung bestätigt wird. Beide Köpfe weisen deutliche Abhängigkeiten vom Porträt der Kaiserin Sabina auf. Diese bestehen sowohl in der Anlage der Frisur mit den natürlich fließenden Haaren als auch in der des Gesichtes. So zählt Andrea Carandini die Büste in Holkham Hall zu den Bildnissen der Sabina, wenngleich mit unsicherer Zuschreibung.³⁸ Elizabeth Angelicoussis dagegen sieht zwar auch die klare Abhängigkeit des Kopfes von Frisuren, die unter Hadrian sehr beliebt waren, doch betont sie zutreffend die größere Nähe zu Bildnissen der Faustina maior. Zudem führt sie zahlreiche frühantoninische Privatbildnisse an, die Frisuren tragen, deren Anlage durch gewisse Bereicherungen des Mittelmotivs als Parallele zu dem Frauenkopf in Holkham Hall gelten können.³⁹ Hinsichtlich der zeitlichen Einordnung sind die beiden Frauenbildnisse mit beiden Porträttypen der Faustina maior vergleichbar. Zum einen handelt es sich um eine Büste im sog. Schlichten Bildnistypus im Kapitolinischen Museum⁴⁰, die von Klaus Fittschen noch vor 141 n. Chr. angesetzt wird und enge Parallelen in der Physiognomie aufweist, zum anderen um eine Büste im Konservatorenpalast.⁴¹ Deren Frisur

³⁷ Angelicoussis, 2001, S. 135 f. Kat. Nr. 37. Sie konnte den Potsdamer Kopf, der bislang nur durch die kleine Zeichnung bei Conze publiziert ist, nicht kennen. Der Kopf in Holkham Hall ist über Matthew Brettingham mit der Benennung als ältere Faustina erworben worden.

³⁸ Andrea Carandini: *Vibia Sabina. Funzione politica, iconografia e il problema del classicismo adrianeo*, Florenz 1969, S. 171 Nr. 34 Abb. 178, mit Datierung des Kopfes in Holkham Hall in die frühen 130er Jahre n. Chr.

³⁹ Angelicoussis 2001, S. 135 f. Anm. 3.

⁴⁰ Klaus Fittschen, in: Fittschen/Zanker III, 1983, S. 13–15 Kat. Nr. 13: Kapitolinisches Museum, Stanza degli Imperatori 27, Inv. 447.

⁴¹ Klaus Fittschen, in: Fittschen/Zanker III, 1983, S. 19f. Kat. Nr. 18: Konservatorenpalast, Sala dei Fasti moderni, Inv. 851.

zeigt mit dem flimmernden Haar und der Bereicherung der Stirnpartie durch die Scheitelung und das Stirnband, von dem die Strähnen schlaufenförmig weggeführt sind, deutliche Übereinstimmungen mit dem Bildnis Potsdam-Holkham Hall.

Die Existenz zweier qualitätvoller Bildnisse einer Person, die in allen signifikanten Punkten übereinstimmen, spricht dafür, dass es sich bei der dargestellten Dame um eine Angehörige des Kaiserhauses handelt. Zu denken wäre an Avidia Plautia, die Gattin des 136 n. Chr. von Hadrian adoptierten Lucius Aelius Caesar und Mutter des Lucius Verus. Die deutliche Angleichung an die Bildnisse der Sabina und die Ähnlichkeit mit den Porträts der älteren Faustina lassen sich dabei als Hinweise auf die verwandtschaftlichen Beziehungen unter den drei Frauen deuten.

Aus der Sammlung Polignac sind vier weibliche Bildnisse auf inkrustierten farbigen Gewandbüsten nach Preußen gelangt, die im Verkaufskatalog der Sammlung als Messalina, Livia (in den Inventaren als Lucilla bezeichnet), Flavia und Matrone bezeichnet werden, ohne genauer beschrieben zu sein. Aufgrund anderer Benennungen in den Inventaren ist unsere Büste höchstwahrscheinlich mit derjenigen der Livia/Lucilla identisch. In Preußen angelangt, wurde die Büste schon bald in der Goldenen Galerie von Schloss Charlottenburg aufgestellt und dort 1800 von Hirt als Bildnis der älteren Faustina identifiziert. In der gegenüberliegenden Ecke auf der Gartenseite stand die als Julia Titi oder Julia Pia bezeichnete Büste der Faustina maior (Kat. Nr. 139), die gleichfalls zu den vier weiblichen Prachtbüsten aus der Sammlung Polignac gehört. Die Büsten der Messalina (Kat. Nr. 139) und der Livia/Lucilla (Kat. Nr. 150) schließen sich aufgrund ihrer Größe und stilistischer Details als ein Paar zusammen, das in derselben Werkstatt ergänzt sein worden dürfte – eine Beobachtung, die nicht nur in Paris, sondern auch in Preußen zu ihrer Aufstellung als Pendants führte. Im Nachlassinventar von 1742 wurden die beiden Büsten gemeinsam auf 700 Livres taxiert.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 465 („Lucile“). – Skulpturenverzeichnis Schloss Charlottenburg 1800, fol. 4r Nr. 16 („Büste der älteren Faustina: ergänzt die Nase, die Lippen, Ohren, der Hals. – Die Brust und das Fußgestell wie das der Julia Titi“). – Inventar Neues Schloss Charlottenburg 1810, fol. 17r Nr. 10/11 („Büste der älteren Faustina. Ergänz sind: die Nase, die Lippen, Ohren, der Hals. – Die Brust und das Fußgestell wie bei der Julia Pia“). – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 80r Büsten Nr. 20 („Büste der älteren Faustina“). – Antiken- und Restaurierungsverzeichnis 1823, fol. 109v Nr. 13 („Faustina major“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 22r Nr. 29/13 („Faustina major“); fol. 56r Nr. 13 („Faustina major“); fol. 109r; fol. 149r Nr. 465; Einlage zwischen fol. 165/166 Nr. 228 („Faustina major“). – Acta Kunstsachen 1831–1857, fol. 120r Nr. 565. – GK III Nr. 2989 („dto [A. 170, 1905] Porträtbüste einer Römerin [...] / Kopf von weißem

Marmor auf farbiger Büste/ 0,81 [m] desgl. [Aus Königl. Besitz stammend, von der Gen. Verw. der Kgl. Museen überwiesen./Berlin I 206/M. L 189“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 15 („Livia“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 107]. – Oesterreich 1768, S. 30 („Polignac“). – Nicolai 1769, S. 487 („Zwanzig antiken Bruststücken“). – Oesterreich 1773, S. 95. – Oesterreich 1774, S. 96f unter Nr. 747-766 („Polignac. [...] 20 Bustes & Demi-Bustes antiques“). – Oesterreich 1775a, S. 118 f. unter Nr. 747–766. – Tieck 1832, S. 39 Nr. 334 („Faustina, die ältere“) [Polignac, Charlottenburg]. – Gerhard 1836, S. 124 Nr. 334. – Conze 1891, S. 172 Sk 441. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738] S. 288 Nr. 373 („Lucille avec sa draperie d’albâtre orientale“). – Heilmeyer 2005, S. 35.

Kat. Nr. 151

Abb. 549–551

Bildnis einer Römerin auf neuzeitlicher Büste

160–170 n. Chr., antoninisch

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer, feinkristalliner Marmor

Maße: gesamte H: 52,5; antike H: 28 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 448

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
				301

Geschichte: Angeblich aus der Sammlung Polignac (nach Tieck und Gerhard), im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren. – 1828/1830 an das Museum abgegeben.

Beschreibung

Die Nasenspitze, der untere Teil des Halses und die Büste sind in Marmor ergänzt. Hinter dem linken Ohr fehlt ein Teil der Haare. Leichte Bestoßungen finden sich an den Lippen, am Kinn und Hals. Das Porträt zeigt eine Frau im mittleren Alter. Es ist in antoninischer Zeit entstanden, um 160 bis 170 n. Chr., wie die Anlehnung an die Frisur der Faustina minor zeigt. Sepp-Gustav Gröschel äußert Zweifel an der Provenienz aus der Sammlung Polignac und weist darauf hin, dass die von Tieck, Gerhard

und Conze behauptete Aufstellung im Schloss Charlottenburg archivalisch nicht zu fassen sei. Ohne weitere Indizien, wie etwa Details der Frisur oder zum Büstenausschnitt ist die Frauenbüste der Sammlung Polignac nicht sicher zuzuweisen, doch gilt dies ebenso für den Umkehrschluss.

Literatur: Tieck 1832, S. 37 Nr. 301 („Bildnis einer unbekanntem römischen Frau. Aus der Polignacschen Sammlung. Stand im Schlosse zu Charlottenburg.“). – Gerhard 1836, S. 120 Nr. 301 („Frauenbüste“). – Conze 1891, S. 175 Nr. 448 („Weiblicher Porträtkopf [...] Angeblich aus der Sammlung Polignac“). – Blümel 1933, S. 35 Nr. R 83 Taf. 54. – Fittschen/Zanker III, 1983, S. 82 f. Anm. 1, c. zu Nr. 112. – Frank Zimmer, in: AK Kaiser Marc Aurel 1988, S. 51 f. Nr. D 26. – Raeder 2000, S. 194 f. mit Anm. 5 zu Nr. 71. – Heilmeyer 2005, S. 35. – Antiken I. 2009, Kat. Nr. 196 (Sepp-Gustav Gröschel).

Kat. Nr. 152

Abb. 552–555

Kopf eines Mädchens auf antiker, aber nicht zugehöriger Büste

Kopf frühes 3. Jahrhundert n. Chr. (?), severisch (?); Büste 1. Drittel des 2. Jahrhunderts n. Chr., trajanisch-hadrianisch

Potsdam-Sanssouci, Neue Kammern, Jaspissaal, östliche Nordwand, links unten

Material und Technik: Kopf weißer, feinkristalliner Marmor mit leichter grauer Äderung; Büste weißer, feinkristalliner Marmor mit leichter ocker-brauner Äderung; mit Sockel und Indextäfelchen aus einem Stück gearbeitet.

Maße: gesamte H: 48 cm, B: 22 cm, T: 16,5 cm; antiker Kopf H: 18,5 cm, antike Büste H: 30 cm; Sockel mit Indextäfelchen H: 13 cm, unterer Dm: 16,5 cm

Inv. Nr.: SPSG, Skulpt.slg. 410

Alte Inv. Nr.: Königliches Hofmarschallamt, GK III 666

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			[4]	

Geschichte: 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Seit 1775 in den Neuen Kammern, Jaspissaal, aufgestellt. – 1811/1812 mit dieser Standortangabe unter den nicht nach Paris verbrachten Werken verzeichnet. – 1830 in den Neuen Kammern verblieben.

Beschreibung

Am Kopf nur kleine Beschädigungen an der Nasenspitze und in den Wangen. Der Oberkopf wurde neuzeitlich leicht überschliffen. Büste mit Bruchkante an der rechten Seite, kleine Abplatzungen an den Gewandkanten, Bestoßungen an Indextäfelchen und Sockel. Neuzeitlich ergänzt sind am Kopf die rechte Ohraußenkante (Gips), an der Büste die linke Schulter (Marmor).

Der Kopf zeigt ein pausbäckiges Kindergesicht mit einem kleinen Mund und einer kurzen Nase. Es ist der Kopf eines kleinen Mädchens, wie an der Frisur zu erkennen ist. Dabei handelt es sich um eine so genannte Melonenfrisur, für die die Haare, ausgehend vom Ansatz, in einzelne Strähnen unterteilt und, jeweils für sich eingedreht, straff nach hinten geführt werden, wo sie in Zöpfen am Hinterkopf enden. Am Stirnhaarbogen haben sich einzelne, zu kurze Strähnen aus der Frisur gelöst und liegen nun in Wellen oder kleinen Löckchen über Stirn und Schläfen. Detlev Kreikenbom findet Parallelen für diese Form der Melonenfrisur an Porträtköpfen, die vielleicht die jugendliche Plautilla, die Ehefrau des Caracalla, wiedergeben sowie bei einer Reihe von Privatporträts, die im gleichen zeitlichen Umfeld, um 200 n. Chr., entstanden sind. Außerdem hält er das Gesicht für neuzeitlich nachbearbeitet. Zu einer solchen Nachbearbeitung würden dann auch die Stirn- und Schläfensträhnen der Haare gehören. Die Büste war ursprünglich breiter und dürfte, so Detlev Kreikenbom, auch noch die Armansätze an den Schultern mit eingeschlossen haben. Bekleidet ist sie mit einer Tunica, deren Stoff sich in senkrechte Falten legt. Er datiert die Büste aus typologischen Gründen in die ersten Jahrzehnte des 2. Jahrhunderts n. Chr.

Die Zuschreibung an die Sammlung Polignac beruht auf der Angabe Oesterreichs sowie der Tatsache, dass die Mädchenbüste schon unter Friedrich II. in den preußischen Sammlungen aufbewahrt wurde und keine andere Provenienz für sie überliefert ist.

Quellen: Acta Inventur Schloss Sanssouci 1782–1796, fol. 62r Nr. 4 („Faustina“). – Inventar Schloss Sanssouci 1796, S. 20 Nr. 4 („Faustina“). – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 81r Nr. 27. – Inventar Schloss Sanssouci 1825, S. 80 Nr. 4 („Faustina“); S. 80 Abgang („ist hier geblieben“); S. 83 Nr. 10 („Büste der Faustina, von den zurückgebliebenen [...]“). – Acta Inventarium Schloss Sanssouci 1840–1850, fol. 254r Nr. 10. – Inventar Schloss Sanssouci 1845, S. 47 Nr. 13 („Büste der Faustina [...] stand ursprünglich hier“). – Inventar Schloss Sanssouci 1847, S. 90/91 [GK III] 666 („Faustina-Büste“).

Literatur: Oesterreich 1775b, S. 8 Nr. 4 („Faustine [...] de Collection de Polignac“).
– Nicolai 1779, S. 926. – Antiken I. 2009, Kat. Nr. 64 (Detlev Kreikenbom).

Kat. Nr. 153

Abb. 556–561

Bildnis einer unbekanntten Römerin

220–230 n. Chr., mittelseverisch

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer Marmor

Maße: gesamte H: ca. 78 cm (mit ehemals ergänzter Büste und Sockel); Kopf mit Büste ehemalige H: 61 cm; antiker Kopf H: 37 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 455

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			88	233

Geschichte: 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich um 1765 in der Bildergalerie in Sanssouci aufgestellt. – 1772 von Andreas Ludwig Krüger gezeichnet. – 1806–1815 in Paris. – 1815 wieder in der Bildergalerie. – 3. April 1830 an das Museum abgegeben. – 1832 im Museum.

Beschreibung

Nasenspitze ergänzt, in Gesicht und am Halskegel Bestoßungen und Fehlstellen, als Einsatzkopf gearbeitet. Erhebliche Sinterreste im Haar, das Gesicht überschliffen. Die ehemals ergänzte Gewandbüste wurde wohl Anfang 20. Jahrhundert entfernt. Der Kopf einer Frau mittleren Alters zeichnet sich durch ein weiches, volles Inkarnat aus, einen unbestimmt wirkenden Mund über leicht zurückweichendem Kinn, einen bewussten, gleichsam zielgerichteten Blick aus großen Augen unter schweren Lidern und eine weich fließende Haarmasse. Die Haare sind vom Mittelscheitel in Wellen nach hinten geführt und reichen weit in den Nacken und bis auf die Schultern hinab, wo sie eingedreht und in einem schmalen Flechtzopf auf den Hinterkopf hochgenommen sind. Die Strähnen sind durch feine Ritzungen strukturiert.

Wohl aufgrund der Haartracht mit den sich eng an Gesicht und Hals anschmiegenden Haare wurde der Kopf schon im 18. Jahrhundert als Julia Soaemias, Mutter des Elagabal, angesprochen. Mit deren Bildnissen und denen ihres familiären Umkreises, wie Julia Maesa und Julia Domna, weist das Berliner Porträt eine deutliche Verwandtschaft auf und dürfte als das Privatbildnis einer Frau aus mittelseverischer Zeit anzusprechen sein. Abweichend von den Bildnissen der Julia Soaemias sind vor allem das die Ohren nicht bedeckende Haar und die stark nach oben gezogenen Brauenbögen. Wie die ältere photographische Aufnahme zeigt, saß der Kopf bis in das 20. Jahrhundert hinein auf einer neuzeitlichen Büste, die ein auf beiden Schultern geknüpftes Gewand mit extrem tiefen Brustausschnitt trägt und, einem Schwertband gleich, ein von der linken Schulter diagonal über die Brust laufendes Stoffband aufweist, das für eine dynamischere Faltenbildung am unteren Büstenrand sorgt.

Die frühen Hinweise in den preußischen Sammlungen sprechen für die Provenienz Polignac. Besonders die Aufnahme in den zweiten Band der antiken Bildnisse Krügers, der ausschließlich den Büsten in der Bildergalerie gewidmet ist, unterstreicht diese Zuweisung, auch wenn sie sich durch Belege in den französischen Inventaren nicht erhärten lässt.

Quellen: Acta Inventur Schloss Sanssouci 1782–1796, fol. 65v Nr. 5 („Julia Soemia“). – Inventar Schloss Sanssouci 1796, S. 28 rechts Nr. 5 („Julia Soemia“). – Acta Staatseigentümer 1809/1810, fol. 22r Büsten Nr. 2 („Julia Soemia“); fol. 86v Nr. 45 („Julia Soemia“). – Acta Kunstsachen 1814, fol. 19v („Büste der Julia Soemis“). – Acta Kunstsachen 1814–1816, fol. 243v Nr. 41 („Buste d’une femme dont la coëffure annonce le premier siècle des César [Zusatz:] Bilder Gallerie – Julia Soemia“).

Literatur: Krüger Bd. 2, Taf. 5 („Polignac [...] Julia Soemia“). – Oesterreich 1773, S. 72 Nr. 5. – Oesterreich, 1774, S. 10 Nr. 88. – Oesterreich 1775a, S. Nr. 88 („P. Julia Soämis“). – Tieck 1832, S. 31 Nr. 233 („Julia Saemias“). – Gerhard 1836, S. 112 Nr. 233. – Conze 1891, S. 177 Nr. 455. – Ludwig Curtius: Mädchenporträt vom Ende des 2. Jahrhunderts n. Chr., in: Römische Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, 64, 1957, S. 1–7. 4 Anm. 9. – Blümel 1933, S. 36 Nr. R 86 Taf. 55. – Eckardt 1974, S. 318 Nr. 18. – Heres 1981, S. 32 Nr. 36. – Hüneke 1996, S. 97–99, S. 94 Abb. – Bildergalerie in Sanssouci 1996, S. 218 f. (Saskia Hüneke). – Heilmeyer 2005, S. 29.

Bildnis einer unbekanntenen Römerin auf nicht zugehöriger Büste

Kopf 220–230 n. Chr., severisch; Büste 3. Jahrhundert n. Chr.

Poznań, Rathaus

Material und Technik: Kopf weißer Marmor; Büste weißer, mittelkristalliner Marmor**Maße:** gesamte H: 76 cm, B: 48 cm, T: 21 cm; Kopf bis Bruch H: 23 cm**Inv. Nr.:** Poznań, Muzeum Narodowe w Poznaniu, A 598 (Dep. Nr. 377)**Alte Inv. Nr.:** Berlin, Königliche Museen, Antikensammlung, Sk 459; Königliches Hofmarschallamt, Skulpturensammlung, GK III 3129; Universität Poznań, Nr. 3129**Nachweise**

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
				231

Geschichte: 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – 1745 wahrscheinlich zunächst im Magazin von Schloss Charlottenburg. – 1832 im Museum aufgestellt. – 1908 an das Königliche Hofmarschallamt zur Aufstellung im Schloss in Posen abgegeben. – 1919 mit dem Schloss von der Universität Poznań übernommen. – 1944 durch das Nationalmuseum übernommen und 1976 inventarisiert (Auskunft Jan Szymkiewicz, Poznań).

Beschreibung

Antiker Kopf und antike Büste einschließlich Fuß sind nicht aus demselben Marmor, gerader Schnitt etwa in der Mitte des Halses. Am Kopf sind ergänzt Nase, Kinn, rechte und linke Augenbraue, beide Ohren, die untere Partie der Haare im Nacken und an den Seiten, an der rechten Seite bis über das Ohr hinauf, Vierung in der Mitte des Nackenknotens. Fehlstellen und Bestoßungen im Gesicht. Eingetieft Iris mit kleiner Pupillenbohrung. Oberfläche leicht verwittert. Die Büste ist mit dem Indextäfelchen erhalten, Büstenfuß und Büste waren gebrochen. Voluten an Indextäfelchen weggeschnitten. Leichte Bestoßungen, senkrechter Riss in der Mitte. Wie der Kopf scheint auch die Büste überarbeitet zu sein, Sinterspuren wurden entfernt und manche Linien nachgearbeitet.

Der Kopf zeigt eine Frau mit verhaltenen Alterszügen und stark individualisierter Physiognomie, großen Augen und auffallend kleinem Mund. Sie trägt ihre Haare in Wellen gelegt und am Hinterkopf in zwei Zöpfen zu einem Knoten verschlungen, bei unserem Kopf sind sie falsch ergänzt, da die Seitenhaare hinten nicht in Zöpfe übergehen, wie dies bei vergleichbaren Frisuren der Fall ist. Diese Frisur wurde von Plautilla bis Julia Mamaea und Orbiana getragen und in zahlreichen Darstellungen – wie auch hier – von Privatpersonen in mittel- und spätseverischer Zeit aufgegriffen. Sadurska schlug mittels eines Vergleichs – besonders der Frisur – mit einem Bildnis in Paris (Musée du Louvre, Ma 1054) die Identifizierung mit Orbiana vor, doch spricht die abweichende Physiognomie gegen diese Deutung. Die nicht zugehörige, extrem flache Büste mit dem in wenige, weiche Falten gelegten Gewand ist wohl erst nach der Mitte des 3. Jahrhunderts n. Chr. entstanden. Das Bildwerk dürfte mit einer der im Verkaufskatalog der Sammlung Polignac von 1742 aufgeführten „grands bustes de femmes romaines“ zu identifizieren sein.

Quellen: Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 2r Nr. 5 („Julia Mammea“). – GK III Nr. 3129 („Büste: Römerin / desgl. [Marmor] / Aus wie vor [Sammlung Polignac] War früher im Schloß Charlottbg. / Posen“).

Literatur: Tieck 1832, S. 31 Nr. 231 („Plautilla [...] Aus der Polignacschen Sammlung“). – Gerhard 1836, 112 Nr. 231. – Conze 1891, S. 129 Nr. 459 („angeblich aus der Sammlung Polignac“). – Blümel 1933, Vorwort. – Parlasca 1970, S. 128. – Sadurska 1972, S. 43 f. Nr. 42 Taf. 36. – Klaus Fittschen, in: *Gnomon*, 47, 1975, S. 797. – Michael Krumme, in: *AK Gesichter* 1982, S. 188 f. zu Kat. Nr. 79. – Raeder 2000, S. 201 f. mit Anm. 14. – Miller 2005, S. 49 Nr. Sk 459.

Kat. Nr. 155

Abb. 566–570

Bildnis einer Frau auf neuzeitlicher Büste

Letztes Drittel des 3. Jahrhunderts n. Chr., nachgallienisch

Potsdam-Sanssouci, Skulpturenhalle, Kleines Depot

Material und Technik: antiker Kopf aus feinkristallinem weißem Marmor mit ausgeprägter grau-brauner Äderung. Neuzeitliche Büste „aus farbigem Alabaster“ (Tieck): Alabastro fiorito (Aragonit) und Broccatello (Kalksteinbrekzie) in Plättchen auf einem Kern aus Peperino (Tuffgestein). Sockel aus einem schwarzen Kalkstein.

Maße: gesamt H 86 cm, ohne Sockel H 69 cm, B 23 cm, T 28 cm. Antiker Kopf mit Hals H 30 cm. Sockel H 17 cm.

Inv. Nr.: Skulpt.slg. 1565

Alte Inv. Nr.: Königliches Hofmarschallamt GK III 3140; Königlichen Museen Berlin, Antikensammlung, Sk 456

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
		296		237

Geschichte: 1742 von Friedrich II. vermutlich aus der Sammlung Polignac erworben. Die Herkunft aus der Sammlung Polignac jedoch nicht zweifelsfrei nachzuweisen. Frühe Aufstellung in Preußen nicht zu ermitteln. – Seit 1830 im Berliner Museum, angeblich aus der Goldenen Galerie von Schloss Charlottenburg dorthin gelangt (Tieck). – 1908 für das Schloss in Posen vorgesehen, jedoch in den Schlössern Berlin und Potsdam verblieben.

Beschreibung

Kopf mit leichten Bestoßungen, Oberfläche gereinigt, das Gesicht wohl überschlifften. Neuzeitlich ergänzt sind am Kopf große Teile des Gesichts mit Nase, Mund, Kinn, rechter Wange und Locke vor dem rechten Ohr, Haarpartie hinter dem rechten Ohr, Vorderseite des Halses; außerdem Büste und Sockel.

Das weibliche Privatporträt hat eine mächtige Frisur, die dem Kopf sein Volumen gibt: Von einem Mittelscheitel aus sind die Haare in parallele Wellen gelegt, die zur Seite und zum Nacken hin immer breiter und voluminöser werden. Sie sind hinter die Ohren gestrichen und im Nacken in Zöpfen zusammengenommen. Diese Zöpfe wurden dann zu einem breiten, flachen „Zopf“ zusammengefügt, der vom Nacken aus über den Hinterkopf nach vorn gelegt ist, so dass er den Scheitel auf dem gesamten Oberkopf bedeckt, also fast bis zur Stirn nach vorn reicht. Wegen der Modfrisur und aus stilistischen Gründen hat Detlev Kreikenbom für das Frauenporträt eine Datierung in das Ende des 3. Jahrhunderts vorgeschlagen, während Brendel den Kopf noch in der Mitte des 3. Jahrhunderts n. Chr. ansetzte. Eine sorgfältig geglättete Marmorstütze, die an der Rückseite des Kopfes ansetzt, ließ Kreikenbom an eine Entstehung des Kopfes in einer kleinasiatischen Werkstatt oder zumindest an einen kleinasiatischen Künstler denken.

Nachweislich sind drei Frauenporträts auf großen inkrustierten Büsten aus der Sammlung Polignac nach Preußen gelangt, während die beiden anderen sicher belegt sind, ist die Identität der vorliegenden Büste mit einer „Matrone“ nur wahrscheinlich zu machen. Die von Tieck vorgenommene Identifizierung mit einer Büste der Julia Pia im Schloss Charlottenburg ist ein Irrtum, da für diese Büste im Inventar von Schloss Charlottenburg von 1800 andere Ergänzungen beschrieben sind, die sich eindeutig der Faustina minor (Kat. Nr. 139) zuordnen lassen. Aussagen über den früheren Standort der Büste sind nicht zu treffen.

Literatur: Etat et Description 1742, S. 35 („Matrône [...] leurs pedestaux sont de marbre de couleur“) (= Sammlung Polignac 1956, Nr. 296). – Tieck, 1832, S. 32 Nr. 237: „Julia Pia [...] Aus der Polignacschen Sammlung. [...] War im Schlosse zu Charlottenburg aufgestellt [falsche Identifizierung].“ – Gerhard, 1836, S. 113 Nr. 237: „Julia Pia“. – Conze, 1891, S. 178 Nr. 456. – Brendel, 1928, S. 204-206 Nr. 29. – Heilmeyer, 2005, S. 29. – Antiken I. 2009, Kat. Nr. 329 (Detlev Kreikenbom).

Kat. Nr. 156

Abb. 571–573

Bildnis einer Unbekannten (Helena?)

2. Viertel des 4. Jahrhunderts n. Chr., konstantinisch

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: Kopf weißer, feinkristalliner Marmor; Büste weißer, feinkristalliner Marmor; Sockel Rouge griotte (dichter Kalkstein mit rotbrauner Matrix und heller Äderung)

Maße: gesamte H: 54 cm; antiker Kopf H: 27 cm; Sockel H: 11 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 449

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			709–726	241

Geschichte: 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben, im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren. – 1768 im Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg (Bibliothek Friedrichs II.) wohl unter „18 antique Brust-

bilder“. – 1800 ebendort auf der unteren Konsolreihe beschrieben. – 1811 dort vorhanden. – 29. März 1830 an das Museum abgegeben. – 1832 im Museum.

Beschreibung

An dem zu zwei Dritteln antik erhaltenen Gesicht ist die linke Seite einschließlich Nase, Mund, Kinn, linker Wange und Augenbraue ergänzt. Auch die Stirn-, Schläfen- und Nackenhaare der linken Seite sind ergänzt sowie Hals, Büste und Sockel. Die antike Oberfläche der rechten Kopfhälfte ist gut erhalten. Sinterspuren und Verfärbungen, sowie nur wenige Bestoßungen in Gesicht und Haar. An Oberkopf und Rückseite sehr grob ausgearbeitet. Bei der Büstenform handelt es sich um den sog. Polignacsockel. Das Bildnis einer Frau trägt eine aufwendige Frisur mit in Wellen gelegtem Stirn- und Schläfenhaar, das von einem doppelten gegenläufigen Haarkranz bekrönt ist. Das Nackenhaar ist schlaufenförmig nach oben genommen und offenbar unter den Kranz geschoben, doch ist dies auf der Rückseite des Kopfes nur summarisch angedeutet. Im unteren Haarkranz stecken plastisch gearbeitete Ziernadeln, die ihm einen diademartigen Charakter verleihen. Die Binnengliederung der Haare ist durch schlichte, parataktische Meißellinien erzielt. Das Gesicht ist großflächig angelegt, der Blick der Augen geht zur rechten Seite, die Brauen sind recht grob plastisch herausgearbeitet. Von Raissa Calza wurde die Deutung auf Helena, der Mutter Konstantins I., vorgeschlagen, die aber weder typologisch noch physiognomisch eindeutig zu belegen ist, zumal die gleiche Frisur auch für Constantina und Theodora auf den Münzbildnissen überliefert ist. Doch steht das Porträt den Bildnissen der Helena zweifellos sehr nahe.

Die Einschätzung des Kopfes in den preußischen Inventaren als Matrone aus den Zeiten der Severer dürfte auf die Frisur mit den ondulierten Stirnhaaren und die langen Nackenhaare zurückzuführen sein, die entfernt an die Haartracht etwa der Julia Mamaea erinnert haben könnte. Aufgrund der charakteristischen Büstensockelung ist das Bildwerk der Sammlung Polignac zuzuweisen.

Quellen: Inventar Schloss Charlottenburg 1800, fol. 33r–v Nr. 7 („Kopf einer römischen Matrone aus den Zeiten der Severer. Ergängt: die Nase, das Kinn, die Hälfte der linken Wange mit einem Theile der Perücke um dem Halse“). – Inventar Neues Schloss Charlottenburg 1810, fol. 51r Nr. 7 („Matrone“). – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 80r Nr. 47 („Matrone aus den Zeiten der Severer“). – Antiken- und Restaurierungsverzeichnis 1823, fol. 110v Nr. 7 („Matrone“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 166r Nr. 250 („Matrone“).

Literatur: Oesterreich 1768, S. 15 („Polignac“). – Nicolai 1769, S. 488. – Oesterreich 1773, S. 92 ([unter] „Achtzehn antique Brust-Stücke“). – Oesterreich 1774, S. 92 f. unter Nr. 709–726 („Polignac“). – Oesterreich 1775a, S. 114 unter Nr. 709–726. – Tieck 1832, S. 32 Nr. 241 („unbekanntes weibliches Bildnis“). – Gerhard 1836, S. 113 Nr. 241. – Conze 1891, S. 175 Nr. 449. – Blümel 1933, S. 50 Nr. R 120 Taf. 76. – Raissa Calza: Iconografia Romana Imperiale da Carausio a Giuliano, Rom 1972, S. 172 f. Kat. Nr. 83. – Bergmann 1977, S. 200. – Fittschen/Zanker III, 1983, S. 35 f. Anm. 13 zu Nr. 38. – L’Orange/Unger/Wegner 1984, S. 143 f. – Schade 2003, S. 176, Kat. Nr. I, 11, Taf. 30, 1. 2.

Kat. Nr. 157

Abb. 574–577

Bildnis einer unbekanntenen Römerin auf neuzeitlicher Büste

380–400 n. Chr., spätantik

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: Kopf weißer, feinkristalliner Marmor; Büste weißer, feinkristalliner Marmor mit grauer Äderung, Sockel Rouge griotte (dichter Kalkstein mit rotbrauner Matrix und heller Äderung)

Maße: gesamte H: 56,5 cm; antiker Kopf H: 30 cm; Sockel H: 12 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 452

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
				240

Geschichte: Vermutlich aus der Sammlung Polignac, im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren. – Möglicherweise in Schloss Charlottenburg. – 1832 im Museum ausgestellt.

Beschreibung

Der Kopf ist mit dem Hals antik. Ergänzt sind Nase, Mund und Kinn sowie die äußeren Enden des Haarschopfes auf dem Oberkopf. Kleine Bestoßungen. Gesicht überschliffen. Das Gesicht ist offenbar antik überarbeitet worden, von den Ohren an sind die Wangen abgeflacht, die zuvor entschieden mehr Volumen hatten. Die Rückseite

ist unbearbeitet, über dem Nacken steckt ein Eisendübel in dem nur grob bossierten Haar. Trotz des kleinen, den rechten und unteren Büstenrand abschließenden Gewandstücks handelt es sich um die typische sog. Polignacbüste und -sockelung.

Der schmal und gelängt wirkende Kopf einer Frau auf ebenfalls schmalem, recht langen Hals trägt eine die gesamte Erscheinung dominierenden quer liegenden Scheitelzopf über einer Ponyfrisur. Dieser aus Haarflechten gebildete Balken sitzt zudem so weit vorne auf dem Oberkopf, dass der Kopf noch gelängter und das neuzeitlich überarbeitete Gesicht noch schmaler wirken. Die feinen Strähnen der in die Stirn fallenden und hinter die Ohren gestrichenen Haare sind unregelmäßig angelegt und plastisch herausgearbeitet. Marianne Bergmann vergleicht diese Haargestaltung mit einem Kopf in der Villa Doria Pamfili, der mit seinem um den Schädel gelegten übergroßen Flechtzopf als typisch für Frauenporträts des späten 4. Jahrhunderts gelten kann. Die Gesamtform unseres Kopfes beschreibt Bergmann als fassadenhaft und monumental, vor allem im Hinblick auf den Unterschied zum Erscheinungsbild der Porträts des 3. Jahrhunderts. Die allzu erstarrt wirkenden Einzelformen dagegen dürften auf die starke Abarbeitung im Gesicht zurückgehen. Die im 19. Jahrhundert angeführte Deutung des Kopfes als Bildnis der Ulpia Severina führte Conze auf die ihren Münzen entsprechende neuzeitliche Ergänzungsarbeit zurück, datierte ihn aber gleichwohl der Lebenszeit der Ulpia Severina entsprechend in das 3. Jahrhundert n. Chr.

Da keine älteren Benennungen des Kopfes überliefert sind, ist er bislang unter den zahlreichen ‚unbekannten Büsten‘ im Verkaufskatalog der Sammlung Polignac nicht zu identifizieren.

Literatur: Tieck 1832, S. 32 Nr. 240 („Ulpia Severina, Gemahlin des Aurelianus“). – Gerhard 1836, S. 113 Nr. 240 („Ulpia Severina“). – Conze 1891, S. 176 Nr. 452 („Römerin [...] Aus älterem königlichem Besitze“). – Blümel 1933, S. 50 Nr. R 119 Taf. 76. – Bergmann 1977, S. 194. – Wegner 1979, S. 145. – Heilmeyer 2005, S. 29.

Reliefs, Geräte

Kat. Nr. 158

Abb. 578–582

Römischer Erotensarkophag

Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr., frühantoninisch

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer, feinkristalliner Marmor mit grauer Äderung; Innenrand mit Zahneisen bearbeitet; kissenartiges Auflager an einer Schmalseite, an der anderen Bodenloch

Maße: H: 27,5 cm, L: 110 cm, T: 38,5 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 855

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
515	607		858	67 b

Geschichte: 1734 im Antikensaal des Hôtel de Sully in Paris nachweisbar. – 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben, im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren. – Um 1745 zunächst im Magazin von Schloss Charlottenburg aufbewahrt. – 1774 und 1775 ebendort noch erwähnt. – Vermutlich 1787 an die Akademie der Künste zu Berlin übergeben. – 1822 von dort in die Kunstkammer des Berliner Schlosses überwiesen. – 1832 im Nordsaal des Museums.

Beschreibung

Der Sarkophagkasten und das Relief weisen keine Ergänzungen auf, das Relief der Vorderseite ist bestoßen, die Oberfläche verwittert. Es handelt sich um einen Kindersarkophag dessen Schmalseiten kanneliert sind, während die Vorderseite ein Relief mit Darstellungen von geflügelten Eroten bei der Weinernte trägt. Leicht aus der Mitte des Reliefs versetzt befindet sich eine frontal ausgerichtete Mädchenfigur mit bossiertem Kopf, der in der Werkstatt demnach nicht mehr zum Porträt des verstorbenen Kindes ausgearbeitet worden ist. Wie in sich selbst versunken steht das Mädchen da, sein leichtes, chitonähnliches Gewand ist von beiden Schultern herabge-

rutscht und von den sich spielerisch mit verschiedenen Erntetätigkeiten beschäftigenden Eroten scheint es ungerührt. Levezow deutete die geflügelten Eroten als Genien und die Mädchengestalt als Hore des Herbstes, die eine Gans in den Händen hält und von einem der Genien eine Weintraube gereicht bekommt. Tieck nahm an, dass der Sarkophag aus der Bayreuther Sammlung nach Berlin gelangt war, doch ist die Provenienz Polignac aufgrund der Quellenlage gesichert.

Im Hôtel de Sully stand der kleine Sarkophagkasten an prominenter Stelle im Antikensaal, wo er der dionysischen Dreiergruppe aus Dionysos (Kat. Nr. 14), Satyr (Kat. Nr. 27) und Marsyas (Kat. Nr. 24) zugeordnet war. Dies war sicherlich dem Thema Eroten bei der Weinlese auf der Sarkophagfront geschuldet und nicht seiner Funktion. Es ist anzunehmen, dass er im Hôtel de Mézières in einem der beiden hofseitigen Räume platziert war, da er aber im Verkaufskatalog nicht aufgeführt ist, lässt sich seine Position im Haus nur vermuten. Im Nachlassinventar ist der Erotensarkophag mit 30 Livres taxiert.

Quellen: Moreau de Mautour 1734, fol. 5v („Sarcophage des ‚Jeux d’enfants‘“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 607 („Urne en quarré long representant des Jeux d’Enfants“). – Moreau de Mautour 1734, fol. 5v („tombeau d’un enfant“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 6r Nr. 5 („Urne, forne ein Bas-Relieff“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1822, fol. 62r Nr. 6 („Cinerarium“).

Literatur: Oesterreich 1774, S. 108 Nr. 858 („Polignac. Urne cinéraire avec un petit Bas-Relieff“). – Oesterreich 1775a, S. 131 Nr. 858 („P. Urne mit einem kleinen Bas-relieff“). – Tieck 1832, S. 13 Nr. 67b („Sarcophag mit einem Relief, Genien, welche Früchte sammeln, vorstellend“). – Gerhard 1836, S. 62 f. Nr. 67b. – Conze 1891, S. 340 f. Nr. 855. – Kranz 1984, S. 100 Anm. 602. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 292 Nr. 515 („urne en quarré long, représentant des Jeux d’enfants dans les Champs Elisées“). – Stephanie Dimas: Untersuchungen zur Themenwahl und Bildgestaltung auf römischen Kindersarkophagen, Münster 1998, S. 188–190. – Dostert/de Polignac 2001, S. 113 Nr. 23.

Vorderseite eines Riefelsarkophages mit Graziengruppe und Darstellungen des Narcissus

Letztes Viertel des 2. Jahrhunderts n. Chr., spätantoninisch-frühseverisch

Potsdam-Sanssouci, Bildergalerie

Material und Technik: weißer, feinkristalliner, wohl lunensischer Marmor, detailliert ausgeführte Bildhauerarbeit mit kleinsten Bohrungen in den Finger- und Zehenzwischenräumen.

Maße: H: 78 cm, B: 188,5 cm, Relief T: 6,5 cm

Inv. Nr.: SPSG, Skulpt.slg. 320

Alte Inv. Nr.: Königliches Hofmarschallamt, GK III 280

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
511	603	83	81	

Geschichte: 1726 im Columbarium der Freigelassenen der Livia an der Via Appia bei Rom gefunden. – 1726 durch Kardinal Polignac erworben. – 1734 in der Galerie des Hôtel de Sully in Paris nachweisbar. – 1735 im Hôtel de Mézières (2. Raum auf der Hofseite). – 1738 und 1742 ebenfalls dort nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – 1761 nach Bearbeitung durch Johann Gottlieb Heymüller als Supraporte der Eingangstür (Westwand) der Bildergalerie von Potsdam-Sanssouci vermauert; bis heute an diesem Platz verblieben.

Beschreibung

Antike Oberfläche leicht gereinigt, auch mit Schleifmitteln. Insgesamt in gutem Zustand. Drei durchgängig vertikale und mehrere kleinere Brüche, in den Fugen Gips. Reste einer neuzeitlichen weißen Fassung, abpudernd. Breite des Sarkophages beim Einbau als Supraporte in beiden Bereichen der s-förmig geschwungenen Kanneluren gekürzt. Schnittlinie jeweils mittig im Verlauf einer Kehle. Rechter Amor: Kopf mit Hals, am rechten Oberarm, rechte Hand mit Fackel, linkes Bein ab Unterbauch bis Fuß in Gips ergänzt. Vierungen aus Marmor im Bereich der Kanneluren. An den Sei-

tenflächen links und rechts schmale Marmorstreifen angesetzt. Fehlstellen: am linken Amor der linke Arm mit Hand, oberer Teil des Baumes, Nase der linken Grazie, an der rechten Seite Teile des Baumes.

Die an ihrem heutigen Ort als Supraporte dienende Sarkophagfront gliedert sich in drei Bildfelder und zwei zwischen sie gesetzte Paneele mit neuzeitlich reduzierten Reihen s-förmig geschwungener Kanneluren. Im zentralen Relief erscheint, auf einem breiten Sockel angeordnet, eine Graziengruppe. Den Reliefgrund füllt ein Parapetasma. Am Boden stehen schlanke Krüge, die zusammen mit dem Tuch die Gruppe seitlich einfassen. Während die mittlere Grazie in Schrägansicht ihren Rücken präsentiert, sind die beiden weiteren frontal gezeigt. Sie halten in der Hand ihres jeweils äußeren Arms eine Girlande. In beiden Seitenfeldern ist, ebenfalls statuengleich auf einem Sockel postiert, ein Jüngling zweifach wiedergegeben, der die Arme über seinen Kopf erhoben hat. Wie die nackten Frauenfiguren im zentralen Feld zeichnet er sich in seinem Aufbau durch einen betonten Körperschwung aus und ist somit rhythmisch auf die Haltungsmotive der Frauen abgestimmt. Begleitet wird er von einem kleinen Amor. Offenkundig ist das Motiv des in sein eigenes Abbild verliebten Jünglings Narcissus gemeint. Wie der am Rand eingefügte Baum zeigt, spielt sich die Szenerie im Freien ab. Ferner zeigt ein aufgehängtes Manteltuch an, dass Narcissus – am Ufer eines Sees – seine Kleidung abgelegt hat und nunmehr sich selbst im Wasser gespiegelt erblickt.

Die Gruppe der Riefelsarkophage, die die Drei Grazien im Mittelfeld darstellt, setzt gegen Ende des 2. Jahrhunderts n. Chr. ein. Zuvor findet sich dieses Mittelmotiv auf einigen Friessarkophagen. Anders als bei den Friessarkophagen variieren bei den Riefelsarkophagen die Motive der Seitenfelder⁴²: die Grazien werden häufig mit Eroten, aber auch mit Nike, Bildern der Verstorbenen oder, wie im Fall der Potsdamer Vorderseite, mit Narcissus in den Seitenfeldern verbunden. Die Gruppe der Drei Grazien geht auf ein Vorbild wohl des späten Hellenismus zurück.⁴³ Die auf die Fläche bezogene Komposition der rundplastischen Originalgruppe eignete sich besonders gut für ihre Wiedergabe als Relief. So ist sie hier denn auch auf einer Basis als eine Rundskulptur in Relief gezeigt. Wie auf allen Sarkophagen erscheint sie in ihrer kanonischen Form: die beiden äußeren Grazien in Vorderansicht, die mittlere in Rückansicht, die beiden anderen umarmend. In ihrer jeweils äußeren Hand halten die beiden seitlichen Grazien Ähren oder, wie hier, je eine Handgirlande. Dagmar Gras-

⁴² Sichtermann 1992, S. 174–179, Kat. Nrn. 154–169.

⁴³ Klaus Kell: Formuntersuchungen zu spät- und nachhellenistischen Gruppen, Saarbrücken 1988, S. 102–108. – Sichtermann 1992, S. 77–84, 175.

singer beschreibt sie als eine in dieser Form „handlungslose Gruppe“⁴⁴, deren „einzigste Tätigkeit im Halten der Attribute“⁴⁵ bestehe, die sie dabei jedoch nach außen und in ihre jeweilige Blickrichtung strecken. Die Grazien erscheinen so als Wesen, die Gaben besitzen und verschenken können, nämlich Anmut und Liebreiz (*gratia*), die sie selbst auch verkörpern.

Wie die Graziengruppe, steht auch der in beiden Seitenfeldern spiegelsymmetrisch dargestellte Narcissus auf einer Basis und ist deshalb, wie diese, statuarisch gedacht. Sein Körper ist der eines Epheben, eines noch nicht ganz erwachsenen Mannes ohne *pubes*. Auch die langen gelockten Haare, der s-förmig geschwungene Körperkontur und die zum Kopf erhobenen Arme unterstreichen seine jugendliche Schönheit. Zu Narcissus gehört ein Amor an seiner Seite, der mit erhobener Fackel zu ergänzen ist und herbei zu laufen scheint.⁴⁶ Das Motiv des sich betrachtenden Narcissus ist auch statuarisch überliefert.⁴⁷ Es zeigt den im Wasser gespiegelten Kopf am Boden, der auf dem Potsdamer Sarkophag fehlt. Erschlossen wird ein Entwurf aus der Zeit des frühen oder des späten Hellenismus, der hier als *exemplum* eines außerordentlich schönen jungen Mannes zu verstehen ist und vielleicht auch die Nähe zu den Göttern verbildlichen soll. Eine gedankliche Verbindung zwischen den beiden, die Vorderseite des Sarkophags bestimmenden Gruppen erscheint möglich – die Grazien verleihen ihre Gaben auch jungen Männern⁴⁸ – sie ist jedoch nicht zwingend. Im sepulkralen Kontext veranschaulichen die Grazien und der Narcissus die Gaben und Eigenschaften, durch welche auch die Verstorbenen sich auszeichneten.

Der Sarkophag stammt aus dem sog. Columbarium der Freigelassenen der Livia an

⁴⁴ Dagmar Grassinger, in: Scholl 1995, S. 91 Kat. Nr. P 1: Sarkophag in Penrice Castle.

⁴⁵ Sichtermann 1992, S. 80.

⁴⁶ Bei der gesenkten Fackel des Amor an der rechten Seite handelt es sich um eine Gipsergänzung.

⁴⁷ Traversari 1973, S. 156–157 Kat. Nr. 68. – Bernard Andreae: Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums, Museo Chiaramonti, Bd. 2, Berlin 1995, Taf. 714–716 Nr. 655.

⁴⁸ Vgl. dazu: Anthologia Graeca 12, 121; 12, 122; 12, 181. – Zanker/Ewald 2004, S. 234 f. (mit Abb. 212), betonen die Gegenüberstellung erotisch attraktiver Gestalten, die sich durch ihre Schönheit auszeichnen. Die angesprochene mögliche Interpretation der Grazien und des Narcissus als Allegorien für Eintracht und Liebe ähnlich schon bei Gerhard Rodenwaldt: The three Graces on a fluted Sarcophagus, in: Journal of Roman Studies, 28, 1938, S. 60–64, anlässlich der Publikation eines Drei Grazien-Sarkophages in Withington Hall, wo die Grazien mit einem Ehepaar, jeweils einem Partner in den Seitenfeldern, kombiniert sind. Rodenwaldt (S. 62 f.) führt aus, dass die Drei Grazien in der römischen Kunst allgemein für die „conjugal felicity“ stünden.

der Via Appia. Die zahlreichen erhaltenen Inschriften bei den Bestattungsnischen in den Wänden des Columbariums erlauben eine zeitliche Eingrenzung der Belegungsphase sowie prosopographische Studien. So wurde die Grabanlage gemäß der Inschriften der Tafeln, Grabaltäre und Urnen noch zu Lebzeiten von Augustus gegründet und hatte eine Laufzeit von rund 200 Jahren, da die späteste erhaltene Inschrift in das 3. Jahrhundert n. Chr. datiert werden kann.⁴⁹ Der Figurenstil des vorliegenden Stücks, der sich durch manierierte Bewegungsmotive, eine großförmig-additive Körpergestaltung und eine intensive Bohrarbeit in den Haaren auszeichnet, verweist in Übereinstimmung mit der Typologie des Sarkophags auf eine spätantoinische bis frühseverische Entstehung. Damit gehört der Sarkophag einer der späteren Nutzungsphasen der Grabanlage an.

Die Entdeckung dieser großen, gemeinschaftlichen Grabanlage mit annähernd 1100 Bestattungen zählt zu den am besten dokumentierten Grabungen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Unter den antiquarischen Publikationen über die Grabungsfunde ist der 1731 erschienene Prachtband Pier Leone Ghezzi hervorzuheben, der auch die später ausgegrabene zweite Kammer des Grabbaus enthält. Diese zweite Grabungskampagne war von Kardinal Polignac finanziert worden. Durch die zeitgenössischen Publikationen des Columbariums sind wir außergewöhnlich gut über die Auffindung des Sarkophages unterrichtet; die Ansichten zeigen den Riefelsarkophag in der zentralen Nische der Ostwand der großen Grabkammer auf dem Boden stehend. Auf der Darstellung Ghezzi ist das Mittelfeld des vor der Nische stehenden Kastens zwar durch einen davor stehenden Cinerar-Altar verdeckt⁵⁰, doch vermittelt der bald nach Auffindung des Monuments angefertigte Stich noch eine Vorstellung von der ursprünglichen Breite der Frontplatte.⁵¹

Wohl noch in Rom ist die reliefierte Front von dem Sarkophagkasten getrennt worden, um als Relief im Sammlungskontext aufgestellt werden zu können. Für die Vermauerung in der Wand der Bildergalerie von Potsdam-Sanssouci wurden die beiden Riefelfelder jeweils um zwei Kanneluren gekürzt, was zu einer erheblichen proportionalen Veränderung der Sarkophagfront führte. Mit diesen, im März 1761 voll-

⁴⁹ Kammerer-Grothaus 1979, S. 326.

⁵⁰ Abgebildet z. B.: AK Fascination de l'Antique 1998, S. 38 Kat. Nr. 15.

⁵¹ Ghezzi 1731, Taf. 7: „Sarcofagi rinvenuti nel colombario dei Liberti di Livia“, Abb. z. B. bei: Battaglia 1996, S. 66 Abb. 14. Zu den zeitgenössischen Publikationen des Columbariums vgl. Valentin Kockel: Ichnographia – Orthographie – Scaenographie. Abbildungsmodi antiker Architektur am Beispiel des ‚Columbarium der Liberti der Livia‘, in: Kockel/Sölch 2005, S. 107–133.

endeten Arbeiten ist Johannes Matthias Gottlieb Heymüller betraut worden.⁵² Eine im Mai 1828 erwogene Überführung der Platte in das zu gründende Museum wurde 1830 endgültig verworfen, da das Relief, wie auch sein Gegenstück (Kat. Nr. 165), seitens des Hofmarschallamtes als integraler Bestandteil der Wandverzierung betrachtet wurde.⁵³

In Paris war die Sarkophagfront zunächst in der Galerie des Hôtel de Sully an einer der Schmalseiten platziert, hinter ihr erhoben sich auf zwei Stufen rund 40 so genannte Halbbüsten. Ihr gegenüber an der zweiten Schmalseite des Raums stand das dionysische Relief mit Dionysos und Ariadne ebenfalls vor zwei Büstenreihen, die auf zwei Sockelbänken eng zusammengestellt waren. Im Hôtel de Mézières fungierte der Drei Grazien Sarkophag dann als Leitmotiv im zweiten hofseitigen Raum, um den weitere Urnen und sepulkrale Reliefs sowie zahlreiche Büsten gruppiert waren. Im Verkaufskatalog wird der Sarkophag in Fortführung der Interpretation Moreau de Mautours als Grab der Kaiserin Livia bezeichnet, an deren Seiten die Genien der Kaiserin dargestellt seien. Während Moreau noch von dem Grab einer Prinzessin des Kaiserhauses spricht, ist es 1742 nun die Kaiserin selbst, die in dem Sarkophag bestattet gewesen sein soll. Die hohe Wertschätzung des Reliefs macht die Taxierung von 800 Livres im Nachlassinventar von 1742 deutlich.

Quellen: Moreau de Mautour 1734, fol. 9r–10r („Sarcophage des trois Grâces“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 603 („les graces pleurant et déchirant la Ceinture de Venus avec l’amour et l’himenée aux deux bouts“). – Inventar Schloss Sanssouci 1796, fol. 28r Nr. 1 („Hautreliefs deren Vorderseiten von antiken Sarcophagen verfertigt sind: 3 Grazien, und auf jeder Ecke ein Genius“). – Inventar Schloss Sanssouci 1825, fol. 120r Nr. 1 („3 Grazien und auf jeder Ecke ein Genius“). – Inventar Bildergalerie Schloss Sanssouci 1830, fol. 1r Nr. 1. – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 52v („3 Grazien – zur Übergabe an Museum bestimmt“); fol. 103r („3 Grazien und die Genien des Schlafes“); fol. 169r Nr. 49. – GK III 280 („Hautrelief von antiken Sarkophagen entnommen: Die drei Grazien, auf jeder Seite ein Genius/weißer carrarisch. Marmor/0, 94 [cm] 1, 93 [m] lang / Schloss Sanssouci, Bildergalerie, im großen Saal“).

⁵² Laut Rechnung erhielt der Potsdamer Bildhauer für diese Arbeitsleistung am 16. März 1761 zwölf Reichsthaler, erwähnt bei Manger I, 1789, S. 234, vgl. Hüneke 1996, S. 106 Anm. 18.

⁵³ In einem Brief vom Juni 1830 drängte Hofmarschall von Maltzahn darauf, das Stück ebenso wie das dionysische Relief (Kat. Nr. 160) nicht aus der Bildergalerie zu entfernen, da „dieselben Theile von Wandverzierungen bilden und in den Wänden dergestalt befestigt sind, daß ihre Ablösung und ihre Ersetzung mit großen Schwierigkeiten verbunden ist“, Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 103r.

Literatur: Hôtel de Mézières 1735, S. 693. – Antonio Francesco Gori: Monumentum sive columbarium libertorum et servorum Liviae Augustae et Caesarum, Florenz 1727, Taf. 6. – Ghezzi 1731, Taf. 7 A. – Etat et Description des Statues 1742, S. 13 [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 83]. – Nicolai 1769, S. 524 („im Grabe der Livia gefunden [...] die drey Grazien und auf beiden Seiten die Genien der Kaiserin“). – Oesterreich 1773, S. 72 („Drey Frauenzimmer von einer großen Schönheit und an einer jeden Seite einen Genium“) mit Anm.* („aus der Sammlug des Cardinal Polignacs“). – Oesterreich 1774, S. 9 Nr. 81 mit Anm.*. – Oesterreich 1775a, S. 12 Nr. 81. – Levezow 1822, S. 375 f. Nr. 3 („Genien des Schlafes und des Todes an der Seite“). – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 292 Nr. 511 („les Grâces pleurans et dessirant la ceinture de Vénus“). – Otto Brendel, in: Henschel-Simon 1930, S. 46 Abb. S. 48. – Paul Zanker: Iste ego sum. Der naive und der bewusste Narziß, in: Bonner Jahrbücher, 166, 1966, S. 165 Abb. 13. – Hartmann/Parlasca 1979, S. 111 mit Anm. 20 Taf. 51, 1. – Kammerer-Grothaus 1979, S. 321. – AK Rue de Varenne 1981, S. 52 Kat. Nr. 195. – Koch/Sichtermann 1982, S. 147 f. – LIMC III, 1986, S. 205 Nr. 25 s. v. Charis, Charites/Gratae (Hellmut Sichtermann). – LIMC VI, 1992, S. 706 Nr. 38 s. v. Narcissos. – Lilian Balensiefen: Die Bedeutung des Spiegelbildes als ikonographisches Motiv in der antiken Kunst, Tübingen 1990, S. 63–65, 145–148 Taf. 37, 2. – Kolendo 1991. – Sichtermann 1992, S. 175 Nr. 159. – de Polignac 1993a, S. 41–63. – Detlev Kreikenbom, Silke Vry, in: AK Antike Schätze 1995, S. 22 f. Kat. Nr. 17 Taf. 7, 4. – Hüneke 1996, S. 97 f. mit Anm. 18, S. 97 Abb. – Saskia Hüneke, in: Bildergalerie in Sanssouci, 1996, S. 218. – Dostert 2000, S. 193. – Dostert/de Polignac 2001, S. 120 f. – Zanker/Ewald 2004, S. 234 f. Abb. 21.

Kat. Nr. 160

Abb. 585–587

Sepulkrales Relief eines römischen Ritters

Um 150 n. Chr., frühantoninisch

Potsdam-Sanssouci, Antikentempel beim Neuen Palais

Material und Technik: antike und neuzeitliche Teile weißer feinkristalliner Marmor; neuzeitlicher Holzrahmen vergoldet.

Maße: Reliefplatte ohne Rahmen H: 131 cm, B: 97 cm (nach Oesterreich)

Inv. Nr.: SPSG, Skulpt.sl.g. 426

Alte Inv. Nr.: Königliches Hofmarschallamt, GK III 545

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
513	605	7	477	

Geschichte: 15. Mai 1729 in der Umgebung von Torre Mezzavia an der Via Latina („Villa des Marius“) bei einer vom Kardinal de Polignac veranlassten Grabung ge-

funden. – In einer zeitgleich entstandenen Zeichnung von Pier Leone Ghezzi erstmals nachgewiesen. – 1738 und 1742 in der Sammlung Polignac in Paris nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich 1769/1770 im Antikentempel innen über dem Eingang vermauert. – 1772 ebendort nachgewiesen.

Beschreibung

Pferd und Reiter in größten Teilen antik mit originaler, zum Teil leicht beschädigter Oberfläche. Es fehlen Teile des Lorbeerkranzes in der rechten Hand des Reiters und ein Stück des rechten Zügels. Neuzeitlich ergänzt sind fast der gesamte Reliefgrund mit linkem Vorderlauf, den restlichen drei Unterschenkeln und dem Schwanz des Pferdes sowie dem Kopf des Reiters, außerdem Rahmung und Sockel.

Dargestellt ist ein Reiter auf einem ruhig nach rechts schreitenden Pferd. Der Reiter ist mit Tunika und kurzer Toga bekleidet, an den Füßen trägt er *calcei equestri*. Er sitzt auf einer Satteldecke mit Fransensaum, greift mit der linken Hand die Zügel und hielt in der rechten ursprünglich einen Lorbeerkranz. Das Pferd ist mit einem Brustband und einem Riemen über dem Hinterleib geschmückt, an beiden sind Lunulae und blattförmige Anhänger befestigt. Das Relieffragment mit dem Reiter stammt, wie Detlev Kreikenbom ausführlich begründet, von einem Grabrelief, das den Reiter ursprünglich mit Begleitfiguren darstellte. Es setzte den Verstorbenen als einen Angehörigen des *ordo equester* zelebrativ und repräsentativ in Szene. Gezeigt werden die Statussymbole des Ritterstandes: das *equus publicus*, die *calcei equestri* und der Lorbeerkranz in der rechten Hand des Ritters; (der Ring am Finger fehlt allerdings). Mit Hilfe stilistischer Kriterien kann Detlev Kreikenbom das Ritterrelief in frühantoninische Zeit datieren.

Über die Auffindung des Reliefs sind wir durch eine Zeichnung von Pier Leone Ghezzi informiert, der auf dem Blatt auch den Zeitpunkt und Ort der Auffindung notiert hat.⁵⁴ Noch in Rom dürfte das Relief restauriert worden sein, dabei erhielt der

⁵⁴ Vatikanische Bibliothek, Codex Ottobonianus Latinus 3109, fol. 158: „Questo bassirilievo fu ritrovato nella cava che faceva l’Eminentissimo Cardinale di Polignachi da Torre di Mezza Via di Frascati per andare a Grottaferrata il dì 15 maggio 1729, e presentemente lo possiede il detto porporato ed il terreno è della Casa Gregnia di Frascati ed in questo medesimo sito vi trovò le 8 statue assai belle di maniera greca e perfette fra queste l’Esculapio e la dea Salute per due volte il naturale di grandezza e le altre sei al naturale“. – Publiziert und abgebildet von Guerrini 1971, S. 86 Nr. 48.

Reiter seinen Kopf mit der kontrahierten Stirn, einem kleinen Mund und einer konzentriert wirkenden Mimik und einer Frisur mit kurzen Strähnen, die unter dem Lorbeerkranz hervorlugen, der Anklänge an das frühkaiserzeitliche Porträt aufweist. Von den Zeitgenossen wurde der Reiter jedoch als Trajan bezeichnet, der durch die Ergänzungen mit der Zufügung des Sockels hier wie auf einem Reiterstandbild erscheint. Der Antiquar Moreau de Mautour erwähnt das Relief in seiner Beschreibung der Antiken im Hôtel de Sully nicht, so dass den frühesten Nachweis für seine Eingliederung in die Sammlung des Kardinals das Inventar von 1738 bietet. Im Hôtel de Mézières befand sich das Reiterrelief im Bereich der Haupttreppe, da das Relief im Verkaufskatalog im Anschluss an den Apoll (Kat. Nr. 5) genannt wird, der dort stand, außerdem ist es in einer Reisebeschreibung von Joseph Spence an dieser Stelle erwähnt. Mit 40 Livres ist das Reiterrelief im Nachlasskatalog erstaunlich niedrig taxiert. Aufgrund seiner Vermauerung in der Wand des Antikentempels verblieb das mit einem aufwändigen Holzrahmen versehene Relief bis heute an diesem Ort.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 605 („Trajan a Cheval“). – Inventar Neues Palais 1784, fol. 63r („Antiquen Tempel, b, über der Eingangs Thüre: ‚1 Tableau en haut relief, Kayser Trajan zu Pferde, von Marmor mit breit vergoldeten Rahmen.“). – Inventar Neues Palais 1799, S. 173. – Inventar Neues Palais 1811, S. 230. – Inventar Neues Palais/Antikentempel 1828, S. 23 Nr. 361. – GK III Nr. 545 („Unbekannt/Haut-relief (carrarischer marmor): Kaiser Marcus Aurelius / [Marmor] / Goldrahmen in der Wand befestigt / 1,34 / 0,90 / 1,80 / 1,30 [m] / [Neues Palais] im Antiken-Tempel [gestr.] No. 452“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 5 („Une Bas-Relief représentant l’Empereur Trajan à cheval“ (= Sammlung Polignac 1956, Nr. 7). – Salzmann 1772, S. 25 („Bas-relief, der Kayser Trajanus zu Pferde“). – Oesterreich 1774, S. 60, Nr. 477 („Polignac. Trajan à cheval“). – Oesterreich 1775a, S. 76 Nr. 477. – Nicolai 1786, S. 1225. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 292 Nr. 513 („l’Empereur Trajan à cheval“). – Guerrini 1971, S. 86 Nr. 48 Taf. 33, 2. – Heres/Heres 1980, S. 107 Anm. 9, 10. – Parlasca 1981, S. 215 Anm. 32. – Neudecker 1988, S. 209 Nr. 51. 1; S. 210. – Heilmeyer 1995a, S. 22 Abb. 5. – Kreikenbom 1998, S. 77 f. – Dostert 2000, S. 194. – Harry Nehls: ‚... eine gar vortrefliche Wirkung ...‘. Das vergessene Reiterrelief im Antikentempel im Park von Sanssouci, in: Berlinische Monatsschrift, 9. Jahrgang, Heft 1, Januar 2000, S. 4–15. – Harry Nehls: ‚Dieses schöne Stück‘. Das Reiterrelief Polignac im Antikentempel von Potsdam-Sanssouci, in: Antike Welt, 4, 2002, S. 431–435. – Antiken I. 2009, Kat. Nr. 67 (Detlev Kreikenbom).

Unverzierte Aschenurne

1. Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr.

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer, feinkristalliner Marmor**Maße:** gesamte H: 27 cm (mit Deckel)**Inv. Nr.:** Antikensammlung SMB, Sk 1143**Nachweise**

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
527	619	195	859	357

Geschichte: 1734 im Hôtel de Sully, Galerie, nachgewiesen. – 1738 und 1742 in der Sammlung Polignac in Paris nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Um 1745 und 1775 im Magazin von Schloss Charlottenburg nachgewiesen. – 1787 in den Besitz der Berliner Akademie der Künste gelangt. – 1822 an die Kunstkammer im Berliner Schloss übergeben. – 1828/1830 an das Museum abgegeben.

Beschreibung

An den Kanten leicht bestoßen. Deckel und Behältnis gehören zusammen. Die lediglich mit profilierten Leisten verzierte Urne weist am Deckel und Behältnis jeweils ein Zeichen in Form eines Delta auf. Sie dürfte in die erste Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr. zu datieren sein.

Die schlichte Urne ist in der Beschreibung Moreau de Mautours genannt, der sie in der Galerie des Hôtel de Sully gesehen hat. Im Hôtel de Mézières war sie gemeinsam mit weiteren sepulkralen Reliefs und Gefäßen im zweiten hofseitigen Raum aufgestellt. Das Nachlassinventar von 1742 taxiert die Urne mit 80 Livres.

Quellen: Moreau de Mautour 1734, fol. 11v („urne cinéraire [...] l’une a un couvercle, est toute unie et sans inscription“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 619

(„Vase cinéraire avec son couvercle“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 6r Nr. 6 („Eine VierEckichte Urne: Ohne Verziehrung“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1822, fol. 62r Nr. 5 („Ein viereckiges Cinerarium von weißem Marmor, mit Deckel, ganz erhalten, aber ohne Inschrift und Verzierung“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 20 („urne cinéraire quarrée en son couvercle“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 195]. – Oesterreich 1774, S. 108 Nr. 859 („Polignac. Urne Cinéraire quarrée“). – Oesterreich 1775a, S. 131 Nr. 859 [Anm. * gehört zu Nr. 860]. – Tieck 1832, S. 41 Nr. 357 („Kleiner viereckter Aschen-Behälter“). – Gerhard 1836, S. 127 Nr. 357 („Ossuar“). – Conze 1891, S. 443 Nr. 1143 („Römische Aschenkiste“). – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 293 Nr. 527 („un autre cinéraire, avec son couvercle“). – Sinn 1987, S. 116 Nr. 96. – Heilmeyer 2005, S. 37. – Zum Antikenbesitz der Akademie der Künste: Vogtherr 1997, S. 21 mit Anm. 66. – Antiken I. 2009, Kat. Nr. 202 (Sepp-Gustav Gröschel).

Kat. Nr. 162

Abb. 590–591

Vorderseite einer römischen Urne

50–65 n. Chr., spätclaudisch-neronisch

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer, feinkristalliner Marmor

Maße: H: 29,3 cm, B: 47 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 1124

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
525	617	194	860	351

Geschichte: 1734 in der Galerie des Hôtel de Sully in Paris nachweisbar. – 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Um 1745 zunächst im Magazin von Schloss Charlottenburg aufbewahrt. – Vermutlich 1787 an die Akademie der Künste übergeben. – 1822 in die Kunstkammer des Berliner Schlosses gelangt. – 1832 im Museum aufgestellt.

Beschreibung

Beschädigungen an den Seiten und der Rückseite der Urne. Das Relief an der Vorderseite des Kastens ist bestoßen, kleine Fehlstellen. Das Relief der Vorderseite der viereckigen Urne zeigt eine große Inschriftentafel (Inchrift: Manibus | L. Abucci Pothi vernae | Abucciae Arescusae l.) über einer zweiflügeligen, geschlossenen Kassetten-tür, die mit einer Girlande geschmückt war. An den beiden Ecken rahmen kannelierte korinthische Säulen das Bildfeld, das zu beiden Seiten der Tabula von Efeu-ranken bedeckt ist. An der zum Teil erhaltenen rechten Seitenwand der Urne ist das Relief eines Lorbeerzweiges oder -baumes zu erkennen. Die Tür im Zentrum des Reliefs der Vorderseite versinnbildlicht die *domus aeterna* des Verstorbenen Abuccius Pothius. In Verbindung mit der architektonischen Darstellung der Tür und der damit einhergehenden Evozierung des Grabbaus sind die Lorbeerbäumchen der Seite als Bäume eines Grabgartens oder Paradieses zu deuten, so dass das Motiv des Aschen-gefäßes als Haus für den Verstorbenen auch von den Reliefs der Seiten aufgenom-men wird. Die Urne stammt aus einer stadtrömischen Werkstatt.

Die fragmentierte Urne ist 1734 von Moreau de Mautour beschrieben worden, der auf die Inschrift eingegangen ist. Ihre Taxierung mit nur 20 Livres im Nachlassin-ventar und somit nur einem Viertel des Schätzwertes der unverzierten Urne (Kat. Nr. 161) mag ihrer Beschädigung und dem fehlenden Deckel geschuldet sein.

Quellen: Moreau de Mautour 1734, fol. 11v („urne cinéraire“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 617 („Vase cinéraire“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 6r Nr. 6 („Urne, forne ein Bas-Relieff“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1822, fol. 62r Nr. 8 („Vordertheil eines länglichen viereckigen Cinerariums, in Ge-stalt eines kleinen tempelartigen Gebäudes“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 20 („urne cinéraire carrée“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 194]. Oesterreich 1774, S. 108 Nr. 860 („Polignac. Urne cinéraire“). – Oesterreich 1775a, S. 131 Nr. 860 („P. zerbrochene Urne [...] Vordertheil [...] mit Basrelief“ [Anm. * bei Nr. 859 falsch positioniert]). – Tieck 1832, S. 41 Nr. 351 („kleiner viereckter Aschen-Behälter“). – Gerhard 1836, S. 126 Nr. 351. – CIL VI/2, 1882, S. 1099 Nr. 8171. – Conze 1891, S. 436 Nr. 1124. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 293 Nr. 525 („un bas-relief représentant une porte ou une inscription“). – Britt Haarlov: The half-open door. A common sym-bolic motif within Roman sepulchral sculpture, Odense 1977, S. 116 Kat. Nr. 16. – Sinn 1987, S. 134 Kat. Nr. 166. – Antikensammlung Berlin 1992, S. 222 f. Nr. 111 (Max Kunze). – Dostert/de Polignac 2001, S. 124 Nr. 161, S. 130.

Gefäßförmige Urne mit Deckel

Um 100 n. Chr., spätflavisch

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer, feinkristalliner Marmor**Maße:** gesamte H: 59,7 cm, B: 29,5 cm**Inv. Nr.:** Antikensammlung SMB, Sk 1129**Nachweise**

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
528	620	77	854	76

Geschichte: 1734 in der Galerie des Hôtel de Sully in Paris nachweisbar. – 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Um 1745 im Magazin von Schloss Charlottenburg aufbewahrt. – 1774 und 1775 ebendort noch nachgewiesen. – Vor 1800 in die ehemalige Antikenkammer Friedrichs II. im Schloss Charlottenburg überführt. – 29. März 1830 an das Museum abgegeben.

Beschreibung

Die hohe, runde Urne ist mit dem zugehörigen Deckel erhalten, der Fuß ist ergänzt. Am Deckel sind einige Stücke des Randes ergänzt, die Bekrönung fehlt. Die mit einem Dekorationssystem horizontal verlaufender Zonen mit Akanthus- und Rankenfriesen, die von Perl- und Kugelstabreihen, Spiralbändern und ‚laufendem Hund‘ getrennt werden, überzogene runde Urne trägt in den beiden oberen Zonen, an der Stelle, wo auch Gefäßhenkel sitzen können, zwei große Masken des Jupiter Ammon. In der mittleren Zone ist an der Vorderseite eine dreifach profilierte Tabula mit dem Namen der Verstorbenen eingefügt. Der obere Abschluss des konischen, ebenfalls reliefierten Deckels fehlt. Die Bohrarbeit an den beiden Masken und in den Friesen spricht für eine Datierung um 100 n. Chr. Die Urne wurde in einer stadtrömischen Werkstatt hergestellt, der sich weitere Urnen zuweisen lassen (vgl. Sinn, 1987).

Inschrift: auf der Tabula der Vorderseite: Camuriae \supset I. Doridis

Die reich verzierte Urne stand im Wechsel mit Statuetten, Büsten auf Postamenten und Urnen an der rückwärtigen Längswand der Galerie des Hôtel de Sully, während sie im Hôtel de Mézières im zweiten hofseitigen Raum, in dem nahezu alle sepulkralen Objekte der Sammlung konzentriert waren, untergebracht war. Im Nachlassinventar ist die Urne mit 150 Livres taxiert.

Quellen: Moreau de Mautour 1734, fol. 12r („urne“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 620 („hurne travaillée ayant deux médaillons de Jupiter“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 6r Nr. 1 („Urne, als Vase mit Deckel“). – Inventar Charlottenburg 1800, fol. 117 links. – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 109v Nr. 64 („2 antike Grab-Urnen in Marmor“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 12 („urne de forme ronde“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 77]. – Oesterreich 1774, S. 107 Nr. 854 („Polignac. Fort belle Urne cinéraire“). – Oesterreich 1775a, S. 130 f. Nr. 854 („P. Urne, nebst ihrem Deckel“). – Tieck 1832, S. 14 Nr. 76 („Begräbnisurne“). – Gerhard 1836, S. 68 Nr. 76 („Herkunft: Bayreuth“). – CIL VI/2, 1882, S. 1684 Nr. 14314. – Conze 1891, S. 438 Nr. 1129. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 291 Nr. 528 („urne travaillée, ayant deux médaillons de Jupiter“). – Sinn 1987, S. 189 Kat. Nr. 408. – Dostert/de Polignac 2001, S. 124–126 Nr. 167 Abb. 8.

Kat. Nr. 164

Abb. 594

Tafel mit Grabinschrift des Phoebus

163–164 n. Chr., antoninisch

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer Marmor

Maße: gesamte H: 58 cm, B: 29 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 1203

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
		212	861	

Geschichte: Um 1727 in der zweiten Kammer des Columbariums der Freigelassenen der Livia an der Via Appia in Rom gefunden, die auf Veranlassung des Kardinals

Polignac durchgeführt wurde, anschließend in die Sammlung Polignac gelangt. – 1742 im Hôtel de Mézières (2. Raum auf der Hofseite) nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Um 1745 im Magazin von Schloss Charlottenburg aufbewahrt. – 1774 und 1775 ebendort nachgewiesen. – Vermutlich 1787 an die Akademie der Künste übergeben. – 1822 in die Kunstkammer des Berliner Schlosses gelangt. – 1832 nicht im Museum.

Beschreibung

Der obere Abschluss des Grabsteines fehlt, am profilierten Rand des Inschriftensteines befinden sich Bestoßungen und Fehlstellen. Das Textfeld des hochrechteckigen Grabsteines trägt eine 18 Zeilen umfassende Inschrift und wird von einem Profil mit zwei Hohlkehlen eingerahmt. Der Inschrift zufolge wurde der Grabstein von den Eltern für das Grab ihres erstgeborenen Sohnes Phoebus in Auftrag gegeben, der von 143 bis 163 n. Chr. gelebt hat. Pier Leone Ghezzi beschreibt den Fundort des Inschriftensteins in seiner Publikation zum Columbarium als kleine Grabanlage mit drei Nischen, neben welchen die Inschriftentafel an die Wand gelehnt gefunden worden sei. Die Grabinschrift wurde im Zuge der Ausgrabung der zweiten, kleineren Kammer des Columbariums der Freigelassenen der Livia an der Via Appia entdeckt, die von Kardinal de Polignac veranlasst worden war, nachdem die Freilegung der großen Grabkammer zu großem Aufsehen und intensiver gelehrter Beschäftigung bis hin zu ausführlichen Publikationen geführt hatte. Die Inschriftenfunde aus der Grabung der großen Kammer hatte Kardinal Alessandro Albani von den Ausgräbern erworben, heute befinden sie sich im Kapitolinischen Museum, Rom.

Inschrift: D. M | Phoebus | qui et Tormogus | Hispanus | natus | Segisamoi- | ne III. K. Martias | C. Bellicio Torqua- | to Ti. Claudio | Attico Herode cos. | defunctus IIII | nonas Augustas | Q. Mustio Prisco | M. Pontio Laeliano | cos. | Phoebion et Primi- | genia filio karissi- | mo, filio dulcissi- | mo fecerunt.

Die Inschrift ist offenbar gleich nach ihrer Auffindung in der von Pier Leone Ghezzi beaufsichtigten Grabung von Francesco Bianchini aufgenommen worden. Das Manuskript mit der Abschrift wird im Nachlass des Gelehrten in Verona aufbewahrt.⁵⁵ Die Zugehörigkeit der Inschrift zur Sammlung des Kardinals ist durch ein Zitat der ersten beiden Zeilen im Verkaufskatalog gesichert. Über die Inschrift, die der Antiquar Moreau de Mautour nicht in seiner *Description historique* erwähnt, sprach er

⁵⁵ Freundlicher Hinweis von François de Polignac: Biblioteca Capitolare, Verona, Fondo Bianchini, Cod. CCCLXII fasciale IV, fol. 30.

jedoch auf einer Sitzung der *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* am 3. September 1734. Redner und Thema sind in den Registern der Akademiesitzungen aufgelistet.⁵⁶

Quellen: Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 6r Nr. 7 („Inscription“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1822, fol. 62 Nr. 9 („zwei Fuß hohe Inschrift auf einer weißen Marmortafel“).

Literatur: Ghezzi 1731, Taf. 28. – *Etat et Description des Statues* 1742, S. 22 („inscription antique“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 212]. – Oesterreich 1774, S. 108 Nr. 861 („Polignac. Inscription“). – Oesterreich 1775a, S.132 Nr. 861. – CIL VI/3, 1886, S. 2446 Nr. 24162. – Conze 1891, S. 463 Nr. 1203.

Kat. Nr. 165

Abb. 595–597

Relief mit Dionysos, Ariadne und seinem Gefolge

Spätes 1. Jahrhundert n. Chr., flavisch

Potsdam-Sanssouci, Bildergalerie

Material und Technik: weißer, feinkristalliner Marmor; punktförmige Bohrungen, teilweise geschliffene Oberfläche.

Maße: L: 188,5 cm, H: 74 cm, maximale Relieftiefe 17 cm

Inv. Nr.: SPSG, Skulpt.slg. 321

Alte Inv. Nr.: Königliches Hofmarschallamt, GK III 281

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
512	604	16	100	

Geschichte: 1725 bei Grabungen des Herzogs von Parma, Francesco I. Farnese, auf dem Palatin im Bereich der Domus Flavia gemeinsam mit weiteren stark fragmentierten Reliefs gefunden und noch im gleichen Jahr als Geschenk in die Sammlung Polignac gekommen. – Restaurierung in Rom durch Pierre Lestache. – 1734 in der

⁵⁶ Académie des Inscriptions, Registres, année 1734, S. 574-580, vgl. Dostert/de Polignac 2001, S. 139 Anm. 32.

Antikengalerie des Hôtel de Sully. – 1735 im Hôtel de Mézières nachgewiesen (1. Raum auf der Hofseite). – 1738 und 1742 ebenfalls am selben Ort. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – 1761 nach Anpassung durch Johann Gottlieb Heymüller in der Bildergalerie von Potsdam-Sanssouci als Supraporte über dem Durchgang zum östlichen Kabinett in die Wand eingesetzt. – 1769 von Nicolai dort beschrieben, bis heute an diesem Platz verblieben.

Beschreibung

Erhaltung: Das Relief ist als Supraporte über dem Durchgang zum kleinen Kabinett der Bildergalerie in die Wand eingelassen. Antik ist der Sockel mit dem größten Teil des Reliefgrundes und der Figuren. Die Oberfläche ist gut erhalten und nur in wenigen Bereichen überarbeitet. Ergänzt sind mit drei Ausnahmen alle Köpfe und etliche hervorstehende Extremitäten. Der kastenförmige seitliche und obere Rahmen des Reliefs ist modern.

Im folgenden die Beschreibung der neuzeitlichen Ergänzungen und des Erhaltungszustandes, von links nach rechts dabei vom Betrachter ausgehend, bei Figurendetails von der Figur ausgehend:

Der linke Rand des Reliefs ist etwa dem Kontur der ersten Figur folgend ergänzt.

1. Weibliche Gewandfigur: Ergänzt sind der Kopf und ein Stück Gewand auf der rechten Schulter, der linke Unterarm mit Hand und Attribut, der rechte Arm ab dem Ärmelansatz.

2. Weibliche Gewandfigur: Ergänzt sind der Kopf, eine Locke auf der rechten Schulter, der rechte Arm unterhalb des Ellbogens mit dem Gefäß, während die linke Hand auf dem Reliefgrund antik ist. Der große und der vierte Zeh des rechten Fußes sind ergänzt. Am Gewand des rechten Oberarmes befinden sich Spuren einer Überarbeitung.

3. Bocksbeiniger Silen im Vordergrund: Ergänzt sind Kopf, rechter Arm, linker Arm ab Ellbogen, Pedum bis zur Mitte des Oberarmes, rechtes Bein bis zur über der rechten Brust liegenden Girlande und dem umgelegten Tuch. Das linke Knie ist ebenfalls ergänzt. Der Gewandknoten über dem Bauch ist antik.

4. Weibliche Figur im Hintergrund: Antik einschließlich des Kopfes mit dem Efeukranz und Heraklesknoten im Haar. Die Lippe des Kruges, den sie über den Kopf des Silen hält, fehlt.

5. Weibliche Figur: Kopf ist mit den Locken bis zum Ansatz des Gewandes ergänzt, ebenso eine Locke auf der rechten Schulter. Der rechte Arm ist vollständig, der linke ab Ellbogen ergänzt.

6. Figur der Ariadne: Kopf ergänzt, ein Teil der Locken auf der Schulter ist erhalten. Die rechte Hand ist bis zum Ansatz der Finger antik. Beide große Zehen sind ergänzt.
7. Figur des Dionysos: Kopf ist mit dem Hals ergänzt, ebenso die rechte Schulterlocke. Auf der rechten Brust sitzt eine Vierung. Das Glied ist mit einem Teil des darunter liegenden Gewandsaumes ergänzt, ebenso die linke Hand, der rechte Fuß ab Spann, am linken Fuß die große Zehe.
8. Silen: Kopf mit der linken Schulter ergänzt.
9. Figur im Hintergrund: Der nach unten geneigte Kopf einschließlich des Schulterblattes bis zum Mantelüberwurf ist ergänzt.
10. Kleiner Satyr im Vordergrund: Kopf mit der Flöte und linkem Arm ergänzt, ebenso der rechte Arm ab dem Tunikasaum in der Mitte des Oberarmes und das linke Bein vom Gewandsaum bis zum Knöchel.
11. Figur im Hintergrund: antik.
12. Satyr mit Weinschlauch im Vordergrund: Kopf mit dem Hals ergänzt.
13. Satyr hinter dem Krater: Nase und rechter Unterarm ergänzt, ebenso die Mündung des Kraters.
14. Satyr neben Baumstamm: Ergänzt sind Kopf einschließlich Hals, rechter und linker Arm ab Mitte Oberarm, Gefäß in der linken Hand.

Der rechte Rand mit oberer Ecke ist mit geradlinigem Ansatz ergänzt.

Das Relief mit den dicht gereihten 14 Figuren, die kompositorisch auf das Paar von Dionysos und Ariadne in ihrer Mitte ausgerichtet sind, zeigt das fröhliche Treiben des dionysischen Gefolges, in dessen Mitte das aufeinander bezogene Götterpaar in ruhiger Pose erscheint. Dem dionysischen Zug gehören Mänaden, Satyrn, Silene und ein Panther an. Während die auf der linken Seite tanzenden Mänaden zur Mitte orientiert sind, dabei von einem bocksbeinigen Pan unterstützt, scharen sich die Satyrn auf der rechten Seite bei der Zubereitung des Weins um den großen Krater, auf dessen Schulter ein girlandengeschmückter Panther seine Tatze gelegt hat. Einzig der Silen neben Dionysos wendet sich dem zentralen Paar aufmerksam zu. Ariadne trägt einen unter der Brust gegürteten Chiton, der ihre rechte Schulter freigibt, und hält in der rechten Armbeuge einen Thyrsosstab. Über ihrer linken Schulter liegt ein Mantel, der schräg von der rechten Hüfte über den linken Oberschenkel fällt und mit dem übergeschlagenen linken Bein ein Dreiecksmotiv bildet, das ihren Stand reizvoll un-

terstreicht. Das Motiv des schräg über den Oberschenkeln verlaufenden Mantelbausches wird geradezu parataktisch von der Manteldrapierung der Figur des jugendlichen Dionysos aufgegriffen. Der Mantel liegt über seiner linken Schulter und enthüllt den Oberkörper einschließlich der Hüften und des Geschlechtsteils. Möglicherweise hielt auch er einen Thyrsosstab in der linken Hand. Dionysos und Ariadne haben die Arme umeinander gelegt und scheinen von dem Treiben um sie herum wie unberührt. Die Mänaden sind mit faltenreichen, gegürteten Gewändern bekleidet, die Satyrn tragen knappe Gewänder, die um die Hüfte gelegt und in der Mitte mit einem großen Knoten geschlossen sind. Durch den Baumstamm am rechten Bildrand wird der Ort des Geschehens als Landschaft im Freien gekennzeichnet. Auch die Sockelzone, auf welcher die Figuren stehen, ist durch mit dem Flacheisen gezogene Rillen lebendig gestaltet und soll eine naturnahe Bodenstruktur evozieren.

Die Figuren sind weitgehend vom Reliefgrund gelöst und im Hochrelief gearbeitet. Eine Ausnahme bilden die Figuren im Hintergrund, doch heben sich auch ihre in drei Fällen erhaltenen Köpfe deutlich, wenn auch nicht vollplastisch vom Reliefgrund ab. Die verlorenen antiken Köpfe der Relieffiguren waren höchstwahrscheinlich fast rundplastisch angelegt. Die Formgebung der Figuren ist weich und nuancenreich, die ebenfalls von runden Einzelformen geprägten Gewänder weisen kaum scharfkantige Details auf, die Faltentäler besitzen mehrheitlich einen abgerundeten Querschnitt. An wenigen Stellen sind die Falten parataktisch angeordnet. Meist dominiert ein Wechselspiel von Gewandpartien, die glatt über dem Körper liegen, und von Faltenspielen und Gewandbäuschen, die auf ornamentale Art und Weise die Figur und einzelne Körperpartien rahmen und akzentuieren.

Im Nachlassinventar ist das Relief mit 1000 Livres taxiert.

Kommentar

Das Relief thematisiert das wilde, ausgelassene Treiben des dionysischen Gefolges hier eher verhalten, wodurch es an die sog. handlungslosen Repräsentationsbilder der dionysischen Sarkophage erinnert. Diese zeigen den Gott in repräsentativer Pose, nicht als Akteur einer Handlung.⁵⁷ Auch der Tanz der Mänaden und das Tun der Satyrn sind eher zurückhaltend inszeniert. Dieser Beobachtung entspricht auch die Dreiteilung der Komposition. Denn sowohl die tanzenden Mänaden, Dionysos und

⁵⁷ So etwa bei Zanker/Ewald 2004, S. 310: Besprechung eines Sarkophages in Kopenhagen mit der Darstellung des gelagerten Paares Dionysos und Ariadne als Thematisierung des „Für-Sich-Seins“.

Ariadne, als auch die Satyrn um den Krater bilden eigenständige Figurengruppen, die durch keinerlei Interaktion miteinander verbunden sind. Die ungewöhnliche Darstellung mit den dicht aufgereihten, aber wenig bewegten Figuren hat keine unmittelbaren Parallelen. Sie unterscheidet sich ikonographisch von den Bildern der dionysischen Sarkophages mit der Hochzeit von Dionysos und Ariadne und ist andererseits auch nicht mit den so genannten neuattischen Reliefs, wo die Einzelfiguren eher in einem lockeren Reigen verbunden sind, zu vergleichen. Gleichwohl geht die Figur des Dionysos auf dasselbe Repertoire an Vorbildern zurück wie Darstellungen des Gottes auf späthellenistischen und klassizistischen Reliefs.⁵⁸ Gegen die Interpretation als Sarkophagrelief spricht zudem die auffällig hohe Sockelzone mit der Angabe der Bodenbeschaffenheit.

Das Relief wurde im Zuge der Grabungen, die der Herzog von Parma, Francesco I. Farnese, auf dem Palatin während der 1720er Jahre durchführen ließ, gemeinsam mit weiteren Reliefs dionysischer Thematik aufgefunden. Da Kardinal de Polignac bei einer Besichtigung der Ausgrabungen großen Gefallen an dem Relief geäußert hatte, machte der Herzog es ihm zum Geschenk.⁵⁹ Der Kardinal besaß zumindest noch zwei weitere, jedoch wohl stärker beschädigte Reliefs vom gleichen Fundort. Ein Relief, das sich heute im Getty Museum in Malibu befindet, ging aus seinem Nachlass in den Besitz des Bildhauers Lambert-Sigisbert Adam über und wurde von diesem in seinem *Recueil d'antiquités* von 1756 abgebildet.⁶⁰ Es zeigt den indischen Triumph des Gottes, doch reitet Dionysos nicht wie üblich den Elefanten, sondern agiert am Boden als Anführer im Kampfgeschehen (vgl. Kat. II Nr. 1, Abb. 670.671).

⁵⁸ Die Figur des Dionysos entspricht motivisch weitgehend der Darstellung des Gottes auf dem Borghese-Krater, dort jedoch mit spiegelbildlicher Kopf- und Armwendung zu seiner linken Seite, wo eine Kitharödin/Ariadne steht: Paris, Musée du Louvre, Inv. Ma 86, vgl. Dagmar Grassinger: Römische Marmorkrater, Mainz 1991 (Monumenta Artis Romanae, 18), S. 181–183, Kat. Nr. 23 Abb. 86. Auch auf der Townley-Vase, deren zentrales Figurenpaar Dionysos mit Mänade bildet, wendet sich der rechts von der Frauenfigur stehende Gott zu seiner Spielbeinseite.

⁵⁹ Polignac, 2000, S. 640–643, mit Zusammenstellung der Quellen. Zu den Grabungen auf dem Palatin, vgl. Olivier Michel: Les fouilles farnèse dans les jardins du Palatin, in: Gli orti farnesiani sul palatino. Roma antica, 2, 1990, S. 194–196; Patrizio Pensabene: Testimonianze di scavo del XVIII e del XIX secolo sul Palatino, in: Gli orti farnesiani sul palatino. Roma antica, 2, 1990, S. 17–60.

⁶⁰ Mein herzlicher Dank gilt Dr. Jens Dähler, J. Paul Getty Museum, für die Zusage von Fotos und seinen hilfreichen Blick auf das Relief. Seiner Auskunft zufolge hat sich bei einer früheren Abnahme der Ergänzungen gezeigt, dass die Köpfe der rechts außen am Boden liegenden Figur und des im Hintergrund als dritter von rechts stehenden Kampfgefährten antik sind. In den Haaren sind deutliche, punktförmige Bohrungen zu erkennen. – Malibu, J. Paul Getty Museum, Department of Antiquities, Inv. 78. AA. 61. – Polignac 2000, S. 642 f. – Dostert 1999, S. 44 f. Abb. 28 f.

Ein drittes, stark fragmentiertes Relief mit der Darstellung eines Schiffes derselben Provenienz soll ebenfalls über Polignac zu Adam gelangt sein.⁶¹

François de Polignac rekonstruierte anhand dieser Funde und der Quellen eine mindestens dreiseitig reliefierte Basis mit dem Potsdamer Relief auf der Vorderseite, während auf den beiden Schmalseiten zum einen das Relief mit dem indischen Triumph des Dionysos und zum andern ein verschollenes Relief mit der Darstellung eines Schiffsteiles angebracht gewesen sein sollen. Die Grabungen des Herzogs von Parma fanden 1724–1725 im Bereich der Domus Flavia statt, so dass Polignacs Hypothese, dass es sich möglicherweise um die Basis eines Podiums etwa in der Aula Regia handeln könnte, plausibel erscheint. Unter Domitian war der Palast auf dem Palatin großflächig erweitert worden und hatte prächtig ausgestattete Empfangs- und Speisesäle erhalten.⁶² Möglicherweise stammt auch das Potsdamer Relief von dort, auch wenn es aufgrund der dichten Anordnung der Figuren und der fast episodenhafte Darstellungsweise als Schmuck einer Basisvorderseite sehr ungewöhnlich ist. Doch an eine Basis dachte auch schon Matz im Zusammenhang mit dem Relief in Malibu, da sich seiner Beobachtung zufolge die Figuren, obwohl sie ungefähr die Höhe eines Sarkophages haben, von den schweren Profilen nicht trennen ließen und daher zu einer Basis gehört haben müssten.⁶³ Sowohl in der ungewöhnlichen Interpretation der dionysischen Ikonographie als auch in stilistischer Hinsicht schließen sich die Reliefs in Potsdam und Malibu eng zusammen und auch die Reliefhöhe ist identisch. Da das Potsdamer Relief doppelt so lang ist wie das in Malibu, ließe sich mit François de Polignac vermuten, jenes könnte die Hauptfront und dieses die Ne-

⁶¹ Bei dem stark fragmentierten Relief mit einer Schiffsdarstellung könnte es sich vielleicht um die Überfahrt des Dionysos gehandelt haben, bei welcher die Piraten in Delphine verwandelt werden, wie sie z. B. von der Exekiaschale überliefert wird. Die Relieffragmente sind erwähnt in einer Liste, die dem Nachlassinventar Polignac von 1742 beigelegt worden ist: Paris, Archives Nationales, Minutier central XCII, 521, fol. 4v („fragment de Basreliefs [...] représente une partie de vaisseau [...]. Ces morceaux viennent des deux bouts du Tombeau qui a été trouvé dans les Ruynes du Palais de Neron“).

⁶² Einen Überblick zu den Repräsentationsräumen und dem damit verbundenen Anspruch Domitians und seiner Nachfolger gibt Paul Zanker: *Domitians Palast auf dem Palatin als Monument kaiserlicher Selbstdarstellung*, in: *Die Kaiserpaläste auf dem Palatin in Rom. Das Zentrum der römischen Welt und seine Bauten*, hrsg. v. Adolf Hoffmann/Ulrike Wulf, Mainz 2004, S. 86–99.

⁶³ Matz III, 1969, S. 431 f. Kat. Nr. 241, Taf. 260, 2, mit Erwähnung der Abbildung des Reliefs in Lambert-Sigisbert Adam: *Recueil de Sculptures antiques*, Paris 1755, Taf. 4. Matz sah das Relief 1953 in London bei Spink, wohin es aus der Sammlung des Earl Fitzwilliam in Wentworth Woodhouse gelangt war. 1955 konnte er es erneut in Malibu betrachten. Er spricht von „rücksichtsloser Restaurierung im 18. Jh. [...]“. Obwohl die Figuren ungefähr die Höhe eines Sarkophages haben, lassen sie sich von den schweren Profilen nicht trennen und müssen daher zu einer Basis gehört haben. Von den Köpfen ist keiner antik. Das Mißverhältnis in der Größe zwischen dem Elefanten und den übrigen Figuren ist innerhalb dieses Stiles grotesk.“ Die typologischen Vergleiche, die Matz nennt, sind in das 3. Viertel des 2. Jahrhunderts n. Chr. datiert.

benseite einer Basis gebildet haben. Auch das dritte, nur fragmentarisch geborgene Relief aus den Grabungen auf dem Palatin könnte Teil dieser Basis gewesen sein, die dementsprechend zentralen Themen des Dionysosmythos gewidmet gewesen wäre. Eine typologische Parallele zu der reliefierten Basis bieten die Sockelzonen der Bühnen römischer Theater, die sowohl friesartige Reliefs als auch Einzelfiguren oder Figurengruppen aufweisen.⁶⁴ Auf ikonographisch und stilistisch ähnlich singuläre Reliefs, die Basen geschmückt haben dürften, verweist von Hesberg im Zusammenhang mit bukolischen Darstellungen.⁶⁵ Für das Potsdamer Relief legt die Art der Faltenbildung und die insgesamt sehr zurückhaltende Bohrarbeit mit einzelnen Punktbohrungen eine Entstehung im letzten Viertel des 1. Jahrhunderts nahe, die auch für das Relief in Malibu gelten dürfte.

Das Relief wurde sogleich nach der Auffindung von dem französischen Bildhauer Pierre Lestache in Rom ergänzt.⁶⁶ Eine wohl noch in den 1720er Jahren entstandene Zeichnung von Giovanni Domenico Campiglia zeigt das Relief im restaurierten Zustand.⁶⁷ In der Forschungsliteratur wurde das Relief mangels guter photographischer Aufnahmen und aufgrund der hohen Anbringung in der Wand der Bildergalerie vielfach für entweder vollständig modern⁶⁸ oder für stark überarbeitet⁶⁹ gehalten. Die Zweifel an seiner Echtheit wurden durch die mit einer Sarkophagfront

⁶⁴ Entfernt vergleichbar sind Reliefs, die an der *Scaenae frons* von römischen Theatern angebracht waren, zumal hier auch dionysische Themen bevorzugt dargestellt wurden, vgl., z. B. die Reliefs der *Scaenae frons* des Theaters von Nysa: Ruth Lindner: Mythos und Identität. Studien zur Selbstdarstellung kleinasiatischer Städte in der römischen Kaiserzeit, Stuttgart 1994, Taf. 10–17. Reliefs dionysischer Thematik finden sich z. B. am Pulpitum der Theater von Athen, Hierapolis, Perge, Side und Sabratha.

⁶⁵ Henner von Hesberg: Einige Statuen mit bukolischer Bedeutung in Rom, Römische Mitteilungen, 86, 1979, S. 297–317, Taf. 76, 2: ein stark ergänztes dionysisches Relief auf einer Basis im British Museum, 2. Jahrhundert n. Chr.

⁶⁶ Zur Restaurierung durch den an die französische Akademie angehenden Bildhauer, vgl. Anne-Lise Desmas: Pierre de Lestache (1688 ca. – 1774): un sculpteur français à Rome entre institutions nationales et grands chantiers pontificaux, in: Studiolo, 1, 2002, S. 105–148.

⁶⁷ Die für den Sammler Richard Topham angefertigte Zeichnung heute in Eton College Library, BM 10, 22 und 10, 23, vgl. AK Fascination de l'Antique 1998, S. 57 Kat. Nr. 32: ohne Datum, auf der Rückseite vom Künstler notiert: „CPD“, von Topham: „Marmo in Monte Palatino nuper effossum & nunc in Aedibus Cardinalis de Polignac asservatum.“ Zu Campiglias Aufträgen in Rom, vgl. Louisa Connor, in: AK Fascination de l'Antique 1998, S. 53.

⁶⁸ Hellmut Sichtermann hielt das Relief bei einem Besuch in Potsdam im März 1976 für eine moderne Nachbildung.

⁶⁹ Parlasca 1981, S. 216, spricht das Relief als stark verfälschten Pasticcio an, der deshalb nicht in das Sarkophagcorpus aufgenommen worden sei.

nur schwer in Einklang zu bringenden Maße und die hohe Sockelzone verstärkt. Eine im August 2004 durchgeführte Untersuchung hat jedoch ergeben, dass die Köpfe und einige Attribute ergänzt worden sind, die antike Oberfläche aber weitgehend intakt geblieben und nur an wenigen Stellen überarbeitet worden ist. Durch die von François de Polignac publizierte Zeichnung Campiglias und die damit einhergehende Untermauerung seiner Provenienz sind nicht nur die Zweifel an der Echtheit des Reliefs ausgeräumt worden, sondern es hat zudem einen wichtigen Platz in der Grabungsgeschichte und Ausstattung der Kaiserpaläste auf dem Palatin erhalten.

In der Sammlung Polignacs in Paris erhielt das Relief jeweils einen prominenten Platz. Im Hôtel de Sully stand es an einer der Stirnseiten der Galerie vor einer zweistufigen Büstenreihe und bildete ein Pendant zu dem Relief mit den Drei Grazien am anderen Ende des Raumes. Im Hôtel de Mézières befand es sich im ersten hofseitigen Raum, wo es gewissermaßen als Leitthemageber für die übrige Raumausstattung fungierte. Die hohe Taxierung im Nachlassinventar mit 1000 Livres entspricht dieser Funktion. Aus der Bildergalerie von Sanssouci ist das Relief wegen seiner Einbindung in die Wanddekoration auch im Zuge der Museumsgründung nicht entfernt worden, obwohl es wie sein Gegenstück, das Sarkophagrelief mit den Drei Grazien an der Eingangswand (Kat. Nr. 159), auf den Listen für den Abtransport aufgeführt ist. Aufgrund der wandfesten Anbringung und der Schwierigkeit, für das Relief angemessenen Ersatz zu beschaffen, sah man schließlich von einer Überführung in das Museum ab.

Quellen: Moreau de Mautour 1734, fol. 10r–11r („Bacchus et Ariane“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 604 („les noces de Bacchus et Ariane“). – Acta Inventur Schloss Sanssouci 1782–1796, fol. 65r Nr. 2 („Triumph des Bacchus und Ariadne“). – Inventar Schloss Sanssouci 1796, fol. 28r Nr. 2 („Hautreliefs deren Vorderseiten von antiken Sarcophagen verfertigt sind: Der Triumph des Bacchus und Ariadne worauf 14 Figuren 6 Fuß lang, 3 Fuß breit“). – Antiken- und Restaurierungsverzeichnis 1823, fol. 104r Nr. 15 („Bacchanal“). – Inventar Schloss Sanssouci 1825, fol. 120r Nr. 2 („Triumph des Bacchus und Ariadne“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 103r („das Relief, ein Bacchanal darstellend, in der Bilder-Gallerie zu Sanssouci befindlich“); fol. 169r Nr. 63 („ein Bacchanal“). – Inventar Bildergalerie Schloss Sanssouci 1830, fol. 1r Nr. 2. – Inventar Bildergalerie Schloss Sanssouci 1869, fol. 2r ([GK III] 281/2: „Triumph des Bacchus und der Ariadne“). – GK III Nr. 281 („desgleichen [Hautrelief von antiken Sarkophagen entnommen]: Der Triumph des Bacchus und der Ariadne, in 14 Figuren dargestellt / do. [weißer carrarsischer Marmor] / 0,94 [m] 1,88 [m] lang [Schloss Sanssouci, Bildergalerie, im großen Saal].“).

Literatur: Hôtel de Mézières 1735, S. 693. – Etat et Description des Statues 1742, S. 6 f. („monument qui représente en basrelief une fête de Bacchus, d’Ariane et de Silène“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 16]. – Nicolai 1769, S. 523 („Relief worauf man die Köpfe des Bacchus, der Ariane und des Silens sieht, [...] aus dem Palast des Nero“). – Oesterreich 1773, S. 72 mit Anm.* („aus der Sammlung des Cardinal Polignacs“). – Oesterreich 1774, S. 11 Nr. 100 mit Anm.*. – Oesterreich 1775a, S. 17 Nr. 100 („Basrelief [...] 14 Figuren, und zwar unter andern den Bacchus, die Ariadne, und den Silenus“). – Manger I, 1789, S. 235. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 292 Nr. 512 („les Noces de Bacchus et d’Ariane“). – Henschel-Simon 1930, S. 47 f. mit Abb. – Eckardt 1974, S. 317 Nr. 8. – Parlasca 1981, S. 216 Anm. 38 Abb. 3. – AK Rue de Varenne 1981, S. 52 Kat. Nr. 195. – Hüneke 1996, S. 91 mit Anm. 18, S. 97 Abb. – Saskia Hüneke, in : Bildergalerie in Sanssouci 1996, S. 218. – Kreikenbom 1998, S. 93 Anm. 165. – AK Fascination de l’Antique 1998, S. 57 Kat. Nr. 32. – Dostert 1999, S. 38 Anm. 22. – Polignac 2000, S. 640–646. – Dostert/de Polignac 2001, S. 121–123, 137 Nr. 159 Abb. 7. – Anne-Lise Desmas: Pierre de L’Estache (1688 ca. – 1774): un sculpteur français à Rome entre institutions nationales et grands chantiers pontificaux, in: Studiolo, 1, 2002, S. 105–148 Kat. Nr. 10 [erweiterte Internetpublikation: www.lestache.com]

Kat. Nr. 166

Abb. 598

Fragment einer Kandelaberbasis

2. Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr.

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer, feinkristalliner Marmor, Oberfläche braun verfärbt

Maße: gesamte H: 41 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 1146

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
529	621	76	855	143

Geschichte: 1734 in der Galerie des Hôtel de Sully in Paris nachweisbar. – 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben, im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren. – Um 1745 im Magazin von Schloss Charlottenburg aufbewahrt. – 1774 und 1775 ebendort noch nachgewiesen. – Vor 1800 in die ehemalige Antikenkammer Friedrichs II. in Schloss Charlottenburg gelangt. – 29. März 1830 an das Museum abgegeben. – 1832 im Nordsaal des Museum.

Beschreibung

Das reliefierte Marmorfragment weist oben und unten Bruchflächen auf. Am schmaleren Ende befindet sich ein Hohlraum, der jedoch nicht so weit ausgearbeitet ist, wie das bei einem Gefäß zu erwarten wäre. Am breiteren Ende geht das Fragment mit einem deutlichen Absatz in den Ansatz eines wesentlich schmaleren Anschlusses über. An der Seite und am abgeflachten Absatz ist eine große Vierung aus zwei Teilen ergänzt. Die Oberfläche des oberen breiteren Abschlusses ist gut erhalten. Das runde Marmorfragment ist mit Ranken und Weintrauben reliefiert. Es handelt sich um das Fragment eines Kandelaberschaftes, das neuzeitlich zu einem Gefäß mit Fuß und Deckel, die heute beide fehlen, umgearbeitet wurde. Vergleichbar sind Kandelaberbasen mit balusterförmigem Stamm, etwa ein Exemplar im Cortile del Belvedere der Vatikanischen Museen (ohne Inv. Nr., vgl. Cain 1985, Kat. Nr. 95). Oesterreich beschreibt eine Vase mit gerieftem Fuß und kraus gefaltetem Deckel. Diese Ergänzungen sind nicht erhalten, doch zeigt der noch vorhandene große Dübel, dass das Fragment den früheren Beschreibungen entsprechend einmal gesockelt war.

Das zu einer Urne mit Fuß und Deckel ergänzte Fragment flankierte gemeinsam mit der ebenfalls mit Ranken verzierten Urne (Kat. Nr. 163) die zentrale Statue des Apollon an der Längswand der Galerie des Hôtel de Sully. Im Hôtel de Mézières standen beide in einem der beiden hofseitigen Räume. Im Nachlassinventar ist die Kandelaberbasis – als reliefierte Urne - mit 200 Livres taxiert.

Quellen: Moreau de Mautour 1734, fol. 12r („urne“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 621 („hurne travaillée en Paupre de niquer avec pied et couvercle“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 6r Nr. 2 („Urne in Gestalt einer Vase“). – Inventar Charlottenburg 1800, fol. 117 links („Zwey antike marmorne Urnen mit Arabesken verziert“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 109v Nr. 64 („2 antike Grab-Urnen in Marmor“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 11 („Urne de forme ronde [...] sur un piedestal“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 76]. – Oesterreich 1774, S. 107 Nr. 855 („Polignac. Urne cinéraire“). – Oesterreich 1775a, S. 131 Nr. 855 („Urne, in Gestalt einer Vase, mit Wein-Ranken und Laub, auch Trauben, geziert.“). – Tieck 1832, S. 21 Nr. 143 („Graburne“). – Gerhard 1836, S. 90 Nr. 143. – Conze 1891, S. 443 Nr. 1146. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 293 Nr. 529 („... travaillée en pampre de vigne, avec son pied et son couvercle“). – Heilmeyer 2005, S. 22. – Zum Typus: Hans-Ulrich Cain: Römische Marmorkandelaber (Beiträge zur Er-

schliessung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur 7), Mainz 1985, Kat. Nrn. 41, 61, 95, 99.

Kat. Nr. 167

keine Abb. überliefert

Basis mit einem Relief auf der Vorderseite

Basis römische Kaiserzeit mit neuzeitlich eingearbeitetem Relief

Ehemals Antikensammlung Berlin, nach Verkauf Verbleib unklar

Material und Technik: weißer Marmor

Maße: gesamte H: 74 cm, B: 38,5 cm, T: 32 cm

Alte Inv. Nr.: Staatliche Museen Berlin, Antikensammlung, Sk 1355

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1741	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
532	624	14 b	857	80

Geschichte: 1738 und 1742 in der Sammlung Polignac in Paris nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Um 1745 zunächst im Vorrat von Schloss Charlottenburg aufbewahrt. – Dort noch 1774 vorhanden (Oesterreich). – 1822 in die Kunstkammer des Berliner Stadtschlusses überführt. – 1830 im Nordsaal des Königlichen Museums ausgestellt. – Wohl 1922 aus der Antikensammlung verkauft.

Beschreibung

In eine vierseitige Basis oder eine Grabara wurde nachträglich auf der Vorderseite eine Rundbogennische eingetieft, in welche im Hochrelief die Figur einer stehenden Venus gemeißelt worden ist.

Genutzt wurde das Stück in Paris als Basis für eine kannelierte Marmorvase. Entsprechend wird sie auch von Oesterreich und von Tieck als Piedestal angesprochen. Nähere Angaben zu dem Stück, etwa zu einer möglichen Profilierung oder einer Sockelzone, liegen nicht vor. Wahrscheinlich handelte es sich um einen römischen Grabaltar oder eine Basis, deren eventuell ursprünglich vorhandenes Relief auf der Vorderseite abgearbeitet wurde, um die Nische mit der Venus herauszuarbeiten. Von Conze wird das Stück als vierseitige Basis beschrieben, in welche von moderner Hand eine Venus im Typus der Medici eingearbeitet sei.

Möglicherweise war die Basis mit der darauf postierten Urne im ersten hofseitigen Raum, dessen Hauptstück das dionysische Relief war, platziert. Im Nachlassinventar ist das Stück mit 70 Livres taxiert.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 624 („Cypqé massiv sur lequel il ya une Venus en basrelief“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 6 Nr. 4 („Ara, mit einer Nische, worin die Venus“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1822, fol 62 Nr. 4 („eine kleine Ara von weißem Marmor, vorn mit einer Nische, worin die kleine Bildsäule einer ‚Venus pudica‘, etwa 2 ½ Fuß hoch“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 6 („Piédestal, dans le panneau duquel est une niche, et dans la niche une Venus de seize pouces de hauteur“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 14]. – Oesterreich 1775 a, S. 131 Nr. 857 („Pie-destal, und eine kleine Nische, worinn eine Venus in Hautrelief befindlich ist“). – Tieck 1832, S. 15 Nr. 80 („kleines Piedestal, Nische in welcher die Figur einer Venus steht“). – Gerhard 1836, S. 69 Nr. 80. – Conze 1891, S. 525 Nr. 1355 („Einarbeitung des Reliefs der Aphrodite in Rundbogennische modern“). – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 293 Nr. 532 („Cype massif sur quoy il y a une Vénus en basrelief“).

Kat. Nr. 168

Abb. 599

Reliefmaske des Zeus Ammon

200–210 n. Chr., severisch

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: weißer, italischer Marmor

Maße: gesamte H: 31 cm; B: 30 cm; Dm des Antiken: 24 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 891

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
				367

Geschichte: 1742 wahrscheinlich von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben, im „Etat et Description des Statues ...“ 1742 nicht zu identifizieren. – Um 1745 im Magazin von Schloss Charlottenburg zur Sammlung Polignac gehörend verzeichnet. – Vor 1801 in den Korridor hinter der Bildergalerie von Potsdam-Sanssouci

überführt. – 1801 in die Kunstkammer des Berliner Schlosses verbracht. – 1806 nach Paris verbracht. – Am 2. August 1815 aus zurückgesandt, im Januar 1816 in die Kunstkammer zurückgekehrt. – 1828/1830 an das Museum abgegeben.

Beschreibung

Rand und Hörner weisen kleine Ergänzungen auf, Nase, Stirn und Haarkanten Be-
stoßungen. Die Rückseite des runden Reliefs wurde in der Neuzeit abgearbeitet und
in einen quadratischen Rahmen aus Marmor eingelassen, der heute mehrere Brüche
zeigt. Das im Relief gebildete Antlitz stellt Zeus Ammon dar. Es lässt sich in severi-
sche Zeit datieren, möglicherweise in das frühe 3. Jahrhundert n. Chr.

Sepp-Gustav Gröschel hat als Provenienz der Reliefmaske die Sammlung Polignac
vorgeschlagen und damit der Zuschreibung zur Sammlung Bellori bei Conze und
Gerald Heres widersprochen, da sie im Thesaurus Brandenburgicus, dem Antikenka-
binett-Inventar von 1703/1705 und in den Inventaren der Sammlung Bellori nicht
erwähnt wird. Dagegen ist ein Jupitermedaillon unter den Stücken der Sammlung
Polignac im Vorrat von Schloss Charlottenburg aufgeführt. In den französischen In-
ventaren und im Verkaufskatalog lässt sich das Stück unter den Reliefs jedoch nicht
fassen. Möglicherweise ist es als ein kleiner Jupiter unter den Köpfen aufgeführt,
doch mehr als Vermutungen sind hier nicht möglich.⁷⁰ Das früheste preußische In-
ventar mit der Liste der nach Berlin gelangten Skulpturen der Sammlung Polignac
stellt jedoch für die Provenienz eine höchst verlässliche Quelle dar.

Quellen: Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 6r („Jupiter Amonis. Als Me-
daglion“). – Acta Kunst- und Raritätenkabinett 1798–1801, fol. 175r Nr. 46 („Jupiter
Ammon, rund bas-relief“). – Konfiskationsverzeichnis Berliner Schloss 1806/1807,
fol. 45r Nr. 29 („Mascaron, demi relief“). – Nachrichten Kunstsachen 1806/1807,
fol. 12r Nr. 8 („Ein Fratzenkopf, halb Relief“). – Reklamationsverzeichnis 1814, fol.
80r („1 Fratzenkopf, halb Relief“). – Acta Kunstsachen 1814, fol. 12r Nr. 8. – Acta
Kunstsachen 1814–1816, fol. 59v Nr. 29; fol. 254r Nr. 5 („Ein Kopf als Jupiter Am-
mon, en face, bas-relief“). – Antiken- und Restaurierungsverzeichnis 1823, fol. 103r
Nr. 19 („Maske von Hammon“).

Literatur: Tieck 1832, S. 42 Nr. 367 („Jupiter Ammon“). – Gerhard 1836, S. 128
Nr. 367. – Conze 1891, S. 360 f. Nr. 891 („Reliefmaske des Zeus Ammon“). – Heres

⁷⁰ Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 292 Nr. 500 („Jupiter, un pied“). –
Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 592 („Jupiter – 12 livres“).

1977, S. 126 Nr. 46 [Übergabeverzeichnis aus Bildergalerie 1801]. – Heres 1978, S. 31. – Martinez 2004, S. 510 Nr. 1030. – Heilmeyer 2005, S. 37. – Antiken I. 2009, Kat. Nr. 201 (Sepp-Gustav Gröschel).

Bronze

Kat. Nr. 169

Abb. 600–603

Jünglingskopf (ehemals mit neuzeitlicher weiblicher Gewandbüste ergänzt)

Römisch-klassizistisch

Berlin, Antikensammlung

Material und Technik: Bronze

Maße: Kopf H: 16 cm; frühere gesamte H mit ergänzter Büste: 1 Fuß 5 Zoll

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Friederichs Inv. 1828

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
582	675	299	794	

Geschichte: Nach 1724 von Pier Leone Ghezzi in Rom gezeichnet, damals schon im Besitz von Kardinal Polignac. – 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières (Appartements im 1. Obergeschoss). – 1742 von Friedrich II. als „Femme égyptienne“ aus der Sammlung Polignac erworben. – 1745 zunächst im Vorrat von Schloss Charlottenburg aufbewahrt. Im Berliner Schloss aufbewahrt, im Cabinet (Bibliothek des Königs) neben der Galerie (Raum 552). – 1805–1815 in Paris. – Juli 1816 wieder im Berliner Schloss. – wohl um 1830 an das Museum abgegeben.

Beschreibung

Der ohne Hals und Nacken erhaltene antike Bronzekopf mit ursprünglich eingelegten Augen weist an den Schläfen und Seiten Löcher auf, die ursprünglich zur Anstückerung von Frisurteilen dienten.⁷¹ Das eng anliegende Haar ist von der Kalotte in feinen Strähnen zu einem umlaufenden Band geführt. In der Stirn sind die Strähnen zu einer kleinen Haarschleife gebunden. Das großformige Gesicht mit dem ‚schweren‘ Kinn, dem waagrecht eingegrabenen Mund, der geraden Nase und den linear geschwungenen Brauenbögen weist deutliche Asymmetrien auf, so dass der ehemals zu einer Statue gehörende Kopf eines Knaben zur linken Seite geneigt gewesen sein

⁷¹ Zur Technik vgl. Uwe Pelz 2009.

dürfte. Es handelt sich um eine römisch-klassizistische Bronzearbeit, worauf zuerst Paul Zanker hingewiesen hat. Den jüngsten Überblick zur stilistischen Beurteilung des Kopfes bietet Norbert Franken.

Nach seiner Auffindung war der Bronzekopf eines Jünglings mit langen Seiten- und Nackenlocken sowie durch die weibliche Gewandbüste zur Darstellung einer wohl ägyptischen Frau oder Göttin ergänzt worden. Den Ausgangspunkt für die Deutung auf einen weiblichen Kopf dürften der Stirnhaarknoten sowie der Rückschluss auf weitere lange Locken, die sich unter dem Band befunden hatten, das die Oberkopfhare hält. Da der Hals nicht erhalten war, konnte das diesen ganz bedeckende ergänzte Gewand den Übergang vom antiken Kopf verdecken und bot zugleich eine festere Stütze für den Kopf.

Pier Leone Ghezzi zeichnete das Stück während des Aufenthalts von Kardinal Polignac zwischen 1724 und 1732 in Rom, mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit dürfte es auch in Rom oder in seiner Umgebung gefunden worden und ergänzt worden sein. Der Zeitpunkt der Ergänzung ist nicht genauer einzugrenzen. Möglicherweise ist sie von Kardinal Polignac in Auftrag gegeben worden, wahrscheinlicher aber hatte er die Büste aus einer anderen Sammlung oder bei einem Händler erworben. Ghezzi gibt in seiner Beischrift zu der Zeichnung als Material irrtümlich Basalt an. In der Sammlung des Kardinals war die Bronzestatue eher ein Einzelstück, ließ es sich doch weder in die Reihe der Marmorbüsten mit idealen Köpfen noch in die der griechischen und römischen Porträts einreihen. Zwar besaß Polignac durchaus weitere Bronzen, doch waren dies größtenteils neuzeitliche Arbeiten und wurden als solche auch gesehen. Neben den im Verkaufskatalog eigens hervorgehobenen Bildwerken aus dunklem Stein wie Basalt dürfte die Bronzestatue daher den Charakter eines Einzelstücks gehabt haben. Wie später in Preußen war sie auch in der Sammlung des Kardinals als antike Großbronze ein Einzelstück von besonderem Wert. Dies schlägt sich zwar nicht in den Beschreibungen der Sammlung nieder, mag aber mit dem ihr zugeschriebenen Sujet – Darstellung einer ägyptischen Frau – zusammenhängen, das weder mythologisch noch historisch größeren interpretativen Spielraum für die gelehrte Beschäftigung bot. Im Nachlassinventar von 1742 ist die Bronzestatue aber mit dem recht hohen Wert von 200 Livres taxiert. Die gleiche Beobachtung trifft auf die Büste und ihren Stellenwert, ihre Wertschätzung und Rezeption in Preußen zu. Lange blieb sie im Vorrat von Schloss Charlottenburg, bis sich ein geeigneter, repräsentativer Platz für dieses Einzelstück gefunden hatte.

Quellen: Biblioteca Vaticana, Codex Ottoboniano lat. 3108 f. 10. – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 675 („Isis Egiptienne“). – Kunstkammer-Generalia 1746–1770

(Schloss Charlottenburg 1745), fol. 2 Nr. 26 („eine Egyptische Königin. Von Bronze. 1 Fuß 5 Zoll“). – Inventar Marmorpalais 1796, fol. 233r/234v. o.Nr. („antique Büste von Bronze von Hetrurischer Arbeit 1 Fuß 5 Zoll hoch“). – Inventar Altes Schloss Charlottenburg 1810 (Kunstsachen 1809–1810), fol. 86v Nr. B.10 („Diana in Bronze etrusische Arbeit mit Augen von Silber 1 Fuß 5 Zoll hoch“). – Reklamationsverzeichnis 1814 (Kunstsachen 1814), fol. 10v. Nr. 11 („Diana ... aus dem Cabinet neben der Gallerie“). – Acta Staatseigentümer 1809–1810 (Kunstsachen 1814–16), fol. 247r. Nr. 145, Kat. Nr. [von 1807] 225 („tête de jeune femme, style étrusque“). – Inventar Berliner Schloss I, 1816 (Kunstsachen 1816–19), fol. 11v/12r. Nr. 14 („Büste der Diana von Bronze, etrusische Arbeit, hoch 1'5'' mit Augen von Silber“, auf Denons Liste Nr. 1); fol. 33r. Nr. 10 („Diana“). – Acta Kunstsachen 1815–1819 (Berliner Schloß 1816, IV), fol. 302v./303r. („antike Büste von Bronze mit silbernen Augen“).

Literatur: Etat et Description des Statues, 1742, S. 35 („Femme Egyptienne, ouvrage de bronze antique, buste demi-nature“) [= Sammlung Polignac, 1956, Nr. 299]. – Oesterreich 1775a, S.123 Nr. 794 („halbes Bruststück eines Frauenzimmers. Von Bronze.“). – Friederichs 1871, S. 388 Nr. 1828. – Furtwängler, 1893, S. 675–686 Taf. 32. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 296 Nr. 582 („Isis égyptienne“). – Guerrini 1971, S. 96 Kat. Nr. 68 Taf. 46,1. – Zanker 1974, S. 61 Anm. 78, S. 82 Anm. 97. – Savoy, 2003, S. 100 Nr. 225. – Astrid Dostert/Norbert Franken/Uwe Pelz: „Ein seltenes und interessantes Stück“. Die erste antike Großbronze der königlichen Kunstsammlungen in Berlin und Potsdam, in: Jahrbuch der Berliner Museen 51, 2009, S. 9–24.

Antikenkopien, antikisierende Bildwerke und Reliefs

Kat. Nr. 170

Abb. 604–608

Weiblicher Kopf einer Niobide

neuzeitlich

Berlin, Antikensammlung

Material: Marmor

Maße: gesamte H: 49 cm; H Sockel: 12,5 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 230

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
		172	806	405

Geschichte: 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben (Fundort unbekannt). – 1745 in Berlin, Schloss Charlottenburg, Vorrat. – Berliner Stadtschloss. – 1830 an das Museum abgegeben. – Aktuelle Aufbewahrung im Magazin der Antikensammlung.

Beschreibung

Nase, Mund und Kinn sowie die rechte Ohrmuschel und ein großes Stück des Hinterkopfes, dessen Ausführung sich deutlich vom Rest unterscheidet, sind ergänzt. Der Haarschopf, der in seiner Ausführung gut ist, ist unten gebrochen, keine künstliche Abarbeitung. Die Wangen sind überschliffen. Der Kopf ist bruchlos mit einem Teil des Büstenausschnittes erhalten, der bei weit ausgreifender linker Schulter an der Rückseite wie bei einem Einsatzkopf zugerichtet ist. Die Schulterlinie ist entsprechend dem nach links oben gerichteten Kopf von rechts nach links abfallend, wobei die rechte Schulter stark verkürzt dargestellt ist. Die Büste ist auf Einsatz in eine Statue gearbeitet. Wenn der Kopf antik ist, dann wurde der Haaransatz besonders an den Schläfen stark verändert und überschliffen, während er am Scheitel sehr gut wirkt, zumal hier auch noch deutliche Verwitterungsspuren zu erkennen sind. Die Büste stand nach Ausweise der Witterungsspuren eine Zeitlang im Freien.

Der mit der asymmetrischen Büste erhaltene Kopf vermittelt aufgrund bestimmter Einzelformen den Eindruck einer neuzeitlichen Arbeit. Dies betrifft vor allem die Haarbehandlung. Die Haarsträhnen sind in Wellen an den Seiten entlang zum Nacken geführt, die aussehen wie gekräuseltes Wasser. Aus dem Nackenschopf ragen die Lockenenden nach oben hinaus, wobei sie zu kleinen Ringellöckchen eingedreht sind. Zudem ist das eng anliegende, flache Kalottenhaar von den voluminöseren Seitensträhnen wenig organisch abgesetzt. Daher gibt die Beobachtung der Haarsystematik, besonders die Anlage der Seitensträhnen, die vom Kalottenhaar nicht logisch getrennt sind, Zweifel an der antiken Entstehung auf. So befinden sich am Hinterkopf Rokoko-Ringellöckchen, zudem wirkt die Art der Bohrung in den Haaren nicht antik. Der Kopf weist falsch verstandene Asymmetrien auf, Haare und Scheitel stimmen nicht mit dem Gesicht überein. Die Flickung auf der Kalotte wirkt jedoch fast antik. Wenn der Kopf im 18. Jahrhundert entstanden ist, dann vermutlich mit einer Fälschungsabsicht, da Niobidendarstellungen ein beliebtes Sujet waren. Für den Schopf könnte die Aphrodite Leconfield in Petworth verglichen werden. Sie erinnert entfernt an Pothsodarstellungen.

Die Echtheit des Kopfes wurde schon von Conze angezweifelt, der Verdacht zuletzt von Eberhard Paul untermauert. Conze weist außerdem darauf hin, dass der Büstenausschnitt in etwa dem Schulterbereich der Florentiner Statue entspricht, der nicht vom Gewand bedeckt wird. Eine weitere Kopie der fliehenden Tochter der Niobe wurde in Tivoli gefunden und ist als Niobide Chiaramonti in die Geschichte eingegangen. Der nackte Schulterausschnitt der Statue in Florenz dürfte der Berliner Büste entsprechen. Die knidische Aphrodite war dem Bildhauer bekannt, dies macht die Proportion des Gesichtes deutlich. Es handelt sich mit hoher Wahrscheinlichkeit um eine neuzeitliche Antikennachahmung, die Züge der Aphrodite von Knidos und der Niobidentochter kombiniert.

Als ein bekannter Typus konnte der Kopf schon im 18. Jahrhundert als eine Darstellung einer fliehenden Niobetochter identifiziert werden und wird als solche auch in der Sammlung des Kardinals bezeichnet. Oesterreich greift die Einstufung des Auktionskataloges als von zweitem Rang auf, spricht dem Kopf aber gleichzeitig „ausnehmende Schönheit“ zu. Tieck schloß sich dieser Beurteilung an und stellte gleichzeitig fest, dass die Büste aus einer Statue umgearbeitet sein müsse.

Quellen: Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 3 Nr. 10 („Niobe“). – Antiken- und Restaurierungsverzeichnis 1823, fol. 103v Nr. 29 („Kopf einer getöteten Tochter der Niobe“). – Hist. Akten, Nr. 63 (Berliner Schloss 1816), fol. 290v. Nr. 3 („weibli-

che Büste“, 1. Fuß 9 Zoll, auf roten Untersätzen, neben Tochter der Niobe von gleicher Höhe, deren Zugang im Inventar von 1793 vermerkt.“).

Literatur:

Etat et Description 1742, S. 19 („demi-buste, fille de Niobé“) [=Sammlung Polignac 1956, Nr. 172]. – Oesterreich 1775 a, S. 124 Nr. 806; Tieck 1832, S. 45 Nr. 405 („Niobe, Trümmer einer Bildsäule“). – Gerhard 1836, S. 135 Nr. 405; Stark, Niobe S. 269; Conze, 1891, S. 102 Nr. 230; Eberhard Paul, Die falsche Göttin, 1962, S. 98 Abb. 40 („praxitelische Züge“).

Kat. Nr. 171

Abb. 609

Kopf der Aphrodite „Sappho“

Neuzeitlich

Berlin, Antikensammlung (Kriegsverlust)

Material und Technik: Marmor

Maße: gesamte H: 40 cm

Inv. Nr.: Staatliche Museen Berlin, Antikensammlung, Sk 330

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1741	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
				86

Geschichte: Fundort unbekannt. – 1823 im sogenannten Mahagony Eck-Kabinett des Berliner Stadtschlosses. – 1830 im Museum, Nordsaal. – Anfang 20. Jahrhundert zur Aufstellung im Schloss Charlottenburg als Dauerleihgabe an die Schlösserverwaltung übergeben. – Seit 1944 verschollen.

Beschreibung

Der Kopf sitzt ohne Bruch auf dem Büstenausschnitt, auf welchen die Enden des Haartuches oder -bandes fallen. Ergänzt sind Nasenspitze, Kinn, der größte Teil beider Ohren, ein Stück der Kalotte mit dem oberen Teil des Haarschopfes und der größte Teil des frei hängenden Haarbandes. Vor dem linken Ohr ist ein Flicker im Haar. Am vorderen Büstenende ist ein Stück ergänzt. Die Oberfläche weist deutliche

Verwitterungsspuren auf. Conze vermutet, dass die Büste aus einem Hermenauschnitt umgearbeitet worden ist.

Der heute verlorene Kopf weist eine große Zahl von Messpunkten auf, die darauf hinweisen, dass er im Dreiviertelverfahren punktiert worden ist (Anmerkung auf der Inventarkarte der Antikensammlung). Der porträthafte Züge aufweisende Kopf besitzt eine komplizierte Frisur, die von einem mehrmals gewundenen Haarband gehalten wird. Das Band liegt tief in der Stirn, so dass nur einzelne kleine Locken an den Schläfen unter ihm hervorschauen sowie ein Stoffzipfel, der zu einem um die Haare gelegten Tuch gehört. Über der Stirn sind die Haare gescheitelt und in Lockenwellen nach hinten geführt, wobei sie von dem mehrmals um den Kopf gewundenen Band zusammengehalten werden. Sie sind in einem weit nach hinten ragenden Schopf mit einem Tuch zusammengebunden. Unter dem Haarschopf und breiteren Tuch ist das alles haltende Band geknotet, seine Enden fallen auf die Brust herab.

Die Zugehörigkeit des Kopfes zur Sammlung Polignac kann lediglich vermutet werden – so zuerst von Gerhard. Die bildhauerische Arbeit lässt sich jedoch gut mit dem frühen 18. Jahrhundert verbinden, auch Einzelformen, wie die in Ringellöckchen endenden Haarsträhnen und der ‚sprechende‘ Blick passen in diese Zeit. Tieck sah in der Darstellung eine Muse, möglicherweise aufgrund der auffallenden Frisur mit dem Tuch und dem Haarband.

Quellen: Antiken- und Restaurierungsverzeichnis 1823, fol. 104 Nr. 47 („weiblicher Kopf, eine sogenannte Sappho“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 159r. Nr. 18 („Sappho“).

Literatur: Tieck 1832, S. 15 Nr. 86 („Muse, sonst im Königlichen Schlosse zu Berlin“). – Gerhard 1836, S. 71 Nr. 86. – Conze 1891, S. 135 f. Nr. 330 (angeblich Polignac); Blümel 1931, S. 48 Nr. K 189 Taf. 79. – Ernst Langlotz: Aphrodite in den Gärten, Sitzungsberichte der phil-hist. Klasse Akademie der Wissenschaften Heidelberg 2. Abh. 1953/54, S. 47 f. Anm. 28 (modern). – Miller 2005, S. 42 Nr. Sk 330. – zum Typus: Volker M. Strocka: Aphroditekopf in Brescia, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 82, 1967, S. 110 ff.

Kat. Nr. 172

Abb. 610–612

Neuzeitliche Gewandbüste einer Frau mit aufgestütztem Kopf

17. / 18. Jahrhundert

Potsdam, Sanssouci, Skulpturenhalle

Material und Technik: Büste: weißer Marmor; Sockel: weißer Marmor mit grauen Adern

Maße: gesamte H: 30

Inv. Nr.: SPSG, Skulpt.Slg. 2478

Alte Inv. Nr.: Königliches Hofmarschallamt, GK III 369

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
409	501	160	829	

Geschichte: 1734 in der Sammlung Polignac im Hôtel Sully in der Galerie nachgewiesen. –1738 und 1742 im Hôtel de Mézières aufbewahrt (2. hofseitiger Raum). – 1742 von Friedrich II. erworben. – 1745 zunächst im Vorrat von Schloss Charlottenburg aufbewahrt. – 1774 nach wie vor an gleicher Stelle magaziniert. – 1810 im Korridor hinter der Bildergalerie in Sanssouci aufbewahrt. – Dort 1869 noch vorhanden. – aktueller Standort Sanssouci, kleines Depot der Skulpturenhalle.

Beschreibung

Nasentrücken ergänzt, Nasenspitze fehlt. Fehlstellen an rechter Augenbraue, am Kinn, Nackenschopf mit Schnittfläche angesetzt. Es fehlen der rechte Unterarm sowie der linke Ellbogen, die Bruchfläche scheint grob geglättet, in der Mitte befindet sich ein Dübelloch. An der Rückseite ist die Figur zu einer Büste mit Büstenstütze ausgehöhlt. Pupillen, Iris und Tränenkarunkel sind gebohrt. Die Oberfläche weist starke gelbliche und schwarze Verfärbungen auf, einzelne Linien wirken wie später nachgearbeitet, etwa am Haaransatz der Stirn, neben der Schulterlocke, entlang des Gewandsaumes links.

Die Büste zeigt den Oberkörper einer Frau, die ihren Kopf stark zur Seite neigt und in die ihre zur Wange erhobene linke Handfläche legt. Der Blick der weit geöffneten Augen geht nach oben. In ihrem Haar sitzt ein Diadem, die Haare sind in der Stirn gescheitelt, in losen Wellen zum Hinterkopf geführt und dort zu einer Schleife gebunden, deren Enden in den Nacken und auf die linke Schulter fallen. Das Kalottenhaar ist im Nacken zu einem Schopf zusammengebunden. Sie trägt ein chitonartiges Gewand, das auf der rechten Schulter und am Oberarm mit vier großen Knöpfen geschlossen wird und in einem weichen Bogen schräg über die Brust geführt ist und

dabei die linke freigibt. Diese ist jedoch von einem dünnen Stoff bedeckt, der unter dem Chiton zu liegen scheint. Das Gewand ist hoch gegürtet, der Ansatz der senkrecht verlaufenden Faltenbahnen unter dem Überwurf ist deutlich zu erkennen. Die Büste ist mit einem überdimensioniert wirkenden Fuß gesockelt. Die Art der Ausbuchtung auf der Rückseite erweckt den Anschein als handele es sich um ein Statuenfragment, das nachträglich zu einem Büstenoberteil umgearbeitet worden sei, doch gibt sich die Frauenbüste aufgrund unstimmgiger Gewanddetails, vor allem aber durch ihren Stil als neuzeitliche Arbeit zu erkennen.

Der französische Antiquar Moreau de Mautour interpretierte die Büste als eine Personifikation der Göttin Securitas, doch führt er nicht aus, welche Indizien er für diese Deutung fruchtbar machte. Securitas wurde von den Römern verehrt und entweder als eine matronale Figur mit Füllhorn und Lorbeer- oder Olivenzweig dargestellt oder aber mit entblößter Brust sich mit einer Hand in die Haare greifend.⁷² Die Inventare der Sammlung Polignac greifen diese Deutung jedoch nicht auf, sondern beschreiben lediglich den Gestus der linken Hand. Im Verkaufskatalog von 1742 wird die Büste als Cleopatra aufgeführt und so verzeichnen auch Oesterreich und die preußischen Inventare die kleine Büste. Im Hôtel de Mézières war die Büste gemeinsam mit einer zweiten Frauenbüste – „Julie“ –, die ebenfalls Arme aufwies, aufgestellt; beide befanden sich im selben Raum wie das Relief mit den Drei Grazien. In Preußen wurde sie nachweislich bis in das späte 19. Jahrhundert hinein in keinen Aufstellungskontext eingebunden, sondern befand sich durchweg in verschiedenen Vorratsräumen und Magazinen. Im Nachlassinventar von 1742 ist die Büste mit 60 Livres taxiert.

Quellen: Moreau de Mautour 1734, fol.13r („un petit buste d’une femme qui a la tête appuyée sur sa main gauche, que l’on peut prendre pour la Déesse Sécurité“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 501 („femme tenant sa tête appuyée sur sa main“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 4 Nr. 34 („Ein Schlaffendes Mädchen“). – Verzeichnis Corridor Bildergalerie AdW 1801, fol. 172v. Nr. 35 („Cleopatra auf einen Arm gestützt“). – Inventar Bildergalerie 1869 Nr. 791, fol. 8 („[Gen. Kat. III] 369 11. [] - [] Cleopatra ganze Figur in weißem Marmor, halb lebensgroße Proportion [] Aus dem Corridor hinter der Bilder-Galerie“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 18 („deux petits bustes avec leur bras, l’une représentant Cleopatre“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 160]. – Oesterreich 1775a, S. 129 Nr. 829 („Cleopatra im Begriff einzuschlafen. Sehr schönes

⁷² Diese Attribute listet Hederich 1770, S. 2182 auf und zieht eine Münze als Beleg heran.

Stück. 1 Fuß 4 Zoll“). – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 289 Nr. 409 („femme tenant sa teste appuyée sur la main“).

Kat. Nr. 173

Abb. 613–616

Neuzeitliche Büste eines Jünglings mit Binde im Haar

17./ 18. Jahrhundert

Potsdam, Park Sanssouci, Skulpturenhalle

Material und Technik: schwarzer Marmor

Maße: gesamte H: 46 cm mit ehemaligem Sockel, Kopf mit Büste H: 36 cm

Inv. Nr.: SPSG, Skulpt.Slg. 2465

Alte Inv. Nr.: Staatliche Museen Berlin, Antikensammlung, Sk 1347, Königliches Hofmarschallamt, GK III 3524

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
405	497	151–159	795	291

Geschichte: Im Inventar der Sammlung Polignac von 1738 als „Ptolemée“ aus „pierre de touche“ nachweisbar. – 1742 von Friedrich II. erworben. – Um 1745 zunächst im Vorrat in Schloss Charlottenburg aufbewahrt. – Vor 1830 in der Kunstkammer des Berliner Schlosses (Tieck). – 1832 in Berlin, Königliches Museum, Westsaal. – Eventuell bald nach dem Erscheinen von Conzes Publikation der Skulpturen an die Schlösserverwaltung abgegeben.

Beschreibung

Der Kopf mit dem Hals sitzt mit einem deutlichen Schnitt auf einer Oberkörperbüste, deren Marmor mit weißen Adern durchzogen ist, die sich auf Hals und Kopf nicht fortsetzen. Demzufolge sind Kopf und Büste nicht aus demselben Block gearbeitet. Die Nasenspitze ist ergänzt. Die Nackenlocken sind gebrochen und setzen sich auf der Büste nicht fort. Zahlreiche kleine Bestoßungen im Gesicht und auf der Büste. Fehlstellen am Sockel im oberen Bereich und der linke untere Rand.

Der auf einer bis unter die Brust reichenden großen Büste mit den Ansätzen der Oberarme aufsitzende Kopf ist gleichsam elegisch nach hinten geworfen und zur

rechten Seite geneigt. Der aufwärts gerichtete Blick der großen runden Augen unter schmerzvoll zusammengezogenen Brauen und der leicht geöffnete Mund unterstützen diesen Leidensgestus. Die Pupillen sind geritzt, die Augen mit jeweils zwei großen Punktbohrungen akzentuiert. Das in der Mitte gescheitelte Haar fällt, die Schläfen und Ohren bedeckend, bis zur Schulter und in den Nacken, während die Strähnen auf der Stirn ein Dreieck formen. Das Haar wird von einem breiten Band gehalten, auf der Kalotte bildet es eine dichte, eng anliegende Masse. Die Stirn- und Seitenlocken sind durch tiefe, starke Schatten bildende Kanäle voneinander getrennt, wobei teilweise Stege zwischen den einzelnen Locken stehen geblieben sind.

Der Kopf als auch die Büste sind von ihrer Struktur und Ausarbeitung nicht antik, aus ihnen spricht barockes Stilempfinden. Orientieren dürfte sich die barocke antiki-sierende Büste an Alexanderdarstellungen, etwa den Köpfen des Typus "Sterbender Alexander" in den Uffizien.⁷³ In Paris wurde die Büste 1738 als König Ptolemaios gedeutet, wozu möglicherweise sowohl die Haarbinde als auch das Material Anlass gegeben haben könnten.⁷⁴ Die Büste war wahrscheinlich in einem der beiden hofsei-tigen Räume des Hôtel de Mézières aufgestellt. Oesterreich sah in der Büste eben-falls ein Bildnis eines orientalischen Herrschers, jedoch eines persischen.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 497 („Ptoloméé“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 2 Nr. 27 der Büsten („Artaxarse von Bassalth“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 18 („buste d’un jeune homme, marbre noir“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 154]. – Oesterreich 1775 a, S. 123 Nr. 795 („Artaxerxes“). – Tieck 1832, S. 36 Nr. 291 („jugendliche Büste – Kunst-kammer“). – Gerhard 1836, S. 119 Nr. 291. – Conze 1891, S. 524 Nr. 1347 („schlechte, moderne Fälschung“). – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 289 Nr. 405 („Ptoloméé“).

Kat. Nr. 174

Abb. 617–620

Porträt des Julius Caesar

17. /18. Jahrhundert

Berlin, Antikensammlung

⁷³ Vgl. Mansuelli, Abb. 64; Bieber, Hellenistic Sculpture 119.

⁷⁴ Im Nachlassinventar von 1742 ist kein Schätzwert eingetragen, da sich die Büste bei der Durchsicht offenbar nicht an ihrem Platz befand.

Material: mittelkristalliner Marmor

Maße: gesamte H der antiken Togastatue mit dem eingesetzten Kopf: 204 cm, H: Kopf 35 cm, H: Kinn-Scheitel 24 cm (Oesterreich: H mit der ehemals ergänzten Büste: 2 Fuß 6 Zoll)

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 341

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
344	436	311	388	167

Geschichte: 1735 im Hôtel de Mézières (vermutlich Raum links vom Vestibül). – 1774 Potsdam, Neues Palais, Schreibcabinet Friedrich II. – 1787 möglicherweise in das Berliner Stadtschloss, Mahagony Kabinett, gebracht und von hier am 1. April 1830 an das Museum abgegeben. – Angeblich aus Potsdam, Sanssouci, Antikentempel in das Museum überführt (Tieck). – 1830 Berlin, Königliches Museum, Ostsaal.

Beschreibung

Der Kopf befindet sich in einem guten Erhaltungszustand. Lediglich am Hinterkopf ist die Mitte der Kalotte ergänzt worden und der darunter liegende Lockenkranz scheint vom Schädel abgeplatzt zu sein, doch zieht sich die Bruchlinie an der linken Kopfseite nicht durch. Die kleine, zentrale Ergänzung scheint verdübelt zu sein, auf dem Dübelloch sitzt eine kleine Vierung. Am unteren Rand des kegelförmig abschließenden Halses befinden sich zwei Dübellöcher. Das vordere, größere Dübelloch ist mit einem kleinen Bohrer vorgebohrt, teilweise sind die Bohrkanäle noch zu erkennen. Die Einsatzfläche an der Unterseite ist grob mit dem Meißel bearbeitet, wie zur Vorbereitung für die Verbindung mit einem Zwischenstück oder einer Büste.

Der Kopf zeigt einen hageren Mann mit stark durchgeformter Gesichtsmimik und deutlichen Alterszügen, die einen naturnahen Gesamteindruck erzeugen. Unter der faltenreichen Stirn und kontrahierten Brauen liegen tief eingebettet die Augen, die mit Krähenfüßen zu den Schläfen übergehen. Die Brauenbögen wölben sich scharfkantig nach vorne. Die Knochenstruktur des Gesichtes wird von den stark eingefallenen Wangen verdeutlicht. Der fest und gleichsam entschieden, geschlossene Mund wird von deutlich akzentuierten Falten gerahmt, das Kinne reckt sich nach vorne. Die kurzen Haare liegen in sechs sichelförmigen Strähnen in der Stirnmitte, rechts davon befindet sich ein Gabel- und links ein Zangenmotiv, an den Schläfen weichen die

Haare weit zurück. Im Nacken laufen die Haare schmal zusammen und sind dort nur grob ausgearbeitet. Die seitlichen Strähnen sind bis an die Ohren herangeführt, ohne den üblichen Abstand zur Ohrmuschel. Der Kopf ist scheinbar als Einsatzkopf gearbeitet, doch ist der Kegel sehr schmal. Der Hals wirkt überlängte; der kurze Übergang zur Brust ist mit extrem deutlich gestalteten Muskeln gebildet, die einen fast ornamentalen Eindruck erwecken.

Das Porträt gibt den römischen Staatsmann Julius Caesar im sog. Camposanto-Chiararmenti Typus (2. Typus) wieder, dessen Entstehungszeit allgemein in augusteische Zeit gesetzt wird.⁷⁵ Das Stirnhaarmotiv mit den gerade auf der Stirn liegenden Locken, die beidseitig von einem Zangenmotiv flankiert werden, setzt die klassizistische Fassung des Augustusporträts voraus.⁷⁶ Der Typus ist in mehreren Repliken vertreten, wovon einige schon im 18. Jahrhundert bekannt waren. Bei dem Berliner Kopf handelt es sich um eine spätbarocke Kopie dieses Caesarbildnisses, das im Barock vor allem aufgrund seiner veristischen Züge große Bewunderung erfuhr. Als erster hat Lippold den Berliner Kopf als modern identifiziert, nachdem er das Original hatte untersuchen können. Im 18. Jahrhundert wurde der Kopf allgemein bewundert. Doch äußerte laut Winckelmann bereits Kardinal Albani Zweifel an der Echtheit des Kopfes.⁷⁷ So wird er im Auktionskatalog an herausragender Stelle als letzte der Antiken mit einer längeren Textpassage bedacht und als „ouvrage roman du premier rang“ bezeichnet, eine Einschätzung, die dann von Oesterreich für seine Beschreibung wieder aufgegriffen wurde. Dieser hatte zudem dafür gesorgt, dass der Kopf von Bernhard Rode gezeichnet und dann von Krüger nach dieser Vorlage gestochen wurde.⁷⁸ „Es ist eines der schönsten Stücke, so man sehen kann, und, in Betrachtung der Vollkommenheit, Richtigkeit und Kunst, so man daran entdeckt, unstreitig das einzige, welches nach dem Leben gemacht ist.“ In dieser Einschätzung äußert sich der damalige Anspruch, Porträtierte im Bildnis möglichst getreu wiederzugeben. Die Büste war im Neuen Palais, Cabinet des Königs, auf einem Schrank aus Schildplatt und reicher Silberverzierung von Kambly aufgestellt. Möglicherweise gelangte der Kopf von dort in das Berliner Schloss, bevor er 1830 in das Museum überführt wurde. Für die Aufstellung im Museum wurde der Kopf in eine 1826 in Rom durch Bunsen erworbene Togastatue eingesetzt.

⁷⁵ Lucia Faedo in: Pisa. Camposanto. Antichità II, 1984, S. 133–137 Nr. 68.

⁷⁶ Vgl. Mathias Hofer, in AK Kaiser Augustus und die verlorene Republik 1988, S. 314 Kat. 151.

⁷⁷ Johann Joachim Winckelmann, Geschichte der Kunst des Alterthums, Text, bearb. von Max Kunze, mit Unterstützung von Eva Hofstetter-Dolega, Marianne Kreikenbohm, Arnd Rattmann und Axel Rügler, Mainz 2003 (Johann Joachim Winckelmann, Schriften und Nachlaß, 4,1) S. 742.

⁷⁸ Oesterreich 1775a, S. 59.

Von der hohen Wertschätzung des Porträts zeugt die Veranschlagung mit 600 Livres im Nachlassinventar von 1742, während sich die anderen Büsten in der Regel zwischen 100 und 400 Livres bewegen. Moreau de Mautour nennt in seiner Aufzählung der Kaiserbüsten auch einen „Jules César“, doch wird das Stück nicht eigens erläutert.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 436 („Julles Cezar“). – Inventar Neues Palais 1784, fol. 3r („marmorne Buste: Julius Caesar [Zusatz:] Den 20ten Sept: 1787 Auf Sr: K: M: Befehl die drey Camin Vasen, der Kopf des Julius Caesar, und Kronleuchter von cristal de roche, nach Berlin.[[]“). – Acta Kunstsachen 1820-1830, fol. 159r, Nr 14 (?) („Kopf des Julius Caesar“).

Literatur: Etat et Description Des Statues 1742, S. 40. – Oesterreich 1775 a, S. 59 Nr. 388. – Nicolai 1786, S. 1237 („Büste des Caesar“). – Tieck 1832, S. 25 Nr. 167. – Gerhard 1836, S. 100 Nr. 167. – Conze 1891, S. 139 f. Nr. 341. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 287 Nr. 344 („Jules César“). – Curtius 1932, S. 212–226, bes. 214. 223. – Erich Boehringer: Der Caesar von Acireale, Stuttgart 1933, Taf. 34 f. – Lippold 1923, S. 261 Anm. 55. – Fleming Johansen: Antichi Ritratti di Caio Giulio Cesare nella Scultura, in: Analecta Romana Instituti Danici 4, 1967, S. 7–68. Bes. S. 53 Nr. 4. – AK Rue de Varenne 1981, S. 52 Nr. 194. – Heilmeyer/Heres 1992, S. 9.

Kat. Nr. 175

Abb. 621

Bildnis des Caligula auf inkrustierter Gewandbüste

17. / 18. Jahrhundert

Potsdam, Sanssouci, Skulpturenhalle

Material: neuzeitlicher Kopf italischer weißer Marmor mit schwarzen Adern; neuzeitliche Büste Inkrustationen aus Alabastro fiorito (Aragonit), Broccatello (Kalksteinbrekzie) und grauem feinkristallinen Marmor, auf einem Unterbau aus Peperino (feinkörnigem Tuffgestein); neuzeitlicher Sockelfuß weißer, italischer Marmor

Maße: Gesamte H: 82 cm

Inv. Nr.: SPSG, Skulpt.sl.g. 2440

Alte Inv. Nr.: Staatliche Museen Berlin, Antikensammlung, Sk 346; Königliches Hofmarschallamt GK III 2988

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
388	480	52	747–766	188

Geschichte: 1738 und 1742 in der Sammlung Polignac nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich 1746 in der Goldenen Galerie von Schloss Charlottenburg in einer Raumecke aufgestellt. – Am 20. April 1827 an das Museum abgegeben. – 1830 im Museum. – 1905 im Berliner Schloss, Elisabethsaal (Blümel 1933). – Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts im kleinen Depot der Skulpturenhalle, Potsdam Sanssouci.

Beschreibung

Kopf und Büste befinden sich in einem guten Erhaltungszustand. Lediglich die Nase Spitze ist ergänzt. Der Stein ist besonders im Gesicht von deutlichen grauen Adern durchzogen. An der Panzerbüste ist die Rosette auf der rechten Schulter erneuert worden und einzelne Faltenstege sind beschädigt und weisen Fehlstellen auf. Am Halsansatz der Büste ist der Marmor gebrochen. Der Kopf aus weißem Marmor ist in eine Gewandbüste aus Peperino eingesetzt, die mit Alabaster, Brocatello und dunkelgrauem Marmor inkrustiert ist. Der Sockel ist wiederum aus weißem Marmor gearbeitet.

Der deutlich nach rechts gewandte Kopf zeigt einen Mann mit klassizistisch beruhigten Gesichtsformen, selbstbewusstem Gesichtsausdruck, besonders durch den entschlossen wirkenden Mund und den direkten Blick hervorgerufen, und einer Kurzhaarfrisur. Das Stirnhaar, das leicht nach oben aufgewölbt ist, fällt in Fransenlocken in die Stirn und bildet dabei eine annähernd gerade Linie. Die Schläfenlocken reichen vor den Ohren weit in die Wange hinein. Die Büste zeigt einen Panzer aus dunkelgrauem Marmor mit Schulterklappen, die aus Alabaster mit quer verlaufenden Adern aufgelegt sind und einem Mantel, der in großen Falten über den Panzer drapiert ist und sich aus verschiedenen, rötlich-orangefarbenen Alabasterplättchen zusammensetzt.

Kopf und Büste sind nach Stil und Machart neuzeitlich. Der Kopf weist Porträtmotive des iulisch-claudischen Kaiserhauses auf. Er ist nach einem bekannten Porträttypus kopiert, der lange als Caligulabildnis angesprochen wurde, dessen Benennung inzwischen jedoch abgelehnt wird. Fittschen und Zanker schlagen für die-

sen Typus die Identifizierung mit einem der Prinzen, nämlich Agrippa Postumus mit Fragezeichen vor.⁷⁹ Das Bildnis ist in zahlreichen Repliken, die sich in zwei Gruppen gliedern lassen, überliefert.⁸⁰ Zahlreiche Antikenkopien und Fälschungen nach dem antiken Vorbild sind gleichfalls bekannt, die untermauern, dass es sich um einen, auch in der Neuzeit sehr beliebten Porträttypus handelt, der wohl häufig in die mit römischen Herrscherbüsten bestückten Barockgalerien Eingang fand.

Für die Sammlung Polignac sind insgesamt vier, je nach Lesart auch fünf männliche Köpfe auf farbig inkrustierten Büsten überliefert. Davon sind bislang jedoch nur zwei nachweisbar, nämlich das vorliegende Stück und Kat. Nr. 124. Im Nachlassinventar von 1742 ist die aufwendige Büste auf 350 Livres taxiert, doch ist der Kopf in den Pariser Inventaren, anders als im Verkaufskatalog, nicht als Caligula aufgeführt, sondern als unbekannte Büste. Die Identifizierung ist aufgrund der besonderen Büste und aufgrund der Maße dennoch möglich.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 480 („buste“). – Inventar Schloss Charlottenburg 1800, fol. 11v Nr. 20 („Büste des Caligula von geflecktem Marmor. Ergänzt sind die Nase; Brust und Fuß-Gestell wie Nr. 1: Die Brust ist modern und von Alabastro Venato und Marmi bigi zusammen gesetzt. Das Fuß-Gestell von Alabastro fiarito und Orientale, Marmo Africano und Giallo antico“). – Inventar Schloss Charlottenburg 1810b, fol. 20 Nr. 20 (“Büste des Caligula von geflecktem Marmor”). – Antiken- und Restaurierungsverzeichnis 1823, fol. 22r. Nr. 45/20 (“Caligula”). – GK III 2988 (“Caligula, Kopf aus schwarz geädertem Marmor, aus der Sammlung Polignac, früher in Sanssouci, 82 cm [m.Sockel], Berlin I. Nr. 206, Aus Königl. Besitz stammend, von der GV der Kgl. Musen überwiesen, L. 189, Journ. A 170/1905“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 10 („Caligula, ses draperies sont rapportées de différentes couleurs“) [=Sammlung Polignac 1956, Nr. 52]. – Oesterreich 1775a, S. 118 Nr. 747–766. – Gerhard 1836, S. 105 Nr. 188. – Bernoulli II/1, 1886, S. 309. – Conze 1891, S. 142 Nr. 346. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 288 Nr. 380 („un buste inconnu, avec sa broderie d’albâtre orientale“). – Blümel 1933, Vorwort. – Peschken/Wiesinger 2001, Tafelband, S. 469 Abb. 46.

⁷⁹ Fittschen/Zanker I, 1985, S. 25 f. Kat. 21.

⁸⁰ Fittschen/Zanker I, 1985, S. 25 f. Kat. 21 listen 12 Köpfe auf. Fittschen 1977, S. 50 Anm. 16 führt die ältere Literatur zu dem Typus als auch eine Liste der antiken Wiederholungen auf. Gleichzeitig verweist er auf die zahlreichen Fälschungen, die von diesem Typus existieren.

Bildnis des sog. Pseudo-Vitellius auf Gewandbüste

17./ 18. Jahrhundert

Berlin, Skulpturensammlung

Material und Technik: Kopf schwarzer Marmor, Büste und Sockel Bronze schwarz patiniert**Maße:** gesamte H: 40 cm**Inv. Nr.:** Skulpturensammlung SMB, Sk 2168**Alte Inv. Nr.:** Königlichen Museen Berlin, Antikensammlung, Sk 1335**Nachweise**

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
342	434	224	437	179

Geschichte: 1734 im Hôtel Sully in einem der Appartements aufgestellt. – 1735 im Hôtel de Mézières nachgewiesen (großer Salon). – 1738 und 1742 am selben Ort nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. erworben. – Um 1745 zunächst im Vorrat von Schloss Charlottenburg aufbewahrt. – Um 1770 in den Antikentempel, 5. Konsole der zweiten Reihe, gebracht. – 1809 entnommen und nach Paris transportiert. – Im Oktober 1815 wieder im Antikentempel. – Im März 1830 von dort an das Königliche Museum abgeliefert, Aufstellung im Ostsaal. – Im frühen 20. Jahrhundert von der Antikensammlung an die Skulpturensammlung abgegeben.

Beschreibung

Der gut erhaltene Kopf aus schwarzem Stein ist in eine knappe Gewandbüste aus Bronze eingesetzt worden, der Übergang wird an der Vorderseite des Halsausschnitts von einer zickzackförmigen Kante gebildet. Der schwarze Marmor des Kopfes ist stark poliert. Auf der Stirn befindet sich eine ornamental anmutende Reihe von Kerben, eine weitere Verletzung auf der rechten Wange. Die Einzelformen sowie die Oberflächenbearbeitung des Kopfes wirken sehr hart. Der weit zu seiner linken Seite gewandte Kopf ist durch eine hohe Stirn mit Geheimratsecken, füllige, fleischige und zugleich bewegte Gesichtsformen, einen fest geschlossenen Mund, ein deutlich akzentuiertes Doppelkinn und einen massigen, faltigen Hals geprägt. Die über den Schläfen und auf dem Oberkopf vollen Haare, die von hinten nach vorne gekämmt

sind, wirken unruhig und ungeordnet. Die Unterscheidung einzelner Strähnen und Locken ergibt ein geradezu ornamentales, flimmerndes Muster. Die Bronzebüste zitiert die Panzerpaludamentbüste römischer Feldherren, wie der gekräuselte obere Tunikarand zeigt, der unter den Mantelfalten hervorlugt.

Der Kopf ist eine Kopie des berühmten sog. Pseudo-Vitellius oder Vitellius Grimani. Der Forschungsstand zu diesem antiken Privatbildnis und den danach entstandenen zahlreichen neuzeitlichen Kopien wurde zuletzt von Markus Trunk resümiert.⁸¹ Die Porträtbüste eines älteren Mannes mit fülligen Gesichtsformen, einem feisten Hals und einem schweren Doppelkinn wurde 1505 bei Ausgrabungen auf dem Quirinal in Rom gefunden, 1525 mit weiteren Antiken aus dem Besitz von Kardinal Domenico Grimani nach Venedig gebracht und spätestens ab der Mitte des 16. Jahrhunderts in zahlreichen Kopien verbreitet, wovon heute rund 60 bekannt sind. Sie datieren von der Mitte des 16. Jahrhunderts bis in das 19. Jahrhundert und bestehen aus den verschiedensten Materialien, wie geädertem oder schwarzem Marmor, Porphyr, Bronze und Terrakotta.⁸² Die willkürliche, lediglich auf bestimmten physiognomischen Übereinstimmungen mit den antiken Quellen beruhende Benennung als Kaiser Vitellius kam schon bald nach der Entdeckung des Kopfes im frühen 16. Jahrhundert auf und hielt sich hartnäckig bis in das späte 19. Jahrhundert. Nachdem ein Teil der Kopien lange Zeit als antik diskutiert worden ist, geriet der Vitellius Grimani wie ein Großteil der von ihm abhängigen Kopien ebenfalls in den Verdacht, modern zu sein. Heute ist sich die Forschung jedoch einig, dass es sich bei dem Marmorkopf in Venedig um das Porträt eines Privatmannes aus hadrianischer bis späthadrianischer Zeit handelt und die bekannten Kopien ausnahmslos modern sind.⁸³ Annie Zadoks-Josephus Jitta bespricht im Rahmen der Durchsicht der neuzeitlichen Kopien des Vitellius Grimani auch zwei Bronzekopien, eine in Groningen, die andere in Wien, die beide um 1700 oder spätestens im 1. Viertel des 18. Jahrhunderts entstanden sind. Vergleicht man unter Berücksichtigung des anderen Materials den Berliner Kopf mit diesen beiden, so finden sich Gemeinsamkeiten, etwa eine gewisse Erstarrung der

⁸¹ Markus Trunk, *Die Casa de Pilatos*, Madrider Beiträge, 2003, S. 260–262 Kat. Nr. 64.

⁸² Vgl. Eberhard Paul: Zum Pseudo-Vitellius, in: *Römisches Porträt. Wege zur Erforschung eines gesellschaftlichen Phänomens*, Konferenz Berlin 1981, *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität Berlin* 2/3, 1982, S. 255–257. Mit der Rezeptionsgeschichte haben sich eingehend beschäftigt: Annie N. Zadoks-Josephus Jitta: A creative misunderstanding, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 23, 1972, S. 3–12. – Stephen Bailey: Metamorphoses of the Grimani „Vitellius“, in: *Getty Museum Journal* 5, 1977, S. 105–122.

⁸³ Aufgelistet bei Trunk 2003, S. 260–262; der Forschungsstand ebenfalls ausführlicher besprochen von Maria Elisa Micheli, in: Luca Guerrini/Carlo Gasparri (Hrsg.), *Il Palazzo del Quirinale. Catalogo delle Sculture*, Rom 1993, S. 211–213 Kat. Nr. 85. – vgl. auch Klaus Fittschen: Über einige römische Porträts in Venedig: Antike Vorbilder und neuzeitliche Nachahmungen, in: *Venezia e l'archeologia*, *RdA Suppl.* 7, 1990, S. 203–208.

Einzelformen, im Vergleich zum Vorbild weniger veristisch gestaltete Alterszüge und eine ähnliche Haarstilisierung.

Der Berliner Kopf aus schwarzem Stein wurde im 18. und 19. Jahrhundert hochgeschätzt, man stellte ihn selbst über den Kopf Grimani,⁸⁴ doch mag dies teilweise auch der Verwendung des eher seltenen Materials geschuldet zu sein. Darauf wird in der *Notice particulière* von 1735 eigens verwiesen mit dem Zusatz nach der Erwähnung des Materials „ce qui en fait la rareté“. Im Auktionskatalog der Sammlung Polignac wird die Büste als ein „chef-d’œuvre“ und eine römische Arbeit ersten Ranges eingestuft. Im Hôtel de Sully stand die Büste in einem der Appartements auf einem großen Tisch gemeinsam mit weiteren besonders hochgeschätzten Bildwerken, wie der Bronzestatue des schlangenwürgenden Herakles (Kat. 191) und einer bronzenen Antinousbüste. Im Hôtel de Mézières erhielt der Kopf einen neuen Ehrenplatz auf einem Tisch im großen zentralen Salon des Erdgeschosses. Insofern überrascht die sehr hohe Veranschlagung mit 2300 Livres im Nachlassinventar wenig. Hier dürften vor allem das seltene Material, „pierre de touche“, und die Büste aus Bronze einen Einfluss auf die Wertschätzung gehabt haben. Doch spielte es sicherlich ebenso eine Rolle, eine Kopie dieses berühmten Bildnistypus zu dem Besitz zählen zu können. Matthias Oesterreich schloss sich der früheren Beurteilung mit den Worten an: „... von einer großen Vollkommenheit, und gewisslich der schönste Kopf dieses Kaisers, der bis anitz in den Cabinetten von Europa gefunden wird.“ Dennoch war die Büste unter Friedrich II. in der zweiten Konsolenreihe des Antikentempels aufgestellt, in welcher Höhe sie von dem in der Rotunde stehenden Besucher nur summarisch wahrgenommen werden konnte.

Quellen: Moreau de Mautour 1734, fol. 13r („Vitellius“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 434 („Vitellius“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 2 Nr. 25 („Witellius. Von Bassalth, das Gewand von Bronze“). – Inventar Neues Palais 1784, fol. 63v Nr. 4 („Vitellius“). – Verzeichnis der gestohlenen Bildwerke 1809, fol. 18r 2. Reihe b) („Vitellius“). – Inventar Neues Palais 1811 (Revision 1819), fol. 231v Nr. 5 / 21 („Vitellius“). – Acta Kunstsachen 1814, fol. 18r Nr. 4 („Vitellius mit Verzierung von Bronze aus der neueren Zeit“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol. 164r Nr. 163 („Vitellius“).

Literatur: Hôtel de Mézières 1735, S. 696. – *Etat et Description des Statues* 1742, S. 24 („Buste, représentant Vitellius habillé à la militaire, dont la tête est de pierre de touche ou de Paragon, et le corps de bronze de même que le pedestal, c’est un chef

⁸⁴ Giuliani 1980, S. 80: verweist auf Jakob Burckhardt, der im Cicerone bezweifele, dass es in ganz Italien, einen Kopf vom gleichen Werte gebe.

d'œuvre“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 224]. – Oesterreich 1775a, S. 68 Nr. 437. – Tieck 1832, S. 26 Nr. 179 („Vitellius“). – Gerhard 1836, S. 104 Nr. 179. – Conze 1891, S. 521 Nr. 1335. – Bernoulli II 2, 1891, S. 16 Nr. 36. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 287 Nr. 342 („Vitellius, de pierre de touche, armé, de bronze“). – Giuliani 1980, S. 80 Nr. 54 a.

Kat. Nr. 177

Abb. 623

Kopf des Vespasian (?) auf neuzeitlicher Büste

Neuzeitlich (?)

Berlin, Antikensammlung (vermutlich Kriegsverlust)

Material: Kopf: schwarzer Marmor mit weißen Adern; Büste: Giallo antico.

Maße: H: ohne Sockel 43,5 cm.

Inv. Nr.: Staatliche Museen Berlin, Antikensammlung, Sk 349

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
403	495		792	272

Geschichte: 1738 und 1742 in den Inventaren der Sammlung Polignac in Paris als „Vespasian“ nachweisbar. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – 1774 im Vorrat in Schloss Charlottenburg. – 1801 im Korridor hinter der Bilderwand der Bildergalerie in Sanssouci. – 1832 im Westsaal des Museums. – Laut Blümel 1908 nach Posen gegeben, doch ist der Transport offenbar nie erfolgt und die Büste wahrscheinlich nach Schloss Charlottenburg gebracht worden, wo sie 1944 wohl zerstört wurde.

Beschreibung

Die Oberfläche des Kopfes im Haar und an den Ohren schlecht erhalten. Farbige Gewandbüste neuzeitlich ergänzt. Nach Conzes Beschreibung sind die Pupillen der Augen eingraviert.

Mit großer Wahrscheinlichkeit ist der Kopf eines Mannes mit breitem Schädel, der von kurzen Locken bedeckt ist, hoher Stirn mit hochgezogenen Brauen und schwe-

rem Doppelkinn nicht antik, wofür neben den stilistischen und physiognomischen Eigenheiten auch das verwendete Material sprechen könnte. Zudem wurden die Einzelformen von Conze als karikaturhaft überspitzt angesprochen. Schon von Bernoulli wurde der Kopf als „der Bedeutung und dem Altertum nach unsicher“ eingestuft. In der Sammlung Polignac jedoch erfuhr die vermeintliche unterlebensgroße Kaiserbüste eine durchschnittliche Wertschätzung als antike Büste und ist im Nachlassinventar mit 100 Livres taxiert.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 495 („Vespasian“). – Acta Vereinigung Antikenkabinett 1798, fol. 172 Nr. 9 („Vespasian, der Kopf von Schwarzen Basalt die Bekleidung von giallo antico, 1 Fuß 10 Zoll“).

Literatur: Oesterreich 1775a, S. 122 Nr. 792 („Vespasian“). – Tieck 1832, S. 35 Nr. 272 („Vespasianus“). – Gerhard 1836, S. 117 Nr. 272. – Conze 1891, S. 142 Nr. 349. – Bernoulli II 2, 1891, S. 25 Nr. 40. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 289 Nr. 403 („l’empereur Vespasien, de pierre de touche, draperie d’albâtre oriental“). – Blümel, 1933, Vorwort. – Daltrop/Hausmann/Wegner 1966, S. 73 (nicht antik). – Sadurska 1976, S. 74–89. – Miller 2005, S. 43 Sk 349.

Kat. Nr. 178

Abb. 624–627

Neuzeitliche Panzerbüste des Hadrian

Neuzeitlich (17./18. Jahrhundert?)

Potsdam-Sanssouci, Skulpturenhalle

Material und Technik: weißer Marmor

Maße: gesamte H: 71 cm

Inv. Nr.: SPSG, Skulpt.Slg. Inv. 1569

Alte Inv. Nr.: SMB, Antikensammlung, Sk 359, Königliches Hofmarschallamt, GK III 3137

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
347	439	216	121	189

Geschichte: Im Inventar der Sammlung Polignac von 1738 vermutlich als „Adrien jeune“ nachzuweisen. – 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières (wohl im großen Salon), Paris nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Auf der Terrasse von Schloss Sanssouci als zweite Büste auf der linken Seite aufgestellt. – 1830 im Königlichen Museum in Berlin ausgestellt. – Angeblich 1908 von der Antikensammlung nach Posen transportiert, jedoch in den Schlössern verblieben. – In den 1990er Jahren vorübergehende Aufstellung im Marmorpalais, Neuer Garten. – Aufbewahrung in Potsdam-Sanssouci, Skulpturenhalle.

Beschreibung

Der Kopf sitzt ungebrosen auf der Büste auf. Ergänzt sind die Nase, die Ohren, die rechte Hälfte der Büste mit Armansatz und ein Teil des Gewandes auf der linken Schulter. Verwitterungsspuren besonders am Oberkopf, Rolllockenenden über der Stirn bestoßen. Die Haare sind am Hinterkopf nicht gestrahnt, sondern gerillt. Hinter dem linken Ohr befindet sich eine große Leerstelle, hier wurde zunächst gebohrt und anschließend gemeißelt. Der Gewandabschluss hinten auf der Schulter wirkt nicht antik. Zudem macht es den Eindruck als bestünde das Gewand auf der linken Schulter aus zu viel Stoffmasse. Das Gesicht wirkt nicht barock. Die Machart der Haare ist schematisch, teilweise sind sie ornamental angelegt, die Haare der Kalotte sind nicht wirklich in Strähnen geformt, sondern diese werden nur durch wellenförmig angelegte Bohrungen zwischen der Haarmasse erzeugt.

Mit einer deutlichen Kopfwendung nach links sitzt der Bildniskopf des Kaisers Hadrian im Rolllockentypus auf einer Panzerbüste. Auf der linken Schulter liegt das von einem Knopf gehaltene, voluminöse Paludamentum, das den Ansatz des linken Oberarmes fast zur Gänze verdeckt. Auf der Schulterklappe rechts befindet sich das etwas verwaschene Relief einer behelmten Figur im langen archaischen Gewand, Athena, die Schild und Lanze in den Händen hält. Am unteren Rand der Klappe setzt die Ergänzung an, doch ist zu erkennen, dass sich unten keine Öse für das Befestigungsband der Klappe befand. Die Brustmitte ist mit einem großen geflügelten Gorgoneion geschmückt. Am Halsausschnitt ragt ein zweifacher Saum unter dem Panzer hervor. Neben der Machart der Haare weisen auch die Unstimmigkeiten der Büste mit ihren Ergänzungen darauf hin, dass es sich um keine antike Arbeit handelt. Dieser Verdacht bestand offenbar schon im frühen 20. Jahrhundert, als man die Büste für die Abgabe an die Schlösser aussonderte. Zweifel an der Echtheit äußerte auch Wegner.

In der Sammlung Polignac wurde die höchst repräsentative Büste jedoch hoch geschätzt, wie die Taxierung mit 400 Livres im Nachlassinventar zeigt. Aufgestellt war sie dort im großen zentralen Salon des Erdgeschosses gemeinsam mit einer Reihe von insgesamt zehn großen Büsten, wobei es sich mit der Ausnahme eines blitzeschleudernden Jupiters durchweg um römische Kaiser und Senatoren handelte, darunter eine zweite Hadriansbüste mit Paludamentum und Panzer (Kat. Nr. 100).

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 439 („Empereur Adrien jeune de même hauteur [deux pieds et demi]“). – GK III 3137 „Büste Hadrian/[Marmor]/0,87[m]/Aus der Sammlung Polignac. War früher im Schloss Sanssouci/V. Neues Palais [gestrichen] Schloss Sanssouci/RI IV/24 = d.h. nach der Rückgabe 1909 an das Kgl. Oberhofmarschallamt (gleichzeitig mit den Büsten für Posen) vermutlich zunächst im Vorrat im Neuen Palais und 1924 ins Schloss Sanssouci.

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 23 („buste d’un jeune homme, marbre noir“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 216]. – Oesterreich 1775a, S. 23 Nr. 121 („Hadrian, in Militär-Tracht“). – Nicolai 1786, S. 1205 („Hadrian“). – Tieck 1832, S. 27 Nr. 189 („Hadrianus, colossale Büste, aus weißem Marmor, Polignac, Terrasse Sanssouci“). – Gerhard 1836, S. 105 Nr. 189. – Conze 1891, S. 146 Nr. 359. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 287 Nr. 347 („L’empereur Adrien jeune“). – Blümel 1933, Vorwort. – Wegner 1956, S. 95. – Sadurska 1976, S. 89. – Wegner 1984, S. 112 (fälschlich mit Nr. 259 zitiert und 129 unter Posen).

Kat. Nr. 179

Abb. 628

Kolossaler Kopf des Antoninus Pius

Neuzeitlich (?)

Berlin, Antikensammlung (Kriegsverlust)

Material: weißer Marmor

Maße: gesamte H 48: cm

Inv. Nr.: Staatliche Museen Berlin, Antikensammlung, Sk 1337

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
418	510		747–766	195

Geschichte: 1738 und 1742 in der Sammlung Polignac, Hôtel de Mézières nachweisbar. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – 1774 in der Goldenen Galerie auf der Hofseite neben der Büste einer Venus aufgestellt. – Mit Übergabequittung vom 20. April 1827 an Tieck abgeliefert. – 1832 im Museum. – Nach 1891 an die Schlösser abgegeben und wohl 1944 in Charlottenburg zerstört.

Beschreibung

Der Kopf war quer vom Nacken über die Mitte der Nase gespalten, keine Ergänzungen im Katalog von Conze beschrieben. Als Einsatzkopf gearbeitet. Der Marmor wird von Tieck und Conze als griechisch bezeichnet.

Der Kopf eines bärtigen Mannes mit dichtem, kurz gelocktem Haar weist die Physiognomie des Antoninus Pius auf, Haartracht und unruhig wirkender Vollbart entsprechen ebenfalls den Bildnissen des Kaisers im sog. Typus Formia, der von den beiden offiziellen Bildnistypen der am weitesten verbreitete war. Conze vermutete in dem Kopf, vor allem aufgrund des Stils der Haare, eine moderne Arbeit. Dieser Verdacht wird durch den quer verlaufenden Bruch bei Erhaltung der Nase noch untermauert, ist jedoch nicht mehr zu verifizieren, da keine photographischen Aufnahmen existieren.

Der kolossale Kopf dürfte mit einer der für die Provenienz Polignac typischen knappen, nackten Halbbüsten sowie einem Büstenfuß aus farbigem Marmor hergerichtet gewesen sein, da dies das verbindende Merkmal der Köpfe in der Goldenen Galerie war, wo sich die Büste des Antoninus Pius seit der Mitte des 18. Jahrhunderts befand. Dort waren ausnahmslos Köpfe auf schlichten Halbbüsten an den Wänden aufgereiht, nur in den Saalecken befanden sich Bildnisse auf großen Gewandbüsten. Die Bezeichnung Halbbüste wird von Oesterreich benutzt, der sie wohl aus dem Pariser Verkaufskatalog übernommen hat, gemeint ist damit ein halbrunder Büstenausschnitt, der den Brustansatz stark abstrahierend wiedergibt und an der Rückseite grob geglättet ist und eine Trapezform aufweist.

Im Nachlassinventar von 1742 ist der Kopf mit eher bescheidenen 80 Livres taxiert, angesichts der Tatsache, dass es sich dabei um das Bildnis eines Kaisers handelte.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 510 („Antonin“). – Inventar Schloss Charlottenburg 1800, fol. 4 („Kopf des Antoninus Pius, ohne Ergänzung, aber mit einem Bruch quer durch den Kopf: parischer Marmor von feinem Korn. – Fußgestell von Marmo Giallo, und rosso bruto venato.“). – Acta Kunstsachen 1820–1830, fol.

109 r (“Kopf des Antoninus Pius”); fol. ungezählt zwischen fol. 165/166 Nr. 232 (“Kopf des Antoninius Pius”).

Literatur: Oesterreich 1775a, S. 118 unter Nr. 747–766. – Tieck 1832, S. 27 Nr. 195 („Antoninus Pius, größer als die Natur, Polignacsche Sammlung, Schloss Charlottenburg“). – Gerhard 1836, S. 106 Nr. 195. – Conze 1891, S. 521 Nr. 1337 (antiki-sierend - modern). – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 289 Nr. 418 („Antonin Pie“). – Miller 2005, S. 61 SK 1337.

Kat. Nr. 180

Abb. 629–630

Bildnis des Marc Aurel

Neuzeitliche Kopie des Bildnistypus Capitol

Berlin, Antikensammlung (Kriegsverlust)

Material und Technik: Weißer Marmor

Maße: H ohne Sockel: 42 cm

Inv. Nr.: Staatliche Museen Berlin, Antikensammlung, Sk 371

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			750 (?)	203

Geschichte: Angeblich aus der Sammlung Polignac. – Im späteren 18. Jahrhundert angeblich in Charlottenburg, Goldene Galerie, doch dort in den Inventaren nicht nachweisbar. – 1832 im Museum ausgestellt. – Nach 1933 an die Schlösser abgegeben, in Schloss Charlottenburg aufgestellt, von dort verschollen.

Beschreibung

Conze beschreibt den Kopf als weitgehend unversehrt, doch fehle ein Stück des Hinterkopfes, das gesondert gearbeitet gewesen sei. Der Kopf ist hinten glatt abgearbeitet, wo er zudem eine viereckige Vertiefung aufweise, der Hinterkopf also angestückt war. Scheinbar als Einsatzkopf hergerichtet, auch die beiden erhaltenen Fotos vermitteln diesen Eindruck und die Abbildung bei Conze ohne Bruststück, das offenbar nie vorhanden war.

Der Kopf wurde schon von Blümel als nicht antik angesehen, diese Einschätzung von Wegner und Fittschen geteilt. Dafür spricht etwa die Machart der Stirnhaare, die nicht wie bei den antiken Repliken als Locke in die Stirn hineinragen, sondern diese als hoch aufragende Haarmasse mehr horizontal begrenzen, wie auch die Haare insgesamt zu viel Volumen aufzuweisen scheinen. Auch die Physiognomie, die recht ‚sentimental‘ wirkt, mit ihren Einzelformen wie die einen Halbbogen formenden Augenbrauen, der übergroß wirkende Nase, den extrem weich modellierten Lippen und dem im Verhältnis dazu etwas zu breit und eckig anmutende Kinn, spricht für eine neuzeitliche Entstehung des Kopfes, der das Bildnis des jugendlichen Marc Aurel im 1. Typus kopiert.

Die Zugehörigkeit zur Sammlung Polignac ist nicht sicher nachzuweisen, jedoch sprechen die Angaben in den frühen preußischen Katalogen für diese Provenienz.

Literatur: Oesterreich 1775a, S. 118 f. Nr. 750 (?). – Tieck 1832, S. 28 Nr. 203 („Marcus Aurelius, im jugendlichen Alter“ – Polignac, Charlottenburg). – Gerhard 1836, S. 107 f. Nr. 203. – Conze 1891, S. 151 Nr. 371. – Blümel 1933, Vorwort. – Wegner 1939, S. 170 („moderne Nachbildung des Knabenbildnis Mus. Cap., Galleria 28“). – Fittschen 1999, S. 15 Anm. 122, a. Taf. 23 d. – Miller 2005, S. 44 Sk 371.

Kat. Nr. 181

Abb. 631–634

Porträtherme eines alten Mannes

17./ 18. Jahrhundert

Potsdam-Sanssouci, Skulpturenhalle

Material und Technik: Marmor

Maße: gesamte H: 50,5 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 336 (als Leihgabe bei der SPSG)

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
				253

Geschichte: Möglicherweise von Friedrich II. 1742 aus der Sammlung Polignac erworben. – 1832 im Museum. – Nach 1933 als Dauerleihgabe an die Schlösserverwaltung abgegeben.

Beschreibung

Die Herme ist gut erhalten, lediglich die Nasenspitze fehlt, war ehemals ergänzt. Auf der Stirn und am Hinterkopf Bestoßungen und Fehlstellen. An der linken Halsseite befindet sich ein Riss im Stein, der sich bis auf die Rückseite des Hermenschaftes zieht. Der Hinterkopf ist nicht ausgearbeitet.

Ein ungemein veristisch gestalteter Kopf mit tiefen Geheimratsecken, zerfurchtem Gesicht, eingefallenen Wangen, einem zahnlosen Mund und faltigem Hals sitzt ungebrochen auf einer in ihren Proportionen sehr länglichen Gewandherme, die seitliche Einsatzlöcher aufweist. Die Pupillen sind als kleine Löcher eingetieft, am Kinn befinden sich zwei Warzen. Das Haar ist an den Schläfen und auf der Kalotte in kurze, bewegte Strähnen gelegt. Der Hermenschaft ist mit einem Untergewand drapiert, das große V-Falten bildet, während über der linken Schulter ein Mantel in geraden Falten die Herme seitlich abschließt. Gewandfalten, die zu einem Mantel gehören müssen, sind an beiden Seiten bis zur hinteren Schuler ausgearbeitet, darunter ist der Hermenschaft an der Rückseite glatt abgearbeitet.

Neben einigen suspekten Einzelformen sind es vor allem die Gesamtproportion und die Zurichtung der Herme, die Zweifel an ihrer Echtheit aufkommen lassen. Der Hermenschaft ist zu lang, das Gewand ist missverstanden angelegt. Die Erklärung könnte die Umarbeitung des Porträts aus einem Kastengrabrelief sein, dafür würde auch der nicht abgearbeitete Hinterkopf mit der großen Fehlstelle im oberen Bereich sprechen. Doch zeigen die Vergleiche mit Kastengrabreliefs, die bisweilen fast freigearbeitete Hermenporträts aufweisen, dass dort die Dargestellten in allen Fällen zumindest eine Hand vor dem Oberkörper halten, sei es zur Geste der *Dextrarum Junctio* oder um ein Attribut zu halten. Hinzu kommen die extrem veristisch gestalteten Einzelformen des Gesichts, die fast ornamentale Züge annehmen. Da der Kopf ungebrochen auf dem Schaft sitzt, bleibt nur die Einordnung der Entstehung des Kopfes in das 17./frühe 18. Jahrhundert als schlüssige Erklärung für seine unstimmi-ge Gesamterscheinung. Die Herme dürfte dann aber als Fälschung einer Antike – und nicht als Antikenkopie - entstanden sein, da die Fehlstellen am Kopf und an der Herme eine Umarbeitung aus einem Relief suggerieren sollen.

Die Zugehörigkeit zur Sammlung Polignac ist nicht zu belegen, die frühesten Zuweisung von Tieck, da die Herme in den preußischen Inventaren nicht zu identifizieren ist.

Literatur: Tieck 1832, S. 33 Nr. 253 (Polignacsche Sammlung). – Gerhard 1836, S. 115 Nr. 253. – Conze 1891, S. 138 Nr. 336. – Blümel 1933, Vorwort (nicht antik). – West I, 1933 / II, 1941, S. 73 Taf. 17 Abb. 71.

Kat. Nr. 182

Abb. 635–638

Büste eines kahlköpfigen Mannes

Neuzeitlich

Potsdam-Sanssouci, Skulpturenhalle

Material und Technik: Kalkstein

Maße: gesamte H 48 cm

Inv. Nr.: Antikensammlung SMB, Sk 333 (als Dauerleihgabe bei der SPSG)

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
			711	252

Geschichte: 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. –

Vermutlich 1746 in der Bibliothek von Schloss Charlottenburg. – 1800 im Gang hinter den Zimmern gegen den Garten von Schloss Charlottenburg in der unteren Konsolreihe nachgewiesen. – 1830 im Königlichen Museum, Ostsaal. – Potsdam, Neuer Garten, Marmorpalais (1931). – Potsdam, Sanssouci, Kleine Galerie (1991). – Potsdam Sanssouci, Skulpturenhalle.

Beschreibung

Kopf und Büste sitzen bruchlos aufeinander und weisen zahlreiche Fehlstellen und bestoßene Partien auf, die offenbar durch den porösen Stein bedingt sind. Der Kopf mit dem kahlen Schädel sitzt auf einer knappen Büste, auf deren linker Schulter ein Gewandstück liegt. Auf der Stirn befindet sich rechts eine kreuzförmige Narbe. Der

leicht nach unten geneigte Kopf zeichnet sich durch tief unter den stark kontrahierten Brauen liegende kleine Augen und einen entschlossen Gesichtsausdruck aus. Der Kopf insgesamt summarisch gestaltet. Die Büste ist an der Rückseite grob behauen, eine Büstenstütze fehlt.

Die Machart des Kopfes als auch der Büste weist die Arbeit als neuzeitlich aus. Der Kopf orientiert sich dabei an den auch im 17. und 18. Jahrhundert schon gut bekannten Porträts kahlköpfiger Männer, die man wohl aufgrund ihrer veristischen Stilformen besonders schätzte. Früher wurden diese kahlköpfigen Bildnisse mit der charakteristischen Narbe auf der Stirn oder auf der Kalotte in der Regel als Darstellung des römischen Feldherrn Scipio Africanus gedeutet. Vermutlich handelt es sich aber um die Darstellung eines römischen Priesters, dessen Kopfrasur mit dem Kult in Verbindung stand.

Die Zuweisung zur Sammlung Polignac erfolgt aufgrund der frühen preußischen Inventare; in den französischen Inventaren ist der Kopf nicht zu identifizieren.

Quellen: Inventar Schloss Charlottenburg 1800, fol. 7 Nr. C („Kopf des Scipio Africanus“). – Inventar Schloss Charlottenburg 1810, fol 51 Nr. 3 („Kopf des Scipio Africanus - Polignac“).

Literatur: Oesterreich 1775a, S. 114 Nr. 711. – Tieck 1832, S. 33 Nr. 252 („Scipio Africanus“, Polignac – aus Charlottenburg). – Gerhard 1836, S. 114 Nr. 252. – Conze 1891, S. 137 Nr. 333. – Blümel 1933, Vorwort. – Fittschen 1977, S. 68 Anm. 4 Nr. 2. – zum Typus: Baldassare Conticello: Sul ritratto cosiddetto di Scipione, in: hrsg. v. Nicola Bonacasa/Giovanni Rizza, Ritratto ufficiale e ritratto privato, Rom 1988, S. 237–250. – Schröder 1993, Kat. Nr. 84.

Kat. Nr. 183

Abb. 639–641

Bildnis auf Panzerbüste

Neuzeitlich

Poznań, Rathaus

Material und Technik: Kopf: weißer Marmor; Büste: weißer Marmor mit grauen Adern

Maße: Gesamte H: 89 cm, B: 59,5 cm, T: 30 cm, Kopf H: 36 cm, Sockel H: 22,5 cm

Inv. Nr.: Poznań, Muzeum Narodowe w Poznaniu, A 600

Alte Inv. Nr.: Berlin, Königliche Museen, Antikensammlung, Sk 1341; Königliches Hofmarschallamt, GK III 3133, Universität Poznań, Nr. 379.

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
344	436		117	300

Geschichte: 1738 und 1742 in der Sammlung Polignac nachweisbar. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich ab 1746 auf der Terrasse von Schloss Sanssouci als vierte Büste aufgestellt. – 1832 im Museum. – 1908 nach Posen abgegeben.

Beschreibung

Der Kopf ohne Ergänzungen mit plastisch herausgearbeiteten Pupillen, ist in die Büste eingesetzt, kleinere Vierungen an der Büste. Verwitterungsspuren an den Franzen der Büste.

Markante Gesichtszüge kennzeichnen den nach vorn blickenden Kopf eines Mannes, dessen Haar in kurzen Strähnen Stirn und Schläfen mit gerade verlaufender Kontur einrahmt. Zwei Querfalten und senkrechte Falten über den Brauen und an der Nasenwurzel verleihen dem Kopf gemeinsam mit den tief eingegrabenen Nasolabialfalten und den Falten um das Kinn einen Zug von Entschlossenheit und Lebenserfahrung. Der Mund und die Kinnpartie wirken wie nach vorn gestülpt. Insgesamt straff und sparsam modelliert. Die Haare sind in kurzen, sichelförmigen Reihen angelegt, am Hinterkopf gehen sie von einer Spinne aus.

Die Stirnpartie des Kopfes weist eine starke Anlehnung an die Bildnisse Iulius Caesars auf; in der Profilansicht ist diese Angleichung jedoch nicht aufrecht erhalten. Die Panzerbüste mit weit herabhängendem Paludamentum, das fast zwei Drittel der Brust bedeckt, wirkt gelängt und weist im Vergleich mit antiken Panzerbüsten etliche Unstimmigkeiten auf. Es handelt sich bei Kopf und Büste um qualitätvolle neuzeitliche Arbeiten, wobei die Büste möglicherweise älter ist als der Kopf und vielleicht schon im späten 16. Jahrhundert entstanden ist, während der Kopf frühestens um 1700 zu datieren ist.

Die Büste ist im Verkaufskatalog der Sammlung Polignac nicht eindeutig zu identifizieren. Möglicherweise kann der neuzeitliche Kopf auf der Panzerpaludamentbüste mit der großen Büste des „Scipion Africain“ identifiziert werden, die im Verkaufskatalog (Etat et Description 1742, S. 22 „Scipion l’Africain habillé à la militaire“ Nr. 215) und in der Beschreibung im Mercure der France hervorgehoben wird. Ein Argument für diese Identifizierung sind die deutlich individualisierten Gesichtszüge, die auch bei dem Caesarkopf (Kat. Nr. 174) als Ausdruck des möglichst genauen und lebendigen Abbilds der Natur bewundert wurden. Ein Zweifel bei der Identifizierung bleibt jedoch bestehen, da der Kopf nicht kahl ist – wie dies bei den damals als Darstellung des Feldherren Scipio Africanus interpretierten Köpfen in der Regel der Fall ist –, sondern eine Frisur mit kurzen Strähnen trägt, die die Stirn in einem Halbrund einrahmen. In den Inventaren könnte das Stück als Büste des „Jules César“ aufgeführt sein. Aufgrund ihrer Größe und der aufwändigen Panzerbüste wurde sie im Nachlassinventar auf 600 Livres taxiert.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 436 („Jules César“).

Literatur: Oesterreich 1775a, S. 21 f. Nr. 117 („Julius Cäsar“). – Tieck 1832, S. 37 Nr. 300 („Männliches römisches Bildnis, Polignac, Terrasse Sanssouci“). – Gerhard 1836, S. 120 Nr. 300. – Conze 1891, S. 522 Nr. 1341 („modern“). – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 287 Nr. 344 (?) („Jules César“). – Blümel 1933, Vorwort. – Majewski 1955, S. 186 Nr. 15. – Sadurska 1972, S. 50 Nr. 51 Taf. 42. – Wujewski 1980, S. 82–84 Nr. 9. – Miller 2005, S. 61 Sk 1341.

Kat. Nr. 184

Abb. 642–643

Bildnis eines Mannes auf contabulierter Büste

Neuzeitlich (17./ 18. Jahrhundert ?)

Ehemals Schloss Charlottenburg (Kriegsverlust)

Material und Technik: weißer Marmor

Maße: gesamte H: 59 cm (ohne Sockel)

Alte Inv. Nr.: Antikensammlung Staatliche Museen, Sk 339

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
				172

Geschichte: 1832 im Königlichen Museum ausgestellt. – Als Dauerleihgabe an die Schlösserverwaltung abgegeben und in Schloss Charlottenburg aufgestellt. – Nach 1891 Büste und Kopf getrennt. – Kopf vermutlich 1944 in Schloss Charlottenburg verbrannt.

Beschreibung

Ergänzt ist die Nasenspitze. Die Büste mit der quer über der Brust liegenden Trabea wohl antik. Conze gibt an, dass Kopf und Büste aus unterschiedlichem Marmor gearbeitet sind. Kopf und Büste wurden in der Folge getrennt, vom Kopf sind zwei alte Photographien erhalten, die Büste konnte nicht identifiziert werden. Die Frisur zeigt Anklänge an die Frisur Neros, das Gesicht greift ganz allgemein Bildnisse der iulisch-claudischen Herrscherfamilie auf.

In den Inventaren ist die Büste möglicherweise als Büste eines Konsuln beschrieben. Die Zugehörigkeit zur Sammlung Polignac ist nicht nachweisbar, die Zuschreibung erfolgt über die Angaben der frühen preußischen Kataloge.

Literatur: Tieck 1832, S. 25 Nr. 172 („Marcus Brutus, Büste weißer Marmor, Kopf Travertin, Polignac, Schloss Sanssouci“). – Gerhard 1836, S. 103 Nr. 172 („Marcus Brutus“). – Bernoulli, Röm. Ikonographie I, S. 194 Anm. 1.– Conze 1891, S. 139 Nr. 339. – Miller 2005, S. 42 f. Nr. Sk 339. – vgl. Frederik Poulsen, Portraits in English Collections, S. 68 Nr. 50.

Kat. Nr. 185

Abb. 644

Antikes Relief mit der Schmiede des Hephaistos

1. Jahrhundert v. Chr. (?)

Paris, Louvre, Réserve Napoléon

Material und Technik: weißer Marmor

Maße: H: 0,52 L: 1,00 B: 0,10 m

Inv. Nr.: Paris, Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Inv. MR 874 - N 791 (Kat. Nr. MA 661)

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
514	606	257	480	

Geschichte: Mitte des 16. Jahrhunderts im Codex Coburgensis. 1734 im Antikensaal des Hôtel de Sully in Paris nachweisbar. – 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières (wahrscheinlich in einem Raum auf der Gartenseite) nachgewiesen. – 1770 im Antikentempel (Eingangswand). – Spätestens 1805 in der Kunstkammer im Berliner Schloss. – 1806 von Denon nach Paris gebracht. – Im Tausch gegen ein Dreifigurenrelief in den Besitz des Musée du Louvre übergegangen; Grund war die Vermauerung in der Wand der Salle des Antiques von wo das Relief nicht ohne Beschädigung hätte entfernt werden können.

Beschreibung

Das gut erhaltene Relief ist an zwei Stellen gebrochen; eine Bruchlinie verläuft vom oberen Rand schräg entlang des Kopfes des Hephaistos nach unten, wo sie unterhalb der oberen Sockelprofilierung auf einen zweiten Bruch trifft, der von der Standleiste ausgehend durch den hinteren Teil des Thrones verläuft und bis zum rechten Rand auf Höhe des Panzers führt. Hier ist eine kleine Fehlstelle ausgefüllt. Ergänzt sind an der Figur des Hephaistos der linke Fuß und der linke, den Schild haltende Arm bis zur Handwurzel; am hockenden Satyr rechter, über die Standleiste hinausragende Fuß. Beide Füße des stehenden Satyrn waren gebrochen. Ein dreieckiges Stück der Standleiste hinter dem stehenden Satyrn und vor der am Boden liegenden Beinschiene war ebenfalls gebrochen. Am rechten Seitenrand des Reliefs fehlen beide Ecken, der Abschluss verläuft in schräger Linie. An der Oberfläche befinden sich kleinere Bestoßungen, so z.B. an den Stirnhaaren des Satyrn hinter der Tür, am Rand des Schildes oder am Oberschenkel des am Boden Hockenden. Die Oberfläche ist gut erhalten, nicht überschliffen.

Dominiert wird das Relief durch die beiden, auch durch ihre Größe herausgehobenen Figuren der Mittelgruppe. Um diese herum sind links zwei weitere Figuren gruppiert und rechts eine am Boden hockende Einzelfigur sowie eine Basis im Hintergrund.

Die Mittelgruppe wird von einem auf einer Art Thron mit Löwenfußbeinen sitzenden bärtigen Mann in kurzem Gewand und einem vor ihm stehenden nackten Satyr gebildet, der für den Sitzenden einen großen Schild hält. Der sitzende Mann trägt eine gegürtete kurze Exomis, deren auf dem linken Oberschenkel aufliegende Seitennaht geschlitzt ist. Sein bis in den Nacken reichendes und die Stirn mit Locken bedeckendes Haar wird von einer Binde gehalten. An der Innenseite des großen Schildes, befestigt er einen Griff, mit der linken Hand stützt auch er den Schild. Der Satyr steht gebeugt in Schrittstellung und umfasst den Schild mit einer weiten Bewegung des Armes, die mit dem gebeugten Rücken eine Linie bildet. Der Körper des Satyrn ist muskulös gebildet, die Armmuskulatur ist wulstartig angegeben. Am Rücken entspringt der Pferdeschweif. Als Satyr kennzeichnen ihn zudem das linke spitz zulaufende Ohr am Reliefgrund, die in großzügigen Wellen bewegten Haupthaare und die stark bewegte Mimik, die mit der abgesenkten Nasenwurzel, den betonten Wangenknochen, den stark geschwungenen Brauenbögen und der niedrigen Stirn deutlich animalische Züge aufweist. Ein kurzer Bart oder Flaum bedeckt die Wangen. Das rechte Ohr ist von den Haaren überdeckt. Hinter dem Thronenden sitzt am Boden ein weiterer Satyr, der sich über eine Beinschiene beugt, die mit seiner rechten Hand bearbeitet. Seine langen Haare laufen an der Stirn in einer schwungvoll nach oben geführten Locke aus, die an den vor ihm stehenden Sitz anstößt. Auch seine Ohren sind von den langen Strähnen verdeckt. Sein Profil lässt keine tierischen Züge erkennen. Er sitzt vor einer rechteckigen Basis mit einem mehrfach profilierten Abschluss, auf welcher ein Brustpanzer und ein Schwert mit Scheide und Gehänge aufgestellt sind. Am linken Bildrand ist eine weitere Zweiergruppe zu sehen. Vor einer nietengeschmückten Tür hockt ein bärtiger Alter, der einen Mantel um die Hüfte und über den linken Arm geschlungen hat. Er ist klein, von gedrungener Gestalt und silenartigen Gesichtszügen, trägt einen Vollbart, auf dem Kopf sitzt ein Pilos. Er bearbeitet einen korinthischen Helm, der dreifach bebuscht ist. Hinter der Tür schaut ein weiterer Satyr hervor, der neckisch nach dem Pilos des hockenden Gesellen greift. Weitere Werkstattrequisiten sind die beiden Fellblasebalge, die Werkbank, die am Boden liegende Beinschiene. Wie die beiden großen Blasebalge verdeutlichen, wird ein Feuer für die Schmiedearbeiteten entfacht, daher könnte die beschlagene Tür auch als Ofen oder Ofenschirm gemeint sein.

Eine 2005 durchgeführte Reinigung und Restaurierung des Reliefs hat die originale antike Oberfläche freigelegt.⁸⁵ Dabei wurden zudem zwei oder gar drei Eintiefungen

⁸⁵ Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques et romaines, Juni 2005, Dossier d'Etude et d'Intervention von Christine Devos, Paris. Devos hat hinter dem Kopf des Hephaistos und auf derselben Höhe zwischen dem Kopf des Satyrn und dem Werkstattgehilfen hinter der Tür Werkspuren festgestellt, die auf den Ansetzen eines Zirkels zur Maßabnahme zurückzuführen sein könnten.

sichtbar, die als Messpunkte interpretiert werden können, und somit das Relief als Werk eines Kopisten, der nach einer Vorlage gearbeitet hat, ausweisen. Darauf verweist auch Martinez in einem Katalogartikel zu dem antiken Relief.⁸⁶

Dargestellt ist eine mythische Werkstattszene, in der ein Schmied in der Gestalt eines Gottes Waffen anfertigt, der nur mit Hephaistos identifiziert werden kann. Unterstützt wird Hephaistos von drei jugendlichen Satyrn und einem älteren Gesellen. Die Szene ist mit zahlreichen Werkstattutensilien illustriert. Es handelt sich um ein seit dem 16. Jahrhundert bekanntes und viel besprochenes Relief, das seitdem meist als antik angesehen wurde, jedoch gab es auch gegenteilige Einschätzungen. Hierzu können etliche Unstimmigkeiten geführt haben, zu nennen sind: die Art wie der Mantel des bärtigen Gesellen um sein linkes Unterbein geschlungen ist; der wie eine weiche Stoffmütze sich verformende Pilos, an dem der hinter der Tür stehende Satyr zieht; das wie verformt wirkende Gesicht des stehenden großen Satyrn, sein Bart und die langen Nackenlocken, sein wie gekerbt wirkender rechter Arm; der Sitz des Gottes, dessen kurze Rückenlehne wie gekappt wirkt; Kopf und Frisur des rechts am Boden hockenden jungen Gehilfen. Auch die unterschiedlichen Größenverhältnisse scheinen merkwürdig. Auffällig an dem Relief sind die zahlreichen Verkürzungen und der Versuch der perspektivischen Wiedergabe der Figuren und Gegenstände. Durch die gegensätzlichen Figuren, den hoheitsvollen, in der Gestalt einer Vätergotttheit wie Zeus oder Asklepios wiedergegebenen Hephaistos, dem der große, bärtige Satyr gegenübersteht, und die drei kleineren Figuren der jugendlichen Satyrn und des alten Gesellen, erhält das Relief eine parodistische Note. Die antiquarischen Details wie die Tür⁸⁷, den Sitz mit den Löwenfüßen⁸⁸, die beiden Blasebälge⁸⁹, die Rüstungsteile⁹⁰, Sockel und palladionartig präsentierter Panzer folgen sehr getreu ver-

⁸⁶ Jean-Luc Martinez, in: hrsg. v. Cécile Giroire, Daniel Roger, *De l'esclavage à l'empereur. L'art romain dans les collections du musée du Louvre*, Katalog der Ausstellung Arles Dez. 2008 bis Mai 2009, Paris 2008, S. 231, Kat. Nr. 143.

⁸⁷ Beispiele für ähnliche Türblätter mit Beschlägen bei: Gisela M.A. Richter: *The furniture of the Greeks, Etruscans and Romans*, London 1966, Abb. 638–641. 650: apulische Vasen mit mythologischen Szenen und Theaterszenen. Auch auf den Phylakenvasen finden sich Szenen mit Figuren, die sich hinter halb geöffneten Türen verstecken häufiger, zusammengestellt bei Arthur D. Trendall: *Phylax Vases*, *Bulletin of the Institute of Classical Studies, Supplement 8*, London 1959, S. 11 f.

⁸⁸ vgl. ein Marmorrelief von der Akropolis, Richter 1966, Abb. 128; ein Marmorthron im Dionysostheater, Athen, Richter 1966, Abb. 139.

⁸⁹ Form des Fellblasebälges von griechischen Vasen des 5. Jahrhunderts v. Chr. bekannt, vgl. R. D. Gempeler: *Die Schmiede des Hephäst. Eine Satyrspielszene des Harrow-Malers*, *Antike Kunst* 12, 1969, S. 16 ff. Taf. 13.14.

⁹⁰ ähnliche dreifache Helmbusche, vgl. Petros Dintsis: *Hellenistische Helme*, Rom 1986, Kat. Nr. 159 Taf. 39.2. Kat. Nr. 173 Taf. 38.6. – auf einem Marmorkrater mit Satyrn und Waffentänzern in der Galleria dei Candelabri der Vatikanischen Museen, vgl. Dagmar Grassinger: *Römische Marmorkrater*, Mainz 1991, Kat. Nr. 47. – auf einem Marmorkandelaber, vgl. Hans-Ulrich Cain: *Römische Marmorkandelaber*, Mainz 1985, Kat. Nr. 106.

schiedenen antiken Vorbildern, die sich insbesondere über Vergleiche mit Vasenbildern belegen lassen. Zu den Köpfen der Satyrn finden sich am ehesten Entsprechungen auf klassizistischen Reliefs, so etwa auf Prunkgefäßen aus Marmor oder auf einem Relief mit trunkenem Silen im Palazzo Ducale, das früher ebenfalls für nicht antik gehalten wurde.⁹¹

Ein hellenistisches Relieffragment in Catania wird als Replik des Reliefs in Paris angesprochen, das ebenfalls eine am Boden hockende Figur mit übergeschlagenem Bein zeigt, die an einer Beinschiene arbeitet. Hinter ihr ragt ein Baumstamm auf auch die Reste einer profilierten Basis sind noch zu erkennen.⁹² Doch handelt es sich bei der Figur auf dem Relief in Catania um einen muskulösen Satyrn, erkennbar an dem Pferdeschweif am Rücken. Zur Klärung des Sujets der Darstellung kann dieses Fragment jedoch nichts beitragen. Als Thema des Pariser Reliefs wurden schon früh die Waffen für Achill vorgeschlagen. So steht das Relief scheinbar in der Tradition der Darstellungen des Themas „Thetis in der Werkstatt des Hephaistos“, das zum Beispiel auf pompejanischen Wandgemälden⁹³ und Sarkophagen⁹⁴ überliefert ist. Doch stimmt die Hauptfigur – Hephaistos – auf dem Relief in Paris ikonographisch mit diesen Bildern nicht überein, seinen Pilos trägt der bärtige Geselle, während er wie Zeus oder Asklepios dargestellt ist. Schwieriger jedoch sind die Satyrn anstelle der Zyklopen als Werkstattgehilfen mit den Waffen für Achill zu verbinden. Daher deutete Henning Wrede, der das Relief in das spätere 1. Jahrhundert v. Chr. datiert, die Szene als die Herstellung der Rüstung für Dionysos für seinen Indienzug durch Hephaistos.⁹⁵ Eine weitere Deutungsmöglichkeit stellt die Verbindung mit einem Satyrspiel dar, das den Mythos der von Thetis für Achill bestellten Waffen aufgreift, die etwa von Brigitte Hundsalz vertreten wird. Brigitte Hundsalz beschreibt das Re-

⁹¹ Alda Spinazzola Levi: Monumenti inediti di Mantova in rapporto con l'arte di Giulio Romano, in: Rendiconti. Atti della Pontificia accademia romana di archeologia 21, 1945–46, S. 213–235. Bes. S. 215 f. Abb. 1–2. – Auch die Frisuren von Satyrn auf Marmorvasen sind vergleichbar, vgl. Krater Borghese: Grassinger 1991, Kat. Nr. 23 Abb. 89 und ein Krater im Kapitolinischen Museum, Rom, vgl. Grassinger 1991, Kat. Nr. 34, oder auf einem Marmorkandelaber vgl. Cain 1985, Kat. Nr. 89. 113.

⁹² Libertini 1937, S. 68 Abb. 1.

⁹³ Ludwig Curtius: Die Wandmalerei Pompejis, Leipzig 1929, S. 220–229. – Lilian Balensiefen: Die Bedeutung des Spiegelbildes als ikonographisches Motiv in der antiken Kunst, Tübingen 1990, S. 98–105.

⁹⁴ Phyllis P. Bober/R. Rubinstein, Renaissance artists and antique sculpture, London und Oxford 1986, S. 82 f. Nr. 43. – Zum Vergleich könnte auch ein Relief im Konservatorenpalast in Rom herangezogen werden, das im 2. Obergeschoss in der Gemäldesammlung und der Porzellangalerie in einen Durchgang eingelassen ist. Das Relief zeigt die Schmiede des Vulkan, dem drei 3 Zyklopen assistieren. H. Stuart Jones, A Catalogue of the ancient sculptures preserved in the municipal collections of Rome. The sculptures of the Palazzo dei Conservatori, Oxford 1926, S. 281 Kat. 3 (Galleria Superiore), Taf. 112, vermutet hadrianische Datierung. Die Szene spielt sich im Freien ab, außerdem sind Athena und Hera anwesend.

⁹⁵ Henning Wrede, in: Wrede/Harprath 1986, S. 31 Kat. 24., diese Interpretation in einer schriftlichen Mitteilung an die Verf. Vom 23.07.2001 bekräftigt. Er verweist u.a. auf die Verwendung des Motivs des Dornausziehers für den am rechten Rand am Boden hockenden Gehilfen.

lief in Paris im Rahmen der Gattung des Schmuckreliefs, das für eine dekorative Verwendung gedacht war. Der schon früher vermutete Zusammenhang der Darstellung mit einem Satyrspiel wird auch von ihr favorisiert. Bei dieser Interpretation wäre der bärtige Geselle mit dem Pulos als Kedaion zu identifizieren.⁹⁶ Aufgrund der parodistischen Note der Darstellung auf dem Pariser Relief sowie den verschiedenen Gegenständen, die sich mit Denkmälern des 5. Jahrhunderts v. Chr. verbinden lassen, scheint die Interpretation des Reliefs als Reflex eines griechischen Satyrspiels plausibel.

Das qualitätvolle Relief dürfte im 1. Jahrhundert v. Chr. entstanden sein, wobei die griechische Vorlage von dem späthellenistischen oder augusteischen Bildhauer dann in einigen Partien falsch umgesetzt worden wäre und so zu den beschriebenen Unstimmigkeiten sowie in der Folge zum Zweifel an dem antiken Ursprung geführt hätte.

Neben den Zeichnungen im Codex Coburgensis und Pighianus des 16. Jahrhunderts scheint die nächste frühe Beschäftigung mit dem Relief im Zusammenhang mit der Sammlung Polignac zu stehen. In der sich in der Folge entfaltenden Forschungsgeschichte, an der sich auch die Gelehrten und Antiquare des 18. Jahrhunderts rege beteiligt haben, ging es dabei wiederholt um die Frage der ‚Echtheit‘ des Reliefs. Nach der Beschreibung des Reliefs durch Moreau de Mautour 1734, der das tradierte Thema „forge de Vulcain“ aufgrund der fehlenden Zyklopen und der fehlenden Vulkan-Merkmale bezweifelt und in der Darstellung ein Capriccio sehen möchte, das eine Bildhauerwerkstatt zeigt, ist eine Stelle in Joseph Spence *Polymetis* die früheste Erwähnung des Reliefs im 18. Jahrhundert. Spence hat das Relief offenbar bei einer seiner Reisen in der Sammlung des Kardinals gesehen. Im siebten Dialog seines Werkes schreibt er im Zusammenhang mit der Abhandlung Mars, der Gott, der Mars nahestehe, sei Vulkan, „whom all the old poets agree in describing as a meer mortal blacksmith; only with the addition, of his being a lame one. The few figures I have seen of thes god in marble agree entirely with their low descriptions of him; excepting only a Relievo in Cardinal Polingac's collection in Paris; where he is represented as sitting with some dignity, and attended by Fauns, instead of the Cyclops. The story seems to be of modern invention; and the work itself carries a suspicious air with it.“⁹⁷ Auf Spence nimmt Winckelmann in seinem Kapitel zu den überlieferten Denkmälern Bezug, die Vulkan abbilden: „Die Gesellschaft der Faune, worin er sich auf einer erhobenen Arbeit des Cardinals Polignac befand, hat jemanden nicht ohne

⁹⁶ Hundsalz 1987, S. 42. – Vollkommer 1990, S. 928.

⁹⁷ Spence 1755, S. 80 f.

Grund Zweifel wider dessen Altertum erweket."⁹⁸ Aufgegriffen wurde der Zweifel am antiken Ursprung des Reliefs 1870 von Wilhelm Fröhner, ihm wurde von Andreas Furtwängler 1913 aber nachdrücklich widersprochen. Doch scheint es die Publikation Fröhners gewesen zu sein, die dazu geführt hatte, dass das Relief bis zum Beginn des 21. Jahrhunderts als wahrscheinlich neuzeitliche Arbeit in den Inventaren des Département des Antiquités des Louvre geführt wurde.

Es existieren keine Nachrichten darüber, wie das Relief in den Besitz des Kardinals de Polignac gelangt ist. Möglicherweise erhielt er es von Kardinal Alessandro Albani, in dessen Sammlung sich in den 1720er Jahren ein „Basso Rilievo rappresentante la Fucina di Vulcano con diverse figure“ befand.⁹⁹ Die Stelle bei Moreau de Mautour macht deutlich, dass das Relief in der Sammlung des Kardinals als Darstellung der Schmiede des Vulkan angesehen wurde. Im Nachlassinventar der Sammlung Polignac ist das Relief mit 150 Livres taxiert. Von Moreau de Mautour wird es im Antikensaal des Hôtel de Sully beschrieben, im Hôtel de Mézières befand es sich wahrscheinlich in einem der beiden Räume auf der Gartenseite neben dem zentralen Salon. In Preußen war das Relief zunächst an der Wand des Antikentempels angebracht, bevor es in die Kammer im Berliner Stadtschloss überführt wurde, wo es 1806 von Denon konfisziert wurde.

Quellen: Codex Coburgensis fol. 199. – Codex Pighianus fol. 267v. – dal Pozzo-Windsor II. fol. 14, Nr. 8337. – Eton, Topham Collection, FA 3, 126, Nr. 64. – Moreau de Mautour 1734, fol. 6v. („Forge de Vulcain“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 606 („Vulcain“). – Inventar Neues Palais 1784, fol. 72r. („mittleres Bas relief“). – Reklamationsverzeichnis 1814, 80r. („großes Basrelief von 4 Fuß lang mit 3 Figuren [Zusatz, Bleistift] Ersatz die Schmiede des Vulcan vorstellend, wie Vulcan die Waffen des Aeneas anfertigt“). – Acta Kunstsachen 1814-1816, fol. 185r. Brief v. 30. Oktober 1815 v. Altenstein an Hofmarschallamt zum Verbleib des Vulcan-Reliefs („Übrigens ist das große antike Bas-Relief von Marmor: Vulcan die Waffen des Aeneas schmiedend, so fest eingemauert worden, daß der von dem Herrn Staats-Rath und General Intendanten v. Ribbentrop früher mit der Reclamation der Kunstsachen beauftragte Commissär dessen Wegnahme nicht für rathsam gehalten und dagegen ein anderes bereits abgegangenes Bas relief: Un choux athénien consacrant le trépiéd, angenommen hat.“).

⁹⁸ Winckelmann 1766, S. 85. § 78: Vulcanus.

⁹⁹ Das Relief ist auf einer Liste der Antiken bei Albani aufgeführt, die dem Sammler John Topham in Eton gehörte: Eton, Topham Collection, FA 3, 126 Nr. 64 – freundlicher Hinweis François de Polignac. Doch scheint es sich bei dem in den Manuskripten Tophams erwähnten Relief eher um jenes zu handeln, das sich heute im Kapitولينischen Museum, Rom befindet, vgl. Helbig II, Kat. Nr. 1418. – Stuart Jones 1912, S. 332 f. Kat. Nr. 30, Taf. 83. – Bober/Rubinstein 1986, S. 82 f. Kat. Nr. 43.

Literatur: Spence 1755, S. 80 f. – Winckelmann 1766, S. 85 f. – Oesterreich 1775a, s. 77 Nr. 480 („Vulcan, welcher mit den Cyclophen an den Waffen des Achilles arbeitet“). – Alois Hirt, Mythologisches Bilderbuch, 1805–1816, Taf. 27,1. – Clarac 1841, S. 356 A 360, Taf. II Nr. 181. – Bouillon, Musée des antiquités III, 4. – Wieseler 1903 II, 18, 194. – Otto Jahn, Darstellungen antiker Reliefs, welche sich auf Handwerk und Handwerker beziehen, Berichte über die Verhandlungen der kgl. sächs. Akademie der Wissenschaften Leipzig, phil.-hist. Kl., Leipzig 1861, 310 ff. Taf. IX, 8. – Otto Jahn, Über die Zeichnungen antiker Monumente im Codex Pighianus, Berichte über die Verhandlungen der kgl. sächs. Akademie Wiss. Leipzig 20, 1868, 213 Nr. 159. – Wilhelm Fröhner, Notice de la sculpture antique du Musée impérial du Louvre I, Paris 1870, S. 136–138 Nr. 109. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 292 Nr. 514 („Vulcain“). – Adolf Furtwängler, Kleine Schriften II, München 1913, S. 411. – Guido Libertini, Sculture siciliane inedite. Rilievo ellenistico Catanese, RM 52, 1937, 67–73. Abb. 2. – Cornelius C. Vermeule, The dal Pozzo-Albani drawings of classical sculpture in the Royal Library at Windsor Castle, Transact. AmPhilSoc 56, Nr. 2, 1966, S. 21 f. „Drawings in Volume III fol.14 Nr. 8337 („Graeco-roman relief: Satyrs parodying the story of Hephaistos making the arms of Achilles“). – Frank Brommer, Hephaistos, Mainz a. R. 1978, S. 246 Nr. 28. – Parlasca 1980, S. 215 ff. Abb. 1. – Wrede/Harprath 1986, S. 31 Kat. 24. – Hundsalz 1987, S. 42. 167 K 53 mit Abb. – LIMC V, 1990, S. 928 f. Nr. 2 s.v. Kedalion (Rainer Vollkommer). – Florian Seiler, Casa degli amorini dorati, München 1992, S. 112 Anm. 669. – Savoy II, 2003, S. 29 f. Nr. 37. Martinez 2004, S. 499, Nr. 1007. Jean-Luc Martinez, in: hrsg. v. Cécile Giroire, Daniel Roger, De l’esclavage à l’empereur. L’art romain dans les collections du musée du Louvre, Katalog der Ausstellung Arles Dez. 2008 bis Mai 2009, Paris 2008, S. 231, Kat. Nr. 143.

Kat. Nr. 186

keine Abb. überliefert

Relief mit bärtigem und behelmtm Kopf

17./18. Jahrhundert (?)

Verschollen, ehemals Hohenzollernmuseum Berlin

Material und Technik: weißer Marmor mit vergoldetem Holzrahmen

Maße: gesamte H: 52 cm, B: 39 cm

Alte Inv. Nr.: Königliches Hofmarschallamt, GK III 387

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
524	616	206	843	

Geschichte: 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières (2. Raum zur Hofseite) nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. erworben. – 1745 zunächst im Vorrat von Schloss Charlottenburg aufbewahrt. – 1774 am selben Ort magaziniert. – 1800 an einer Wand der Antikenkammer von Schloss Charlottenburg. – 1810 von der Wand der ehemaligen Antikenkammer im Schloss Charlottenburg abgenommen und gemeinsam mit zwei weiteren Reliefs vorläufig in die Porzellangalerie gelegt. – Später in das Hohenzollernmuseum im Berliner Stadtschloss gebracht. – Seit 1945 verschollen.

Beschreibung

Das seit dem Zweiten Weltkrieg verlorene längsrechteckige Relief war von einem Holzrahmen eingefasst, der schon in der Sammlung in Paris vorhanden war. Das Relief zeigte den Kopf eines behelmtten Kriegers im Profil. klassifiziert.

Im Auktionskatalog gilt es als antik, „au naturel“, und soll Pyrrus darstellen. Diese Information wird von Oesterreich in der Beschreibung übernommen. Köpfe bärtiger Männer mit Helm wurden in der Regel als Darstellungen des makedonischen Königs Pyrrhus gedeutet.

Im Nachlassinventar von 1742 ist das Relief mit 30 Livres veranschlagt.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 616 („Pirrus“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 5 Nr. 2 („Pyrrus“). – Inventar Schloss Charlottenburg 1800, fol. 116v. („Ein Relief eines modernen Kopfs von Pyrrhus im vergoldeten Rahm“). – Inventar Altes Schloss Charlottenburg 1810, fol. 2v („Ein Relief eines modernen Kopfes von Pyrrhus in vergoldeten Rahmen“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 21 („Bas-Relief antique, au naturel, représentant un Buste de Pyrrus“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 206]. – Oesterreich 1775a, S. 129 Nr. 843 („Pyrrhus, im Profil, in Basrelief“). – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 293 Nr. 524 („Pirrus“).

Kat. Nr. 187

Abb. 645–646

Reliefmedaillon mit Bildnis des Homer

17./18. Jahrhundert

Potsdam, Neue Kammern, Jaspissaal, als Supraporte vermauert

Material und Technik: italischer weißer Marmor

Maße: gesamte H: 65 cm, B. 52 cm

Inv. Nr.: SPSG, Skulpt.slg. Sk 216;

Alte Inv. Nr.: Königliches Hofmarschallamt, GK III 684

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
590 b	683 b	17	484	

Geschichte: 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières (1. Raum zur Hofseite). – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich spätestens 1774 als Supraporte vermauert: Potsdam, Park Sanssouci, Neue Kammern, Jaspissaal, Supraporte der östlichen Tür, damals der Raum als Marmorsaal der Orangeirie bezeichnet. – Seitdem am selben Ort.

Beschreibung

In dem ovalen Medaillon ist ein bärtiger Kopf im rechten Profil dargestellt, dem eine tragische Maske mit aufwärts züngelndem Haar auf einem Pfeilerpodest gegenüber steht. Über dem flach anliegenden Haupthaar liegt eine schmale Binde, während der voluminöse Bart von den bewegten Schläfenlocken nicht zu trennen ist. Die Mimik des Gesichtes ist stark bewegt, Stirnwulst, Kontraktion der Brauen, Falten auf der Wange und die bucklige Nase kennzeichnen den gealterten Dichter. Der Kopf im Profil sitzt auf einem kleinen Büstenausschnitt auf dessen Schultern ein Gewand liegt. Die Büste hebt sich mit klaren Kanten vom Reliefgrund ab. In den Reliefgrund über dem Kopf ist der Name HOMERUS gemeißelt.

Während das Homerrelief und das Vergilrelief (Kat. Nr. 188) in den Inventaren der Sammlung Polignac in Paris als moderne Arbeiten eingestuft wurden – jedoch ohne Künstlerzuschreibung –, erscheinen beide Stücke im Verkaufskatalog von 1742 dann aber als antike römische Werke. In der Beschreibung von Matthias Oesterreich sind beide Reliefs Algardi zugeschrieben. Offenbar handelt es sich hier um eine Zuschreibung, die erst in Preußen, möglicherweise von Oesterreich selbst, vorgenommen wurde. Das Medaillon ist an seinem Anbringungsort im Jaspissaal von einem großen vergoldeten Stucklorbeerkrantz eingefasst. In der Sammlung Polignac jedoch war beide Medaillons gesockelt, so dass sie aufgestellt werden konnten – in den Inventaren sind sie entsprechend „avec leurs pieds“ aufgeführt.

Im Nachlassinventar ist das Relief zusammen mit Kat. Nr. 188 mit 70 Livres taxiert.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 683 b („deux medailles de Virgile et de Homer,“). – Inventar Schloss Sanssouci 1796, fol. 21 Nr. 1 („Über den Thüren 2 Büsten en basrelief von Algardi nach antiken verfertigt. 1. Homer“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S.7 („Deux Médaillons antiques de deux pieds de hauteur représentant l’un de Buste d’Homere“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 18]. – Krüger I, 1769, Taf. 1. – Oesterreich 1775a, S. 80 Nr. 484. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 296 Nr. 590 b („Deux médailles de Virgile et d’Homère“).

Kat. Nr. 188

Abb. 647–648

Reliefmedaillon mit Bildnis des Vergil

17./18. Jahrhundert

Potsdam, Neue Kammern, Jaspissaal, als Supraporte vermauert

Material und Technik: italischer weißer Marmor

Maße: gesamte H: 60 cm, B. 52 cm

Inv. Nr.: SPSG, Skulpt.slg. Inv. Sk 217

Alte Inv. Nr.: Königliches Hofmarschallamt, GK III 685

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
590 a	683 a	18	485	

Geschichte: 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières (1. Raum zur Hofseite). – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich spätestens 1774 als Supraporte vermauert: Potsdam, Park Sanssouci, Neue Kammern, Jaspissaal, Supraporte der östlichen Tür, damals der Raum als Marmorsaal der Orange-rie bezeichnet. – Seitdem am selben Ort.

Beschreibung

Das ovale Relief zeigt im linken Profil einen mit Lorbeer bekränzten Kopf mit langen Nackenlocken, der auf eine Maske blickt, die einen Helm mit hoch aufragenden Flügeln trägt und einen spitz nach vorne gerichteten Bart hat. Der Mund des Dichters ist wie sprechend geöffnet, als kommuniziere er mit der Maske. Das Gesicht weist klassische Formen mit großflächiger Wange, linearen Brauenbögen und einem Stirnwulst über der kräftigen Nase auf. Die Büste ist in der Rückansicht dargestellt; sie trägt über der Schulter ein mit einem Saum abschließendes Gewand, über das schräg ein Mantel gelegt ist. Über dem Kopf ist in den Reliefgrund die Inschrift gemeißelt: VIRGILIUS.MAR. Auf dem profilierten Rahmen sind unten die Buchstaben O und B eingemeißelt, möglicherweise eine Art Signatur. Auch das Relief mit dem Bildnis des Virgil ist für die Anbringung in der Wand von einem vergoldeten Lorbeerkranz gerahmt.

Vor den mit rotem schlesischen Agath (Jaspis) verkleideten Wänden entfalten die beiden Reliefmedaillons (vgl. Kat. Nr. 187) aus weißem, feinkristallinen Marmor in ihrem goldenen Lorbeerrahmen eine besondere Wirkung. Im Preußen des 18. Jahrhunderts schrieb man sie Algardi zu. Im Nachlassinventar von 1742 ist das Relief gemeinsam mit Kat. Nr. 187 mit 70 Livres taxiert.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 683 a („deux medailles de Virgile et de Homer,“). – Inventar Schloss Sanssouci 1796, fol. 21 Nr. 2 („Über den Thüren 2 Büsten en basrelief von Algardi nach antiken verfertigt. 2. Virgil“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S.7 („Deux Médaillons antiques de deux pieds de hauteur représentant l’un de Buste de Virgile“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 19]. – Krüger 1, 1769, Taf. 9. – Oesterreich 1775a, S. 81 Nr. 485. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 296 Nr. 590 a („Deux médailles de Virgile et d’Homère“).

Kat. Nr. 189

Abb. 649

Deckelvase aus Porphyry

Frühes 18. Jahrhundert, vermutlich aus Italien

Potsdam, Schloss Sanssouci, 2. Gästezimmer

Material und Technik: grüner Porphyry

Maße: gesamte H: 66 cm

Inv. Nr.: SPSG, Skulpt.Slg. 182

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1741	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
526	618	263	139	

Geschichte: 1734 in der Sammlung Polignac nachgewiesen, in den Appartements des Hôtel de Sully präsentiert. – In Paris, entweder um 1734 im Hôtel de Sully oder ab 1735 im Hôtel de Mézières (Appartements im 1. Obergeschoss) von Besuchern wie dem Président Charles de Brosses gesehen. – 1738 und 1741 im Hôtel de Mézières nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – 1774 in Schloss Sanssouci, Marmorsaal. – 1796 in Schloss Charlottenburg, Schreibkabinett/Bibliothek unter einem Tisch platziert. – aktueller Standort Schloss Sanssouci, 2. Gästezimmer.

Beschreibung

Das s-förmig kannelierte Gefäß besitzt zwei Henkel und einen zugehörigen Deckel. Der auf einem eher zierlichen runden Fuß sitzende Gefäßkörper ist konisch geformt, die Schulter ist waagrecht vom Körper abgesetzt und führt zu einem Hals mit glatter Mündung. Die doppelreihigen, wulstartig geformten Henkel setzen unterhalb der Schulter an. Der Deckel sitzt mit einer ebenfalls glatten Abschlussfläche auf der Mündung und schraubt sich in geschwungenen Kanneluren nach oben, wo er von einem runden Knauf bekrönt ist.

Das Gefäß aus dem harten grünen Porphyry zählte spätestens seit der Aufstellung im Hôtel de Mézières zu den bekannteren Objekten in der Sammlung des Kardinals. Dies ging so weit, dass Präsident de Brosses in seinen Briefen aus Italien auf die Porphyrvase bei Polignac in Paris verwies (vgl. Kapitel 1), weil es in Italien nichts Vergleichbares gäbe. Dabei handelt es sich um einen besonders anschaulichen Ausdruck der zeitgenössischen Begeisterung für buntes Hartgestein, zumal wenn es sich um antike oder vermeintlich antike Objekte handelte.

Das kannelierte Deckelgefäß in Schloss Sanssouci stellt jedoch eine neuzeitliche Arbeit dar, die möglicherweise im frühen 18. Jahrhundert in Italien entstanden ist.

Im Auktionskatalog ist die Rede von einer „Urne magnifique ... aussi bien travaillé au-dedans qu'au dehors. C'est l'ouvrage le plus parfait qu'il y ait en ce genre, on crot

qu'il a appartenu à Lucullus." Dementsprechend wird sie im Nachlassinventar mit einem Schätzwert von 900 Livres geführt. Diese wertschätzende Beschreibung wurde von Oesterreich annähernd wörtlich übernommen. Während der Text des Auktionskatalogs eher vorsichtig darauf hinweist, dass man glaube, das Werk habe dem Lukullus gehört, präzisiert Oesterreich dies zu der Fundortangabe „in den Trümmern des Landhauses des Lucullus“. Aufgestellt war das Gefäß in Paris als Einzelstück in einem der Appartements, es war demnach nicht in die Antiken im Erdgeschoss des Hôtel de Mézières eingereiht. Auch in Preußen erhielt die Deckelvase von Beginn an einen prominenten Standort.

Quellen: Moreau de Mautour 1734, fol. 13r („grande et magnifique urne de porphire sculptée à coste de melon avec ses deux anses et son couvercle“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 618 („vase de Porphire vert cannelé“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 28 („Urne magnifique, de forme ronde avec son couvercle“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 263]. – Oesterreich 1775a, S. 26 Nr. 139. – Rumpf 1794, S. 256 (Charlottenburg, Schreibkabinett des Königs „unter dem Tisch, Urne, aus dem Polignacschen Kabinett“). – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 293 Nr. 526 („Un vase de porphire vert cannelé“). – Eckardt 1967, S. 31. – Dostert/de Polignac 2001, S. 126 f.

Neuzeitliche Bildwerke, Kleinkunst, Geräte

Kat. Nr. 190

Abb. 650

Statue des schlangenwürgenden Heraklesknaben

2. Hälfte 17./Anfang 18. Jahrhundert, Alessandro Algardi zugeschrieben

Schloss Charlottenburg, Weißer Saal

Material und Technik: weißer Marmor

Maße: L: 49 cm, H: 39,5 cm, T: 23 cm

Inv. Nr.: SPSG, Skulpt.slg. 4007

alte Inv. Nr.: Königliches Hofmarschallamt, GK III 2283

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
415	507	297	729	

Geschichte: 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières (Appartements im 1. Obergeschoss). – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. –

Vermutlich nach 1750 im Speisesaal von Schloss Charlottenburg auf dem Kamin platziert. – Frühester Nachweis für den Standort bei Nicolai 1769. – aktueller Standort: Schloss Charlottenburg, Weißer Saal.

Beschreibung

In den Haaren große, punktförmige Bohrungen, tiefe gebohrte Faltentäler im Gewand. Die Skulptur zeigt den auf seiner linken Seite liegenden Heraklesknaben, der bei aufgerichtetem Oberkörper mit beiden Händen eine sich windende Schlange gepackt hat. Herakles ist als Kind dargestellt mit kurz gelocktem Haar und rundlichen, speckigen Körperformen. Unter ihm und über seinem linken Oberarm liegt ein Gewand, das die Figur zu ihrer linken Seite hin mit starkem Faltenwurf einrahmt. Das linke Bein streckt Herakles weit von sich, das rechte ist angewinkelt, um ihm beim Aufrichten Halt geben zu können.

vgl. Kommentar zu Kat. Nr. 191.

Jennifer Montagu hält das Bildwerk für eine Kopie des 19. Jahrhunderts, doch belegen die frühen Publikationen und Inventareinträge, dass die Marmorfigur mit der

Sammlung Polignac nach Preußen gelangte, sie also spätestens in den 1730er Jahren entstanden sein muss, aber eher noch vor 1700 anzusetzen ist.

Die Marmorstatue des Heraklesknaben wurde offenbar in der Sammlung in Paris 1741 noch als antike Skulptur angesehen, wo sie im Nachlassinventar unter der Rubrik "Petites Figures" mit einem Schätzwert von 500 Livres erscheint, im Verkaufskatalog jedoch ist sie als moderne Kopie nach Algardi eingestuft. Präsentiert wurde die Figur offenbar wie die Bronzekopie in einem der Appartements des Obergeschosses des Hôtel de Mézières.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 507 („Heracle qui etouffe un serpent“). – Inventar Schloss Charlottenburg 1770, fol.3 Nr. 8 („[ein Liegender Hercules] ein dito von Marmor“). – Inventar Schloss Charlottenburg 1800, fol. 12v. Nr. 206 („Ein kleiner Hercules wie er die Schlange würgt, eine moderne Copie von Marmor [späterer Eintrag: GK III 2283]). – Skulpturenverzeichnis Schloss Charlottenburg 1800, fol. 5 („Dasselbe Kind in Marmor, welches auf dem entgegengesetzten Kamin in Bronze ist.“). – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 80v B Nr. 87 („Ein junger Hercules, wie er die Schlange erwürgt“). – Inventar Neues Schloss Charlottenburg 1810, fol. 21 („Hercules als Kind“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 35 („Hercule dans son enfance étouffant un Serpent, copie moderne de marbre de Carrare après l’Algarde“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 297]. – Oesterreich 1775a, S. 114 f. Nr. 729 („kleiner Hercules, durch denselben verfertigt“). – Nicolai, 1769, S. 485. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 289 Nr. 415 („petit Hercule qui étouffe un serpent“). – Kühn, I-II 1970, S. 105. –Montagu 1985, S. 407 f. Nr. 127.D.1. – Cannata 1999, S. 196 f. Kat. Nr. 48 (Bronzefigur in der Galleria Corsini, die als eigenhändige Arbeit Algardis gilt).

Kat. 191

Abb. 651

Statue des schlangenwürgenden Heraklesknaben

17. Jahrhundert, Alessandro Algardi zugeschrieben

Berlin, Schloss Charlottenburg, Weißer Saal

Material und Technik: Bronze, braune Patina

Maße: H: 39,5 cm, B 42,5 cm, T 22,5cm; H Sockelplatte: 12 cm

Inv. Nr.: SPSG, Skulpt.slg. 4008

alte Inv. Nr.: Königliches Hofmarschallamt, GK III 2343

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1741	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
586	679	275	728	

Geschichte: 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières (Appartements im 1. Obergeschoss). – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. –

Vermutlich nach 1750 im Speisesaal von Schloss Charlottenburg auf dem Kamin platziert. – Frühester Nachweis für den Standort bei Nicolai 1769. – aktueller Standort: Schloss Charlottenburg, Weißer Saal.

Beschreibung

Der rundliche Knabe mit fülligen Körperformen hat eine Haltung zwischen Liegen und Sitzen eingenommen, wobei er sein linkes Bein nach vorne streckt, das rechte zur Seite angewinkelt hat und mit dem rechten Arm den Kopf der sich selbst beißenden Schlange, die er mit beiden Händen hält, weit von sich streckt. Dabei gilt sein Blick dem sich windenden Tier, das er im Begriff ist, zu bezwingen. Die Bewegung und Aktion wird von Einzelformen, wie den bewegten Locken, dem aufgeblähten Gewand und der konzentrierten Mimik veranschaulicht.

Der Entwurf des Heraklesknaben, der mit der Schlange ringt, wird von Jennifer Montagu dem römischen Bildhauer Alessandro Algardi zugeschrieben, der die Skulptur während seiner Zeit im Atelier von Ercole Ferrata gearbeitet haben soll. Das Original Algardis ist eine Bronzearbeit, die in vielen Kopien aus Bronze und Marmor im Laufe des späten 17. und 18. Jahrhunderts Eingang in zahlreiche Sammlungen fand, wobei die Marmorkopien nach Montagu generell etwas später einsetzen dürften. Die originale Arbeit datiert sie um 1650.

Die Statue ist im Nachlassinventar von 1742 auf 350 Livres taxiert worden, aufgeführt unter „Bronzes antiques“. Der Auktionskatalog schreibt die Bronzeskulptur Algardi zu, während bei der Marmorkopie ausdrücklich von einer „copie moderne de marbre de Carrare d'après l'Algarde“ ist. Während Oesterreich in Übereinstimmung mit dem Verkaufskatalog von 1742 die beiden Statuen als Arbeiten Algardis ausweist, lehnt Hirt in seiner Übersicht der Skulpturen in den Berliner und Potsdamer Schlössern die Zuschreibung mit den Worten „moderne Arbeit, fälschlich für Algardi ausgegeben“ ab.

Aufgrund des Motivs aus der griechischen Mythologie mag die Verwechslung des barocken Entwurfs mit einer antiken Arbeit nahe gelegen haben. Die Zweifel an der Zuschreibung an Algardi blieben bis zu der umfassenden Beschäftigung Jennifer Montagus mit dem Œuvre des Künstlers aufgrund der sehr lückenhaften Überlieferung bestehen. Sie untermauert ihre Zuschreibung mit stilistischen Vergleichen und der Sammlungsgeschichte einzelner Exemplare.

Eine der beiden Heraklesstatuen war in Rom während einer Einladung des Kardinals Polignac Gegenstand des Tischgespräch. So überliefert Joseph Spence in seinem *Polymetis* ein Gespräch, aus dem hervorgeht, dass das Sujet des schlangenwürgenden Knaben in den klerikalen Kreisen des frühen 18. Jahrhunderts auch religiös ausgelegt werden konnte.¹⁰⁰

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 679 („hercule etouffonat des Serpents“). – Inventar Schloss Charlottenburg 1770–1780, fol. 3 Nr. 8 („ein Liegender Hercules, Bronze auf Kamin“). – Inventar Schloss Charlottenburg 1800, fol. 12v Nr. 206 („Ein Hercules als Kind wie er die Schlange erwürgt; von Metall, 2. Fuß Proportion [späterer Eintrag: GK III 2343]). – Skulpturenverzeichnis Schloss Charlottenburg 1800, fol. 5 („Ein Kind spielt mit einer Schlange in Bronze. moderne Arbeit, fälschlich für Algardi ausgegeben“). – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/1812, fol. 80r B Nr. 30 („Hercules als Kind, wie er die Schlangen erwürgt“). – Inventar Neues Schloss Charlottenburg 1810, fol. 22 („Hercules aus grüner Bronze, auf einem Untersatz von vergoldetem Holze“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 31. („figure d’Hercule dans son enfance, écrasant un Serpent, ouvrage du Cavalier Lalgarde“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 275]. – Oesterreich 1775a, S. 114 f. Nr. 728 („Hercules, als ein Kind“). – Nicolai, 1769, S. 485. – Rumpf 1808, S. 241. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 296 Nr. 586 („Hercule étouffant des serpens“). – Kühn 1957, S. 4. – Kühn/Börsch-Supan 1968, S. 69 (Audienzzimmer neben Treppe, R. 352). – Kühn, I-II 1970, S. 105. – Montagu 1985, S. 405 Nr. 127.C.2.

¹⁰⁰ Spence 1755, S. 125, 9. Dialog.

Kindergruppe um Weintraube kämpfend

Mitte des 17. Jahrhunderts

Ehemals Schloss Charlottenburg, Goldene Galerie (verschollen)

Material und Technik: Marmor**Maße:** gesamte H: 85 cm; B: 35 cm; L: 60 cm**Inv. Nr.:** Königliches Hofmarschallamt, GK III 2368**Nachweise**

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
	neu 12	225	739	

Geschichte: 1742 im Hôtel de Mézières, Paris (höchstwahrscheinlich im Salon) nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich 1746 im Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg in der Goldenen Galerie neben einem der Kamine aufgestellt. – 1774 dort von Oesterreich beschrieben. – 1936 in der Goldenen Galerie von Schloss Charlottenburg vorhanden (Messbilder). – Seit 1945 verschollen.

Beschreibung

Auf einer unregelmäßig geformten Plinthe, die natürlichen Boden auf dem ein Rebstock wächst darstellt, ringen zwei nackte Kinderfiguren um eine Weintraube zu welcher beide ihre rechten Arme recken. Eines der Kinder liegt sich verzweifelt zur Traube aufbäumend am Boden, das zweite scheint halb auf dem Rebstock halb auf dem unterlegenen Gefährten zu sitzen, auf dessen rechten Knie es sich mit seiner linken Hand aufstützt. Neben seinem Kopf ragt die Hand des zweiten Kindes mit der Weintraube auf, hinter seinem rechten Knie ist der Haarschopf des hinteren Kindes zu sehen. Der Blick des vorderen Kindes geht zum Betrachter, der Kopf ist von der umkämpften Traube abgewendet. Das labile Gleichgewicht der kämpfenden Kleinkinder spricht aus dem pyramidalen Aufbau der Gruppe, aus den abgspreizten, gleichsam wegrutschenden Beinen und dem Halt suchenden Griff der Arme. Die beiden Kindergruppen Kat. Nr. 192 und 193 wurden ohne nähere Begründung dem

Bernini-Umkreis zu geschrieben. Die beiden Gruppen lassen sich motivisch wie stilistische in die hochbarocken Darstellungen bewegter Gruppen gut einreihen. So kann eine heute in den Liechtenstein Princely Collections aufbewahrte mythologische Kindergruppe Alessandro Algardis hier beispielhaft erwähnt werden.¹⁰¹

Kardinal Polignac scheint beide Kindergruppen erst in Paris erworben zu haben, da sie in dem Inventar von 1738 noch nicht verzeichnet sind. Der Schätzwert von 1300 Livres für beide Gruppen im Nachlassinventar verdeutlicht den hohen künstlerischen und qualitativen Stellenwert, den man den Skulpturen 1742 beimaß. So waren sie höchstwahrscheinlich im zentralen Salon des Hôtel de Mézières platziert. Im Schloss Charlottenburg stand die Gruppen zu beiden Seiten des westlichen Kamins der Goldenen Galerie auf jeweils einem „Holzkasten in Form eines hölzernen Postaments“.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, neu Nr. 12 („Deux groupes d’Enfant de marbre de Cararre de l’Ecole de Bernin dont l’un represente deux enfants qui se disputent des grappes de raisin“). – Inventar Schloss Charlottenburg 1770, fol. 3 („neben dem 2ten Kamin. 2 marmorne Kinder Gruppen, antique moderne“). – Inventar Neues Schloss Charlottenburg 1810, fol. 16 („1 Gruppe von weißen Mr. Ringende Kinder, mit Weintrauben in den Händen. 2 Fuß 7 Zoll lang, unten 1 Fuß 3 Zoll breit, jedoch irregulär“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 24. („Deux Groupes d’enfants, ouvrage antique moderne de l’école du Cavalier Bernin, dont l’un représente deux enfants qui se disputent des grappes de raisin“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 225]. – Oesterreich 1775a, S. 116 Nr. 739 („Gruppe von zwei Kindern, welche sich um eine Weintraube schlagen, von den Zeiten und aus der Schule des Ritters Lorenz Bernini.“).

Kat. Nr. 193

Abb. 653

Balgende Kindergruppe

Mitte des 17. Jahrhunderts

Ehemals Schloss Charlottenburg, Goldene Galerie (verschollen)

Material und Technik: Marmor

Maße: gesamte H: 81 cm, B: 44 cm, L: 81 cm

Inv. Nr.: Königliches Hofmarschalamt, GK III 2369

¹⁰¹ Alessandro Algardi, Eros und Anteros, 1630, Liechtenstein, The Princely Collections. SK 1481.

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
	neu 12	226	740	

Geschichte: 1742 im Hôtel de Mézières (höchstwahrscheinlich im Salon). – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich 1746 in der Goldenen Galerie im Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg neben einem der Kamine aufgestellt. – 1774 dort von Oesterreich beschrieben. – 1936 in der Goldenen Galerie von Schloss Charlottenburg vorhanden (Messbilder). – Seit 1945 verschollen.

Beschreibung

Die Gruppe zeigt zwei Kleinkinder, die miteinander balgen, wobei eines im Begriff ist, auf den Boden zu sinken, während ihm das zweite mit der rechten Hand auf die Schulter drückt, um es am Boden zu halten, und gleichzeitig versucht, den nach oben gereckten rechten Arm des Liegenden wegzuschieben. Die Szene spielt sich auf unebenem Gelände ab, d.h. die Basis ist unregelmäßig geformt. Gewandteile umspielen die Hüfte und Beine des überlegenen Kindes und verleihen der Gruppe weitere Dynamik ebenso wie die aufgewühlten lockigen Haare, die einen starken Licht- und Schatten-Effekt entfalten.

Kommentar vgl. Kat. Nr. 192.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, neu Nr. 12 („Deux groupes d’Enfant de marbre de Cararre de l’Ecole de Bernin dont l’un represente 2 enfants qui se disputent des grappes de raisin“). – Inventar Schloss Charlottenburg 1770, fol. 3 („neben dem 2ten Kamin. 2 marmorne Kinder Gruppen, antique moderne“). – Inventar Neues Schloss Charlottenburg 1810, fol. 16 („1 Gruppe von weißen Mr. Ringende Kinder, 2 Fuß 8 Zoll hoch, unten der Fuß 1 Fuß 10 Zoll lang, 1 Fuß 2 Zoll breit, jedoch irregulär“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 24. („Deux Groupes d’enfants, ouvrage antique moderne de l’école du Cavalier Bernin, ... des enfants qui luttent ensemble.“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 225]. – Oesterreich 1775a, S. 116 Nr. 740 („Zwey mit einander spielende Kinder“).

Statue der Personifikation des Tiber

Ende 17. Jahrhundert, Frankreich

Ehemals Schloss Charlottenburg (Kriegsverlust)

Material und Technik: Marmor**Maße:** L 77 cm, H einschließlich Sockelplatte 45 cm, B 33 cm**Inv. Nr.:** Königliches Hofmarschallamt, GK III 2366**Nachweise**

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
596	689	27	743	

Geschichte: 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières (1. Raum auf der Hofseite). – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich 1746 in der Goldenen Galerie von Schloss Charlottenburg auf dem westlichen, an den Speisesaal grenzenden Kamin aufgestellt. – 1774 von Oesterreich an dieser Stelle beschrieben. – 1811 am selben Platz vorhanden. – 1936 befanden sich beide Flussgötterstatuen an der Ostwand der Goldenen Galerie auf Postamenten rechts und links des Kamins. – Seit 1945 zerstört.

Beschreibung

Die Sockelplatte stand auf vier knopfartigen, vergoldeten Füßen, diese wiederum auf einem eigenen Holzkastenpostament. Die Figur des Nil (Kat. Nr. 195) bildete das Pendant zum Tiber, der spiegelbildlich zu ihm aufgebaut ist. Die Figur des Tiber war von rechts nach links mit aufgerichtetem Oberkörper gelagert. Er stützte sich dabei mit seinem rechten Unterarm auf die Wölfin mit den Zwillingen Romulus und Remus. Über seinem Arm lag ein Füllhorn.

Inscription auf Sockelplatte: 1691

Die barocken Darstellungen von Flussgottheiten orientieren sich weitgehend an antiken Vorbildern. Berühmt und viel bewundert waren die beiden mächtigen Flussgötterfiguren im Hof des Belvedere im Vatikan aus dem Iseum in Rom, die schon im 16. Jahrhundert in Rom entdeckt worden waren. Die gemeinsame Aufstellung von

Nil und Tiber geht auf das frühe 16. Jahrhundert zurück, erst mit der Gründung des Museo Pio-Clementino wurde der Nil in einen eigenen Raum verbracht.¹⁰² Beide Skulpturen wurden unter Napoleon nach Paris transportiert, zurück kam später nur die Statue des Nil. Von Beginn ihrer Entdeckung an wurden die Bildwerke von den zeitgenössischen Künstlern rezipiert, gezeichnet und in Stichen verbreitet. Auch verkleinerte Kopien wurden von den beiden angefertigt, so auch im Paris des 17. Jahrhunderts. Der Bildhauer François Girardon zeigt auf einer der Tafeln seiner *Galerie* die beiden Flussgötter, die in starker Verkleinerung zu Seiten einer Statue zwischen Büsten vor der imaginären Galeriewand erscheinen. In seinem Besitz befanden sich, wie das von François Souchal ausgewertete Nachlassinventar belegt, verkleinerte Bronzekopien der beiden Gottheiten von Martin Carlier.¹⁰³ Sie können die Beliebtheit der Kopien nach den beiden antiken Bildwerken im Belvederehof auch in Frankreich bezeugen.

Denkbar ist, dass Kardinal Polignac die beiden Statuen der Flussgötter in Paris, entweder im Kunsthandel oder in einem Bildhaueratelier mit der Provenienz Girardon erworben hat, wo sie möglicherweise von ihm oder einem seiner Schüler noch Ende des 17. Jahrhunderts, wie die Sockelinschrift belegt, gearbeitet wurden. Als Vorbild könnten zwei der zahlreichen in Paris vorhandenen Kopien gedient haben. In der Sammlung des Kardinals wurden die Bildwerke offenbar als eigenhändige Arbeiten des großen französischen Bildhauers François Girardon angesehen, da sie im Nachlassinventar auf jeweils 450 Livres geschätzt sind. Im Pariser Inventar von 1738 ist Girardon ausdrücklich als Bildhauer genannt. Im Verkaufskatalog sind sie jedoch als „ouvrage antique moderne“, als neuzeitliche Antikenkopien also, eingestuft, so dass der Hinweis auf den französischen Bildhauer mit dem Verkauf der Sammlung möglicherweise nicht tradiert worden ist. In den Berliner Inventaren und von Oesterreich wird die Skulptur als italienisch, aus der Schule des Bernini bezeichnet.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 689 („fleuve couché representant le tiber“). – Inventar Schloss Charlottenburg 1770/80, fol. 3 („auf dem zweiten Kamin, eine marmorne Figur, die Tiber“). – Inventar Schloss Charlottenburg 1800, fol. 10r

¹⁰² Zur neuzeitlichen Rezeption des Flussgottes Nil und seines Pendants Tiber, vgl. Haskell/Penny 1981, S. 272 f. Nr. 65.

¹⁰³ François Souchal : La collection du sculpteur Girardon d'après son inventaire après décès, in: Gazette des Beaux-Arts, 82, 1973, S. 1–112. S. 35 f. Nr. 7. S. 37 Nr. 12; weitere Bronzekopien der beiden von Burette, S. 44 Nr. 35. Zu den antiken Vorbildern s. auch Sylvia Klementa, Gelagerte Flußgötter des Späthellenismus und der römischen Kaiserzeit, 1993, S. 24 f. Kat. A 14. S. 55 Kat. B 3. – Tafel 4 der Galerie von Girardon zeigt zwei gelagerte Flussgötter, die ebenfalls Tiber und Nil darstellen, sie entsprechen der Katalognummer 35 bei Souchal.

(„Zusatz, rot] 363 [] [Zusatz, Bleistift] [Gen. Kat.] III 2366 [] Die Statue des Tiberflusses, der Compagnon vom Nil nach der Antike, circa 2 ½ Fuß lang, 1 Fuß 3. Zoll hoch“S. 10r Abgang: [Bleistift] Inv. 1835: 363, 12 []). – Skulpturenverzeichnis Schloss Charlottenburg 1800, fol. 4 („Auf dem Kamin: die Statue des Tiberflusses, der Compagnon vom Nil nach dem Antiken“). – Inventar Schloss Charlottenburg 1810, fol. 17 („[Zusatz, Bleistift] 1ter Kamin [] Gegenüber auf dem andern Kamin. Die Statue des Tiberflusses, der Compagnon vom Nil nach dem Antiken [Zusatz, Bleistift], auf Untersatz welcher [] circa 2 ½ Fuß lang [korrigiert, Bleistift ab: circa] 2’ 5 ½’’ [] lang, 1 Fuß 3 [3 korrigiert:] ¾ [] Zoll hoch S. 17 Abgang /Zugang: [Bleistift] auf 4 vergoldeten knopfartigen Füßen, im Ganzen 1’ 7 ½’’ hoch [].“). – Skulpturenverzeichnis 1811/12, fol. 80r Nr. B 9 („Tiber“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 8 („figure couchée ... le Tibre. Copie d’antique ... ouvrage antique moderne“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 27]. – Oesterreich 1775a, S. 117 Nr. 743. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 297 Nr. 596 („Un Fleuve couché représentant le Tibre... de Girardon“). – Kühn, I-II 1970, S. 109 (Abb. 715 zeigt nicht den Tiber, sondern Nil).

Die Katalogabbildung zeigt ein Messbild von 1936 mit Blick in die Südostecke der Goldenen Galerie.

Kat. Nr. 195

Abb. 655

Statue der Personifikation des Nil

Ende 17. Jahrhundert, Frankreich

Ehemals Schloss Charlottenburg (Kriegsverlust)

Material und Technik: Marmor

Maße: L: 2 Fuß, H einschließlich Sockelplatte: 0,43 m

Inv. Nr.: Königliches Hofmarschallamt, GK III 2367

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
597	690	26	744	

Geschichte: 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières (1. Raum auf der Hofseite). – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich 1746 in der Goldenen Galerie von Schloss Charlottenburg auf dem östlichen, an die Konzertkammer grenzenden Kamin aufgestellt. – 1774 von Oesterreich an dieser Stelle be-

schrieben. – 1811 am selben Platz vorhanden. – 1936 befanden sich beide Flussgötterstatuen an der Ostwand der Goldenen Galerie auf Postamenten rechts und links des Kamins. – Seit 1945 zerstört.

Beschreibung

Inscription auf Sockelplatte: 1690

Die nackte männliche Figur ist von links nach rechts gelagert. Sie stützt sich mit dem linken Unterarm auf einen Gewandbausch und lehnt an einer liegenden Sphinx, die ein Füllhorn trägt.

Die Statue des Nil fungierte als Pendant zur Statue des Tiber (Kat. Nr. 194) und folgt damit dem Vorbild der Aufstellung des 16. Jahrhunderts im Cortile des Belvedere.

Kommentar vgl. Kat. Nr. 194.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 690 („fleuve couché representant le nil“). – Inventar Schloss Charlottenburg 1770/80, fol. 3 („auf dem Kamin, eine marmorne Figur, der Nil“). – Inventar Schloss Charlottenburg 1800, fol. 9 („auf dem Kamin bei der Concert-Kammer [Zusatz, rot] 363 [] [Zusatz, Bleistift] [Gen. Kat.] III 2367 [] Eine liegende Marmor-Figur, den Nil vorstellend, 2 ½. Fuß lang 1. Fuß 11. Zoll breit 14. Zoll hoch. Moderne Arbeit, nach den Antiken“). – Skulpturenverzeichnis Schloss Charlottenburg 1800, fol. 2 („Auf dem Kamin. Statue des Nilflusses, ungefähr 2 ½ Fuß. moderne Arbeit nach dem Antiken“). – Inventar Schloss Charlottenburg 1810, fol. 16 („Eine liegende [Zusatz, Bleistift] weiß [] marmorne Figur, den Nil vorstellend [Zusatz, Bleistift] auf Sockel, welcher [] 2 ½ Fuß [korrigiert] 2’ 3 ½’’ [] 1 Fuß 11 Zoll [korrigiert] ¾’’ [] breit, 14 Zoll hoch [durchgestrichen ab 14, Zusatz, Bleistift] auf 4 hölzernen vergoldeten knopfartigen Füßen, im Ganzen 1’ 5 ½’’ hoch [] Moderne Arbeit nach dem Antiken.“). – Skulpturenverzeichnis 1811/12, fol. 80r Nr. B 4 („Nil“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 8 („Figure couché ... le Nil“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 26]. – Oesterreich 1775a, S. 118 Nr. 744. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 297 Nr. 597 („Un autre Fleuve couché, représentant le Nil“). – – Kühn, I–II 1970, S. 109, Abb. 715 (mit falscher Legende, dort als Tiber bezeichnet).

Marmorbüste des Neptun von Lambert-Sigisbert Adam

1727 in Rom entstanden

Potsdam, Schloss Sanssouci, Kleine Galerie

Material und Technik: weißer Marmor**Maße:** gesamte H: 68 cm**Inv. Nr.:** SPSG, Skulpt.slg. 3902**Alte Inv. Nr.:** Königliches Hofmarschallamt, GK III 582**Nachweise**

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
594	687	227	146	

Geschichte: 1724 bis 1727 von Lambert-Sigisbert Adam während seiner Zeit als Stipendiat der französischen Akademie in Rom gearbeitet. – Im selben Jahr von Kardinal Polignac gemeinsam mit dem Pendant, der Büste der Amphitrite, bei dem Bildhauer erworben. – 1732 nach Paris exportiert. – Dort in den Appartements des Kardinals aufgestellt. – 1742 im Hôtel de Mézières (höchstwahrscheinlich im Salon). – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich etwa 1747 in der Kleinen Galerie von Schloss Sanssouci aufgestellt. – 1774 dort von Oesterreich beschrieben. – Im 20. Jahrhundert in Schloss Charlottenburg. – Seit den 1990er Jahren wieder in der Kleinen Galerie von Schloss Sanssouci.

Beschreibung

Weit ausladende Büste mit Gewanddrapierung mit einem bärtigen Kopf, der nach links gewandt ist. Wie von Wind und Sturm bewegt weht der lange, zottelige Bart zur Seite. Auf dem Kopf sitzt eine Art Krone aus Schilfblättern, die das wilde und ungestüme Element der Büste effektiv verstärkt. Das Gesicht wird von einem angespannten, fast sorgenvollen Ausdruck bestimmt. Der kraftvolle und bewegte Kopf stellt den Gott Neptun dar.

Der Kopfwendung nach links entspricht das Pendant der Amphitrite, die ihren Kopf zur rechten Seite wendet (Kat. Nr. 197). Auch ihre Büste, die die rechte Brust freigibt, ist von einem bewegten, faltenreichen Gewand bedeckt, das von einem schräg

von der rechten Schulter laufenden Band und einer Brosche gehalten wird. Kunstvoll arrangiert und aufgetürmt ist das Haar der Gemahlin Neptuns, das von einem Diadem bekrönt ist, das von Muscheln, Korallen und Perlen gebildet wird. Im Gegensatz zu Neptun sind ihre Züge beruhigt, ja klassizistisch geglättet, und ein aristokratisches Flair oder eine göttliche Würde scheinen von ihr auszugehen, während die Büste Neptuns einen Eindruck der Naturgewalten zu vermitteln scheint, denen der Gott sich entgegensetzen hatte.

Auf der Büste befindet sich eine Signatur des Künstlers: „Lam.¹ Sigisbert Adam in. et fec.“

Von den beiden Originalarbeiten Adams berichtet Nicolas Vleughels am 22. Mai 1727 in seiner Korrespondenz mit dem Herzog d'Antin, dem Directeurs des Bâtimens du Roi. Angeblich gefielen die beiden Marmorwerke dem Kardinal so sehr, dass er sie genommen habe, um sein Appartement damit zu schmücken. Der Kardinal war ein regelmäßiger Gast im Palazzo Mancini, der die französische Akademie beherbergte, so dass der Stipendiat Adam ihm die Büsten bei einem seiner Besuche vorführen konnte. Ungewöhnlich ist, dass Adam nicht nur die Terrakottabüsten als Studie, sondern auch die beiden Marmorbüsten ohne Auftrag, angeblich als Studien in Marmor ausgearbeitet habe, wie es sowohl durch den Akademiedirektor Vleughels als auch durch den Biograph Adams Dom Calmet überliefert ist.¹⁰⁴ Michael Levey vermutet, dass die beiden Büsten von Berninis Neptungruppe angeregt worden sein könnten, die sich zum Zeitpunkt von Adams Romaufenthalt in der Villa Montalto befand. Das Thema Neptun, Meereswesen und die Gewalten des Wassers beschäftigte Adam auch in späteren Arbeiten, so bei seiner fulminanten Gruppe „Neptun und Amphitrite“, die er 1740 als Bleiguss für den Park von Versailles ausführte. Die ursprünglich nur schriftlich überlieferten Terrakottabüsten, die Adam entwarf, sind seit 1975 – der Neptun in Los Angeles – und 1984 – die Amphitrite in Chicago – bekannt und bieten sich zum Vergleich mit den Marmorausführungen an. Beide Versionen zeigen, dass die Büste des Neptun eine wesentlich barockere Prägung besitzt, als die weibliche Büste, die wie Wardropper es ausdrückt „in its lighter tone, gracefulness, and delicacy, the Amphitrite more fully expresses the new attitudes of the Rococo“.¹⁰⁵ Diese Beobachtung trifft für die Terrakottabüste zwar deutlicher zu, als für die Marmorausführung, deren Kopf nicht mehr nach unten geneigt ist, deren Mund nicht mehr den sprechenden Ausdruck inne hat und die in der Gesamtausführung etwas weniger feingliedrig wirkt. Sie steht den Mädchenköpfen der Lykomeidesgruppe sehr nahe. Dass es sich um zeitgenössische Meisterwerke handelt, ver-

¹⁰⁴ Fusco 1975, S. 13 f.

¹⁰⁵ Wardropper 1984, S. 26.

deutlich auch der Schätzwert von 700 Livres, den das Nachlassinventar für jede Büste veranschlagt. Im Hôtel de Mézières waren die beiden Büsten sehr wahrscheinlich im zentralen Salon des Erdgeschosses aufgestellt. In Preußen kamen die beiden Büsten in die Kleine Galerie von Sanssouci, wo sie bis auf eine Unterbrechung im 20. Jahrhundert, ihren Platz zwischen den antiken Statuen und Büsten als auch den Gemälden der *fêtes galantes* haben. Wie die antiken Büsten in der Kleinen Galerie standen auch die Büsten von Neptun und Amphitrite früher auf bunten Marmorpedestalen, inzwischen jedoch sind sie auf den beiden Kaminen der Galerie platziert.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 687 („buste de neptun fait par Adam sculpteur du Roy – 700 livres“). – Inventar Schloss Sanssouci 1782, fol. 2 Nr. 2 („2 moderne Büsten, No.1 Nereus [Zusatz Tinte 1810] Neptun“). – Inventar Schloss Sanssouci 1796, fol. 59r Büsten Nr.1 („Nereus, modern von Adam“). – Inventar Schloss Sanssouci 1825, fol. 5 Nr. 1 („Neptun“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 24 („Deux bustes, dont l’un représente Neptune, couronné de roseau ... ouvrage moderne de Sigisbert Adam l’ainé“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 227]. – Oesterreich 1775a, S. 28 Nr. 146 („Neptun, Adam“). – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 296 Nr. 594 („buste de Neptune, haut de 2 pieds d’Adam, sculpteur du Roy“). – Fusco 1975, S. 12–25. – AK Rue de Varenne 1981, S. 52 Kat. Nr. 196. – Wardropper 1984, S. 23–37. – Levey 1993, S. 103.

Kat. Nr. 197

Abb. 657

Marmorbüste der Amphitrite von Lambert-Sigisbert Adam

1727 in Rom entstanden

Potsdam, Schloss Sanssouci, Kleine Galerie

Material und Technik: weißer Marmor

Maße: gesamte H: 71 cm

Inv. Nr.: SPSG, Skulpt.slg. 3903

Alte Inv. Nr.: Königliches Hofmarschallamt, GK III 583

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
595	688	228	146	

Geschichte: 1724 bis 1727 von Lambert-Sigisbert Adam während seiner Zeit als Stipendiat der französischen Akademie in Rom gearbeitet. – Im selben Jahr von Kardinal Polignac gemeinsam mit dem Pendant, der Büste des Neptun, bei dem Bildhauer erworben. – 1732 nach Paris exportiert. – Dort in den Appartements des Kardinals aufgestellt. – 1742 im Hôtel de Mézières (höchstwahrscheinlich im Salon). – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich seit etwa 1747 in der Kleinen Galerie von Schloss Sanssouci aufgestellt. – 1774 dort von Oesterreich beschrieben. – Im 20. Jahrhundert in das Schloss Charlottenburg verlagert. – in den 1990er Jahren wieder in der Kleinen Galerie aufgestellt.

Beschreibung

Auf einer Gewandbüste mit entblößter rechter Brust, die von einem bewegten, faltenreichen Gewand bedeckt ist, das von einem schräg von der rechten Schulter laufenden Band und einer Brosche gehalten wird, sitzt ein zur rechten Seite gewandter idealer weiblicher Kopf, der vom Bildhauer als Amphitrite bezeichnet wurde. Kunstvoll arrangiert und aufgetürmt ist das Haar der Gemahlin Neptuns, das von einem Diadem bekrönt ist, das von Muscheln, Korallen und Perlen gebildet wird. Im Gegensatz zu Neptun sind ihre Züge beruhigt, fast klassizistisch geglättet, und ein aristokratisches Flair oder eine göttliche Würde scheinen von ihr auszugehen, während die Büste Neptuns, einen Eindruck der Naturgewalten zu vermitteln scheint, denen der Gott sich entgegenzustellen hatte.

Auf der Büste befindet sich eine Signatur des Künstlers: „Lam.^t Sigisbert Adam in. et fec.“ Kommentar vgl. Kat. Nr. 196.

Im Nachlassinventar ist die Büste mit 700 Livres taxiert.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 688 („buste de Amphitrite“). – Inventar Schloss Sanssouci 1782, fol. 2 („2 moderne Büsten, No. 2 Amphitrite“). – Inventar Schloss Sanssouci 1796 – Akte V, fol. 59r Büsten Nr.10 („Amphitrite, modern von Adam“). – Inventar Schloss Sanssouci 1825, fol. 5 Nr. 2 („Amphitrite“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 24 („Deux bustes, dont l’autre, une Amphitrite, couronnée d’un diadème orné de perles et de corail entrelassés dans ses cheveux ... ouvrage moderne de Sigisbert Adam l’ainé“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 227]. – Oesterreich 1775a, S. 28 Nr. 146 („Neptun, Adam“). “). – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 297 Nr. 595 („buste d’Amphitrite“). – Fusco

1975, S. 12–25. – AK Rue de Varenne 1981, S. 52 Kat. Nr. 197. – Wardropper 1984, S. 23–37.

Kat. Nr. 198

keine Abb. überliefert

Kopf, die Personifikation des Winters darstellend

2. Viertel des 18. Jahrhunderts

Ehemals Potsdam, Sanssouci, Bildergalerie, verschollen

Material und Technik: Marmor

Maße: „11 Zoll“

Inv. Nr.: Keine

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
	neu Nr. 14	189	842	

Geschichte: 1742 im Hôtel de Mézières (2. Raum auf der Hofseite). – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Zunächst im Vorrat von Schloss Charlottenburg aufbewahrt. – 1774 dort von Oesterreich beschrieben. – 1796 im Korridor hinter der Bilderwand der Bildergalerie von Sanssouci gemeinsam mit 42 weiteren Büsten, wovon noch drei ebenfalls als modern bezeichnet werden. – Dort auch 1801 noch vorhanden. – Verschollen.

Beschreibung

Die beiden Köpfe Kat. Nr. 198 und 199 verkörpern zwei der vier Jahreszeiten, als junge Frau mit Blüten im Haar den Frühling und als greisenhafter Alter den Winter. Offenbar handelte es sich nur um Köpfe ohne Büsten, was ihre Höhe von rund 28 cm vermuten lässt.

Weder im Nachlassinventar noch im Verkaufskatalog wird der Bildhauer Adam als Autor der beiden Köpfe genannt, doch Oesterreich gibt den französischen Bildhauer Adam als Autor an. Von Lambert-Sigisbert Adam sind allegorische Köpfe aus einem Zyklus der vier Elemente erhalten. Dass er diese nicht nur als Terrakottamodelle gearbeitet hatte, sondern die Entwürfe auch in Marmor umgesetzt hat, belegt sein

Recueil de sculptures, auf dessen Tafeln die Büsten der vier Elemente abgebildet sind.¹⁰⁶ Sie waren 1737 im Pariser Salon ausgestellt. Möglicherweise führte er gleichzeitig einen weiteren Zyklus aus, nämlich den der vier Jahreszeiten, wovon die Köpfe von Frühling und Winter zwischen 1738 und 1741 in die Sammlung des Kardinal de Polignac gelangt sind.

Im Pariser Domizil des Kardinals standen die beiden Büsten möglicherweise in einem der beiden hofseitigen Räume. In Preußen wurden die beiden Büsten im 18. Jahrhundert in keinen repräsentativen Aufstellungskontext eingebunden, sondern blieben an wechselnden Orten magaziniert. Daher ist zu vermuten, dass es sich um Köpfe von eher bescheidener Qualität handelte, für die sich kein geeigneter Platz gefunden hatte. Dennoch standen sie im Charlottenburger Vorrat auf aufwendigen Postamenten mit Adlerköpfen und Greifenfüßen, die ebenfalls aus der Sammlung Polignac stammten und im Nachlassinventar auf zusammen 200 Livres taxiert wurden. Die Zuschreibung an Lambert-Sigisbert Adam erfolgte erst in Preußen und findet sich zum ersten Mal in der Beschreibung Oesterreichs. Möglicherweise hatte er seine Information von dessen jüngeren, in Preußen als Hofbildhauer arbeitenden Bruder François-Gaspard Adam, oder es handelt sich schlicht um eine Vermutung des Galerieinspektors. Die Spur der Köpfe verliert sich jedoch schon im frühen 19. Jahrhundert, zur Zeit der Erstellung des Generalkataloges der Skulpturen befanden sie sich offenbar nicht mehr in den Sammlungen.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, neu Nr. 14 („deux petites têtes de marbre blanc de carrare l’une rprésentant l’hiver et l’autre printemps – 160 livres“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 4 Nr. 51 („Ein Alter Greiß. mit Gewand Auf-fem Kopff – 11: [11 Zoll hoch] Sind beide Modern und Stehen Auf Zwey Fuß gestellen; Den Vogel Greiff Vorstellend; in Allem – 5 Fuß 6 Zoll“). – Inventar Schloss Sanssouci 1796, fol. 32: moderne Arbeiten Nr. 2 („Winter als ein alter Mann, beide von Adam“).

Literatur: *Etat et Description des Statues* 1742, S. 19 („Deux têtes modernes, l’une représentant l’Hyver, et l’autre le Printemps, de marbre de Cararre“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 189]. – *Oesterreich* 1775a, S. 128 Nr. 842 („Der Compagnon zum vorigen, den Winter vorstellend“).

¹⁰⁶ Dostert 1999, S. 47 f. – Levey 1993, S. 103 Abb. 108. – Wardropper 1984, S. 25 f.

Kat. Nr. 199

keine Abb. überliefert

Kopf, die Personifikation des Frühlings darstellend

2. Viertel des 18. Jahrhunderts

Ehemals Potsdam, Sanssouci, Bildergalerie, verschollen

Material und Technik: Marmor

Maße: „11 Zoll“

Inv. Nr.: Keine

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
	neu Nr. 14	190	841	

Geschichte: 1742 im Hôtel de Mézières (2. Raum auf der Hofseite). – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Zunächst im Vorrat von Schloss Charlottenburg aufbewahrt. – 1774 dort von Oesterreich beschrieben. – 1796 im Korridor hinter der Bilderwand der Bildergalerie von Sanssouci gemeinsam mit 42 weiteren Büsten, wovon noch drei ebenfalls als modern bezeichnet werden. – Dort auch 1801 noch vorhanden. – Verschollen.

Beschreibung

Vgl. Kat. Nr. 198.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, neu Nr. 14 („deux petites têtes de marbre blanc de carrare l’une rprésentant l’hiver et l’autre printemps – 160 livres“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 4 Nr. 50 („Ein Weiblicher Kopff mit blumen Gezieret. 11: [11 Zoll hoch]“). – Inventar Schloss Sanssouci 1796, fol. 32 moderne Arbeiten Nr. 1 („der Frühling als ein junges Mädchen vorgestellt“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 19 („Deux têtes modernes, l’une représentant l’Hyver, et l’autre le Printemps, de marbre de Cararre“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 189]. – Oesterreich 1775a, S. 128 Nr. 841 („Ein Kopf, welcher den Frühling vorstellet - Adam der ältere“).

Porphyrbüste des Paolo Giordano II., Herzog von Bracciano

17. Jahrhundert nach dem Marmororiginal von 1635

Potsdam, Sanssouci, Skulpturenhalle

Material und Technik: roter Porphyr**Maße:** Büste gesamte H: 54 cm; mit einem Pfeiler ebenfalls aus Porphyro rosso, gesamte H: 140 cm**Inv. Nr.:** SPSG, Skulpt.slg. 319**Nachweise**

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
599 und 600	692 und 693	268	173	

Geschichte: 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières (Appartements im 1. Obergeschoss). – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich um 1750 im großen Parterre von Schloss Sanssouci bei der großen Fontäne im Garten aufgestellt. – 1769 am selben Ort (Nicolai). – Von 1806-Anfang 1816 in Paris. – 1865 vorübergehend an die nördliche Seite der Großen Fontäne versetzt. – 1929 bis 1940 wieder am Originalstandort. – Ab 1940 im Kabinett der Bildergalerie. – Aktueller Standort: Potsdam-Sanssouci, Skulpturenhalle.

Beschreibung

Am unteren Büstenrand zweifach gebrochen. Der Ansatz der Haare und Verlauf der Strähnen an Schläfen und Wangen ist durch scharfe gemeißelte Linien verdeutlicht, ebenso die Altersringe am Hals. Wie beim Marmororiginal, wurde auch bei dem Porphyrkopf auf Bohrungen der Augen verzichtet. Das schwere Gesicht mit seinem sich nach unten verbreiternden Umriss wird von Haupt- und Barthaar dominiert. Der aufwärts gewandte Blick unter hochgezogenen Brauen wird von den aufspringenden, voluminösen Stirnhaaren aufgegriffen. Die nach oben, fast bis zu den Unterlidern führenden Schnurrbarthaare verleihen dem Gesicht eine pointierte, fast karikaturhafte Note, die von den fülligen Inkarnat, dem schmalen, eine lange Strähne bildenden Kinnbart weiter ausgeführt wird. Die Augen wirken verglichen mit den übrigen Einzelformen, wie der fleischigen Nase und den schwer herabhängenden Wangen recht

klein. Das Gesicht wird von dem dichten, in weiche Strähnen gelegten Haar bis zur Höhe des Kinns fest umschlossen. Die Büste steht auf einem grauen Marmorsockel, dieser wiederum auf einem Pfeiler aus rotem Porphyr, der von einer runden Deckplatte abgeschlossen wird.

Rudolf Wittkower datierte das Marmororiginal in das Jahr 1635, teilweise abgeleitet von Münzen mit Bildnissen des Herzogs Orsini, die ihn erst ab diesem Zeitpunkt mit der Haartracht zeigen, mit welcher Bernini ihn dargestellt hat. Die antikisierende Originalbüste trägt eine Toga, während für die vorliegende Porphyrkopie lediglich ein halbrunder, nackter Büstenausschnitt gewählt wurde. Zu den antikisierenden Zügen kann auch die zurückhaltende Wiedergabe der Augen, die ohne Bohrungen auskommt, gezählt werden. Karikierende Züge erhält der Kopf durch die Übersteigerung von Einzelformen, wie das volle, feiste Inkarnat, die wilden, unruhigen Haare und den überdimensioniert wirkenden Bart. Bei der Porphyrbüste scheint es sich um die einzige Kopie des Marmororiginals von Bernini zu handeln, das im Palazzo Orsini in Rom steht.

Buntgesteine wurden von Kardinal Polignac hoch geschätzt, die Verwendung dieses besonderen Materials könnte daher neben der Verbindung der Büste mit einem der berühmtesten Bildhauer des Barock der Grund für den Erwerb der Büste sein, möglicherweise in Rom. Denkbar wäre zudem eine Verbindung des Erwerbs der Büste mit dem Papst Benedikt XIII., der als Angehöriger der Familie der Orsini von 1724-1730 Oberhaupt der katholischen Kirche war und in dessen Amtszeit die Botschaftertätigkeit Polignacs fiel. Polignac war darüber hinaus Mitglied des Konklave, das Pietro Francesco Orsini 1724 zum Papst wählte. Paolo Giordano II. hatte mit eher überschaubaren finanziellen Mitteln eine gezielte Kunstpolitik betrieben, Künstler gefördert und auch Antiken gesammelt. Die Vorlage für sein Porträt auf einer Medaille soll von ihm selbst gezeichnet worden sein.¹⁰⁷ Die Zuschreibung an Bernini wird jedoch angezweifelt, obwohl der Herzog in gutem Kontakt mit dem Bildhauer stand, der 1623 das Wachsmo-
dell für eine frühere Büste angefertigt haben soll.¹⁰⁸ Die Büste im Castello di Bracciano wird von Dombrowski Andrea Bolgi zugeschrieben.¹⁰⁹ Eine Verbindung zu Bolgi sah auch schon Wittkower, doch schreibt er nur

¹⁰⁷ vgl. Tobias Kämpf, „Aller Künsten Vatter“: Bildnes des Paolo Giordano II. Orsini als Höfling und Mäzen, in: Daniel Büchel/Volker Reinhardt (Hg.), Die Kreise der Nepoten. Neue Forschungen zu alten und neuen Eliten Roms in der frühen Neuzeit, Bern 2001, S. 329–358.

¹⁰⁸ vgl. Michael Brunner, Die Kunstförderung der Orsini di Bracciano in Rom und Latium (1550-1650), in: Daniel Büchel/Volker Reinhardt (Hg.), Die Kreise der Nepoten. Neue Forschungen zu alten und neuen Eliten Roms in der frühen Neuzeit, Bern 2001, S. 179-202, hier: 190.

¹⁰⁹ Damian Dombrowski, Aggiunte all’attività di Andrea Bolgi e revisione critica delle sue opere, in: Rivista dell’Istituto Nazionale d’Archeologia e Storia dell’Arte III 19-20, 1996-97, S. 251–304.

die Arbeit an der Büste einem der Künstler in Berninis Werkstatt, nämlich fraglich Bolgi, zu.

So wird im Nachlassinventar von 1741 die Büste mit der ihr zugewiesenen Säule nicht nur auf die beachtliche Summe von 1150 livres geschätzt, sondern auch darauf verwiesen, dass es sich um eine Arbeit Berninis handle, die den Großen Vater des Papstes Benedikt XIII. darstelle. Im Hôtel de Mézières stand die Büste vermutlich in einem der Appartements des Obergeschosses. Oesterreich erwähnt in einer Anmerkung zu der Büste, dass das Original Berninis vom „Ritter Octavius Lioni, zu Rom in Quarto in Kupfer gestochen“ worden sei. In Potsdam stand der Kopf mit seinem zugehörigen Postament viele Jahrzehnte im Freien.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 692 und 693 („Composés d’une colonne antique de porphire et buste de porphire moderne du Bernin représentant le Grand Père du Pape Benoit XIII“). – Acta Kunstsachen 1814, fol. 81r, Nr. IV. Neuere Arbeiten: aus Sanssouci („Eine Büste von Porphyrt auf einem dergl. Säule der Herzog von Bracciano“); fol. 176r Nr. 24 („Büste des Herzogs von Bracciano“) und Nr. 25 („Porphyrt Säule dazu“). – Acta Kunstsachen 1814-1816, fol. 53r („Büste nebst Säule von Porphyrt, Herzog v. Bracciano“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 29 f. („demi-buste de Porphyrt rouge avec son piedestal de marbre gris de Carrare. C’est le portrait de Paul Jordance, second Duc de Bracciano, d’après le modèle du Cavalier Bernin“). [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 268]. – Oesterreich 1775a, S. 34 Nr. 173 („Paul Jordans der zweyte, Herzog von Bracciano, nach dem Original des Ritters Bernini“). – Nicolai 1769, S. 524. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 297 Nr. 599. 600 („buste de porphire ... représentant le grand père du Pape Benoit XIII.“). – Wittkower 2001, S.256 – Amtlicher Führer Bauten und Bildwerke 2002, S. 110 f. Nr. 5 (Saskia Hüneke).

Kat. Nr. 201

Abb. 659–660

Bronzebüste des Kardinals Richelieu

17. Jahrhundert nach dem Marmororiginal von 1640/41

Potsdam, Bildergalerie

Material und Technik: Bronzeguss, braune Patina

Maße: gesamte H: 86 cm

Inv. Nr.: SPSG, Skulpt.slg. 147

Alte Inv. Nr.: Königliches Hofmarschallamt, GK III 288

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
598	691	274	446	

Geschichte: 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières (Appartements im 1. Obergeschoss). – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich 1770 im Antikentempel aufgestellt. – 1773 dort in der 2. Konsolreihe nachgewiesen. – 1793 in der Bildergalerie des Berliner Schlosses auf einem Tischfuß mit weißer Marmorplatte. – Im April 1830 in die Bildergalerie von Sanssouci gebracht, dort auf der ersten Konsole der Fensterwand von der westlichen Eingangstür aus gesehen, platziert. – Später in der Bildergalerie auf einem Stuckpostament aufgestellt. – 1945/46 Abtransport in die Sowjetunion. – 1958 im Marmorsaal von Schloss Sanssouci. – Seit 1996 im Kabinett der Bildergalerie von Sanssouci.

Beschreibung

Mit einer dezidierten Kopfwendung nach links ist Kardinal Richelieu mit einer weit ausladenden Gewandbüste auf antikisierendem, rundem Sockel dargestellt. Der Kopf weist offen fallende bewegte Haarsträhnen auf, die sich auftürmend aus der Stirn nach hinten gestrichen sind. Das schmal zulaufende Gesicht mit den deutlichen Alterszügen um Augen und Kinn wird von dem Blick aus Augen mit gesenkten Lidern, dem geschlossenen, jedoch zum Sprechen ansetzenden Mund und der dreiteiligen Barttracht charakterisiert. Die Büste zeigt das Gewand des hochrangigen Geistlichen, die *cappa magna*, die über der Brust geknöpft ist und mit einem weit ausladenden Kragen geschlossen ist. Über der Brust liegt der Orden des Heiligen Geistes, der an einem breiten Stoffband befestigt ist.

Die Bronzestatue ist nach dem Original von Gian Lorenzo Bernini entstanden, das Richelieu 1640 bei dem Künstler in Auftrag gegeben hatte und sich heute im Louvre befindet. Die immer wieder bezweifelte Verbindung des Auftrags mit eben jener Büste Richelieus, die sich heute im Louvre befindet, ist von Rudolf Wittkower bekräftigt worden.¹¹⁰ Bernini schuf die Büste nach einem ihm zugesandten Gemälde Philippe de Champaignes, das den Kardinal in drei Ansichten zeigt. Armand-Jean du

¹¹⁰ Zur Marmorbüste im Louvre: Gaborit 1979, S. 85 ff. – Hendlar 2005, S. 59–69.

Plessis, Herzog von Richelieu (1585–1642), der Minister Ludwig XIII., ist in der geistlichen Tracht des Kardinals – wie auf allen seiner erhaltenen Porträts – wiedergegeben und auch seine höchste kirchliche Auszeichnung – der Orden des Heiligen Geistes – ist zentraler Bestandteil der Gewandbüste. Wie Ulrich Becker schreibt, sind mehrere Bronzeversionen des Marmororiginals von Bernini in Frankreich entstanden, wobei die vorliegende möglicherweise sogar noch im späten 17. Jahrhundert in den Besitz von Kardinal Polignac gelangte. Das Marmororiginal von Bernini wurde, wie sein gesamtes Œuvre, im frühen 18. Jahrhundert hochgeschätzt, erinnert sei hier auch an die Büste, die er von Ludwig XIV. geschaffen hat und deren theatralischer Duktus noch von Lambert-Sigisbert Adam für seine Büste Ludwigs XV. nachgeahmt wurde. Die Existenz von Bronzekopien nach der Büste von Richelieu ist daher auch noch im frühen 18. Jahrhundert nicht erstaunlich.

Obwohl die Büste im Auktionskatalog von 1742 als Arbeit des „Cavalier Bernin“ klassifiziert ist, schreibt Matthias Oesterreich sie dem französischen Bildhauer Girardon zu und verweist zudem an dieser Stelle auf die neueren Werke der Französischen Schule, die diese edle und rührende Einfalt der Alten verlassen hätten. Möglicherweise hatte Oesterreich Hinweise auf die Entstehung der Bronze in Frankreich und kannte andere Porträtbüsten von François Girardon und die Leistungsfähigkeit seines Ateliers, oder aber er wich von der Zuschreibung an Bernini aus Gründen der Qualität ab, doch ist seine Motivation nicht mehr zu ermitteln. Im Nachlassinventar Girardons ist eine Bronzestatuette des Kardinals Richelieu aufgeführt, die nicht von der Hand Girardons stammt. Souchal erwägt, ob es sich um eine Bronzekopie nach dem Marmororiginal von Bernini handeln könne.¹¹¹ Seidel schreibt die Büste mit einem Fragezeichen François Girardon zu.

Im Nachlassinventar Polignacs ist die Büste auf 600 Livres geschätzt, auf eine Künstlerzuschreibung verzichten jedoch beide Pariser Inventare. Polignac hat die Büste des großen Staatsmannes des 17. Jahrhunderts mit hoher Wahrscheinlichkeit in Paris erworben, möglicherweise stammt sie aus dem Nachlass von Girardon, wie auch Souchal schon vorsichtig vermutet hat. In seinen Pariser Domizilen war die Büste sehr wahrscheinlich in einem der Appartements des Obergeschosses platziert. Die Einreihung der Büste im Zuge ihrer frühesten überlieferten Aufstellung in Preußen in die antiken Marmorbüsten des Antikentempels erscheint verwunderlich, doch ist diese Aufstellung möglicherweise von Friedrich II. angeordnet worden, wobei wir seine Beweggründe angesichts der Quellenlage nicht mehr nachvollziehen können. Noch vor dem Ende des 18. Jahrhunderts wurde die Bronzestatuette auf einem Marmor-

¹¹¹ Souchal 1973, S. 81 Nr. 191: Die Büste besitzt ca. 3 Fuß Höhe und wird auf 200 Livres geschätzt.

tisch in der Bildergalerie des Berliner Stadtschlusses platziert, bevor sie dann 1830 im Zuge der Reorganisation der Bestände der Schlösser und Gärten auf die erste Konsolbüste in der Bildergalerie von Sanssouci gestellt wurde. Als eine Art Pendant wurde auf die letzte der Konsolen in der Bildergalerie die Bronzestatuette des Papstes Sixtus V. gestellt, worauf im Inventar von 1869 eigens verwiesen wird.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 691 („buste du Cardinal Richelieu“). – Inventar Neues Palais 1784, fol. 63v Nr. 13 („Cardinal Richelieu in Bronze“), Zusatz 1795: „Der Cardinal nach den Neuen Garten“. – Inventar Berliner Schloss 1793, fol. 220r Nr. 15 („Büste des Cardinal Richelieus aus Bronze“). – Inventar Berliner Schloss III, 1811, fol. 54r Nr. 15 („Kardinal Richelieu“) [Zugang, Zusatz 1816]. – Inventar Berliner Schloss IV, 1816, fol. 291v („Büste des Kardinals Richelieu von Bronze: Abgang zur Bildergalerie in Sanssouci, im April 1830“). – Inventar Bildergalerie Sanssouci 1830, fol 2 Nr. 1 (Richelieu“). – Acta Kunstsachen 1820-1830, fol. 129v Nr. 1 („Richelieu aus Berlin“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 31. („grand buste ... de bronze, c'est le portrait du Cardinal de Richelieu, ouvrage du Cavalier Bernin“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 274]. – Oesterreich 1775a, S. 69 f. Nr. 446 („Cardinal von Richelieu, Girardon“). – Rumpf 1808, S. 241. – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 297 Nr. 598 („Le buste du cardinal de Richelieu“). – Seidel 1900, S. 168 Kat. Nr. 186. – Wittkower 1966, S. 209 f. Kat. Nr. 42. – E. Schleier, Herrscherbild und Privatporträt in: AK Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes 1980, S. 219 ff. Kat. Nr. 11. – Eckardt 1990, Kat. Nr. 107. – Ulrich Becker in: AK Von allen Seiten schön 1995, S. 508 f. Kat. Nr. 185. – Hüneke 1996, S. 99.

Kat. Nr. 202

Abb. 661

Relief mit musizierenden Putten

Mitte des 17. Jahrhunderts

Potsdam, Bildergalerie, Supraporte des Kabinetts

Material und Technik: Marmor

Maße: gesamte H: 37 cm, B: 137 cm

Inv. Nr.: SPSG, Skulpt.sl.g. 335

Alte Inv. Nr.: Königlich Hofmarschallamt, GK III 303

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
523 a/b	615	209 und 210	105	

Geschichte: 1734 im Antikensaal des Hôtel de Sully in Paris nachweisbar. – 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières (2. Raum auf der Hofseite). – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – 1761 als Supraporte über der Tür des Kabinetts der Bildergalerie eingesetzt. – Seitdem am selben Ort.

Beschreibung

Die beiden als ein durchgehendes Relief konzipierten Marmorplatten sind durch einen glatten Schnitt in etwa gleiche Hälften getrennt. Ob es sich dabei ursprünglich um eine Platte handelte oder aber ob sie aus zwei Platten vom Bildhauer gehauen worden sind, ist aufgrund ihrer Vermauerung in der Wand nicht zu ermitteln. Die Vorbereitung für die Einpassung in die Wand wurde wohl von dem Bildhauer Johann Heymüller durchgeführt.¹¹² Über sich auftürmenden Wolkenbergen sitzen, liegen, hocken und schweben insgesamt zwölf nackte geflügelte Kleinkinder mit fülligen Körperformen, wovon einige auf Musikinstrumenten, wie einer Flöte oder einem Horn spielen, während die meisten entweder singen oder dem Klang zu lauschen scheinen. Auf der vom Betrachter aus gesehenen linken Seite des Reliefs halten zwei der Kinder eine Tänie oder ein Schriftband in den Händen. Das Kind am äußeren rechten Rand hält eine Maske auf seinem Oberschenkel fest. Durch die verschiedenen Körperhaltungen, die unterschiedlichen Ansichten, Perspektiven und Interaktionen entsteht ein höchst lebendiges Bild der in den Wolken musizierenden Putten. Das künstlerische Können des Bildhauers offenbart sich zudem in der Komposition schwieriger oder ungewöhnlicher Haltungen, wie etwa bei dem auf der rechten Hälfte breitbeinig auf der Wolke sitzenden Putto, der von seinen Gefährten zu beiden Seiten in Beschlag genommen wird. Bei der Figur am rechten Reliefrand drängen sich Vergleiche mit antiken Kinderfiguren, wie sie in römischen Gärten gerne für die Dekoration von Brunnenanlagen verwendet wurden, auf.

In der Sammlung des Kardinals waren die beiden getrennten Relieftteile offenbar jeweils mit einem vergoldeten Holzrahmen versehen, so dass sie entweder in einem

¹¹² Vgl. Hüneke 1996, S. 99.

repräsentativen Kontext aufgehängt oder aufgestellt werden konnten. In Frankreich wurde das Relief der Berninischule zugewiesen, während Oesterreich es dem für seine Kinderfiguren berühmt gewordenen Duquesnoy zuschreibt. Es handelt sich bei dem Relief um eine italienische Arbeit, die von Giovanni Battista Bacciccio und Antonio Raggi d.Ä. ausgeführt wurde.

Wie der Schätzwert von 120 Livres im Nachlassinventar vermuten lässt, war man sich in Paris der Künstlerzuschreibung und des Wertes des Reliefs nur unzureichend bewusst. Aufbewahrt wurde das Relief in Paris in einem Raum zur Hofseite mit zahlreichen weiteren Reliefs, die möglicherweise zum Teil auf dem Boden oder auf Tischen platziert waren. Den frühesten Nachweis für die Verwendung des Reliefs in Preußen stellt die Beschreibung Oesterreichs dar.

Quellen: Moreau de Mautour 1734, fol. 6v. („sept petits amours ou génies qui font un concert de musique/qui se jouent dans les nuages“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 615 („deux basreliefs représentant des jeux d’Enfants, bordure de bois doré“). – Inventar Schloss Sanssouci 1796, fol. 30 („Basrelief von weißem Marmor aus 2 Stücken, auf Instrumenten spielende Kinder vorstellen“). – Inventar Bildergalerie 1830, fol. 28 („Basrelief von Du Ques noy“). – GK III Nr. 303 („Duquesnoy“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 22. („Deux autres bas-Reliefs, chacun de six à sept enfans sur des unes, formant des concerts de musique, ouvrage de l’école du Cavalier Bernin“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 209 und Nr. 210]. – Oesterreich 1775a, S. 19 Nr. 105 („Kinder, welche mit verschiedenen Instrumenten spielen, von du Quesnoy, sonst auch Fiamingo genannt, verfertigt. Es waren anfänglich zwey besondere Stücke, welche man aneinander gefügt, und hierher gestellt hat.“). – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 293 Nr. 523 („Deux [bas-reliefs] représentant des Jeux d’enfants, de 2 pieds de long et 1 pied 4 pouces de haut, bordure de bois doré“). – Eckardt 1974, S. 317 Nr. 9. – Hüneke 1996, S. 99 Abb. S. 98.

Kat. Nr. 203

Abb. 662

Bronzestatuetten der Omphale

16. Jahrhundert, Francesco Segala

Ehemals Kunstgewerbemuseum (Kriegsverlust)

Material und Technik: Bronze

Maße: gesamte H: 90 cm

Inv. Nr.: Kunstgewerbemuseum SMB, S 441

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1741	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck, Verz.
578	671	256	705	

Geschichte: 1734 im Antikensaal des Hôtel de Sully am Kamin aufgestellt. – 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières (wahrscheinlich 2. Raum auf der Gartenseite, Kaminvorsetzer). – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – 1774 in der Bibliothek von Schloss Charlottenburg nachgewiesen. – 1811 am selben Platz vorhanden. – Im Dezember 1892 in das Berliner Stadtschloss überführt. – Nach 1918 im Kunstgewerbemuseum, das in Schloss Monbijou untergebracht war. – Seit 1945 verschollen.

Beschreibung

Auf einem figürlich verzierten und wappengeschmückten Sockel, der auf gekrümmten Seepferdchen steht, sitzen zu Füßen einer nackten, weiblichen Figur zwei kleine Eroten mit weiteren Attributen. Die weibliche Figur steht auf dem linken Bein, ihr Blick geht nach rechts, während sie mit der rechten Hand einen Gegenstand vor ihrer Brust hält. Die in üppigen Locken aufgesteckten Haare und die runden, vollen Körperformen vervollständigen das Bild des weiblichen Schönheitsideals. Die Figur ist als Pendant zu einer Heraklesfigur (vgl. Kat. Nr. 204) gearbeitet, so dass eine Identifizierung möglich ist. Dargestellt ist die Königin Omphale, für welche Herakles zahlreiche Taten vollbracht hat.

Der Sockel trägt das Wappen der venezianischen Familie Pesaro. Ausgeführt ist die Arbeit von Francesco Segala.

In Paris wurde die Figur als Dejanire, eine Tunika tragend, bezeichnet. Diese Benennung wurde von Oesterreich übernommen. Deianeira war die zweite Frau des Herakles und einmal von dem Kentauren Nessus bedrängt worden, woraufhin Herakles ihn mit einem Pfeil tötete. Deianeira bewahrte das Fell und Blut des Kentauren auf, da er ihr magische Kräfte versprochen hatte. Als sie diese anzuwenden versuchte, um die Liebe des Herakles zurück zu gewinnen, verbrannte Herakles. Auf diese Sage Bezugnehmend ist das Fell in der Hand des Herakles als Kentaurenfell und die weibliche Figur als die unglückliche Deianeira gedeutet worden.

Im Nachlassinventar ist die Omphalefigur wie ihr Pendant Kat. Nr. 204 mit 200 Livres taxiert. Das Paar Herakles und Deianeira/Omphale war gemeinsam mit einem weiteren Paar bronzener Kaminvorsetzer etwa gleicher Höhe im Antikensaal des Hôtel de Sully vor dem Kamin aufgestellt, während sie im zweiten Domizil des Kardinals in Paris weniger prominent im zweiten hofseitigen Raum platziert waren.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 671 („Omphale“). – Inventar Schloss Charlottenburg 1800, fol. 104 („Eine Statue von Bronze Omphale, die Geliebte des Hercules vorstellend, 2. Fuß 7. Zoll hoch“). – Skulpturenverzeichnis Schloss Charlottenburg 1800, fol. 11 Nr. H („Omphale, die Geliebte des Hercules, ist der Pendant zu dem vorigen“). – Inventar Neues Schloss Charlottenburg 1810, fol. 86 („Eine Statue von Bronze, Omphale, die Geliebte des Hercules vorstellend, [Zusatz, Bleistift] auf verzierten, von Drachen gebildeten Untersatz, worauf kleine Figuren [] 2 Fuß 7 [z korrigiert, Bleistift] 11 ½ ’’ [] Zoll hoch. [Zusatz, Bleistift] im Ganzen“). – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/12 fol. 81r Nr. 61 („Statue der Omphale von Bronze“). – GK III „Statuette der Omphale, am Sockel Amoretten und Drachen - in Berlin I 524; lt. Reg. V. 28.12.92 im Schloß Berlin dito L 189“).

Literatur: Hôtel de Mézières 1735, S. 695 f. („Dans la Cheminée“). – Etat et Description des Statues 1742, S. 27. („Dejanire, qui en tient la tunique“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 256]. – Oesterreich 1775a, S. 113 Nr. 705 („Dejanira, von Bronze“). – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 296 Nr. 578 („Omphale“). – Seidel 1912, S. 90. – Pechstein 1968, S. 16 f. – AK Von allen Seiten schön 1995, S. 36 Abb. 2. 3, S. 52 Anm. 8. – Dostert/de Polignac 2001, S. 115 f. Abb. 6 b.

Kat. 204

Abb. 663

Bronzestatuetten des Herakles

16. Jahrhundert, Francesco Segala

Ehemals Kunstgewerbemuseum (Kriegsverlust)

Material und Technik: Bronze

Maße: gesamte H: 90 cm

Inv. Nr.: Kunstgewerbemuseum SMB, S 440

Alte Inv. Nr.: Königliches Hofmarschallamt, GK III 2289

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1741	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
577	670	255	704	

Geschichte: 1734 im Antikensaal des Hôtel de Sully am Kamin aufgestellt. – 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières (wahrscheinlich 2. Raum auf der Gartenseite, Kaminvorsetzer). – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – 1774 in der Bibliothek von Schloss Charlottenburg nachgewiesen. – 1811 am selben Platz vorhanden. – Im Dezember 1892 in das Berliner Stadtschloss überführt. – Nach 1918 im Kunstgewerbemuseum, das in Schloss Monbijou untergebracht war. – Seit 1945 verschollen.

Beschreibung

Wie das weibliche Pendant (Kat. Nr. 203) steht auch die männliche nackte Figur auf einem reich verzierten Sockel und wird zu Füßen von zwei Eroten flankiert. Die muskulöse Figur steht auf dem rechten Bein und wendet sich zu ihrem Pendant nach links. Mit der rechten Hand hält sie eine große Keule und führt mit der linken den Zipfel eines Fells vor die Scham. Der Kopf zeigt einen üppigen Bart und lockiges Hauthaar. Durch die Attribute ist die Figur eindeutig als Herakles zu identifizieren. Die Figur des Herakles bildete gemeinsam mit der Statuette der Omphale ein Paar, das als Kaminvorsetzer diente. Es handelt sich dabei um höchst qualitätvolle Bronzen der Renaissance, die von Francesco Segala für die venezianische Familie Segala – wie das Wappen auf den Sockeln zeigt – angefertigt wurden.

Oesterreich schreibt das Paar der „Schule des Michelangelo“ zu und als solche sind sie mit den Antiken der Sammlung Polignac erworben worden. In der Bibliothek von Charlottenburg standen die beiden Figuren unter oder neben einer Tischplatte aus „Verd antique d’Egypte“, während drei weitere Kleinbronzen aus der Sammlung Polignac auf der Tischplatte aufgestellt waren. Im Nachlassinventar des Kardinals wurde jede der Bronzen auf 200 Livres geschätzt. Diese Summe verdeutlicht, dass es sich dabei auch im frühen 18. Jahrhundert um begehrte Sammelobjekte handelte.

Quellen: Moreau de Mautour 1734, fol. 6 r („Hercule“). – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 670 („Hercule“). – Inventar Schloss Charlottenburg 1800, fol. 104 („Eine dergl. den Hercules mit der Keule und den Centaurus Nessu[s] vorstellend, 2. Fuß 7. Zoll hoch, aus der Schule des Baccis Bandinelli“). – Skulpturenverzeichnis Schloss

Charlottenburg 1800, fol. 11 Nr. G („Hercules – ungefähr 2 ½ Fuß hoch in Bronze – Aus der Schule des Baccio Bandinelli “). – Inventar Neues Schloss Charlottenburg 1810, fol. 86 („Eine dergleichen des Hercules mit der Keule und des Centaurus Nessus “). – Verzeichnis antike Bildhauerarbeiten 1811/12 fol. 81r Nr. 62 („Do. des Hercules von Bronze“).

Literatur: Hôtel de Mézières 1735, S. 695 f. – Etat et Description des Statues 1742, S. 27 („Hercule armé de sa massue, et tenant la peau du Centaure Nessus ... de l'école de Michel Ange “) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 255]. – Oesterreich 1775a, S. 113 Nr. 704 („Herkules, von Bronze, aus der Schule des Michael Angelo“). – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738] S. 296 Nr. 577 („Hercule“). – Seidel 1912, S. 90. – Pechstein 1968, S. 16 f. – AK Von allen Seiten schön 1995, S. 36 Abb. 2. 3, S. 52 Anm. 8. – Dostert/de Polignac 2001, S. 115 f. Abb. 6 b.

Kat. Nr. 205

Abb. 664

Reiterstandbild Marc Aurels

17. / 18. Jahrhundert

Berlin, Schloss Charlottenburg, Etrurisches Kabinett, Wohnung Friedrich Wilhelm II.

Material und Technik: Bronze, schwarz patiniert auf Steinsockel

Maße: gesamte H: 66 cm. Holzsockel H: 17 cm, L: 62 cm lang, B: 23 cm

Inv. Nr.: SPSG, Skulpt.slg. 1680

Alte Inv. Nr.: Königliches Hofmarschallamt, GK III 2522

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
	neu 15	292	706	

Geschichte: 1738 und 1742 im Hôtel de Mézières nachweisbar (Appartements im Obergeschoss). – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Spätestens 1774 in der Bibliothek von Schloss Charlottenburg gemeinsam mit drei weiteren Kleinbronzen auf dem Kamin aufgestellt. – Um 1810 in die Königskammern, Raum 54 (Etrurisches Zimmer) gebracht, dort auf einem Tisch platziert. – aktueller Standort: Schloss Charlottenburg.

Beschreibung

Auf einem von links nach rechts ruhig schreitenden Pferd sitzt der Kaiser und hält die rechte Hand im Redegestus nach vorne gestreckt. In der linken Hand hielt er die offenbar gesondert gearbeiteten Zügel. Bekleidet ist er mit der für die Reise typischen kurzen Tunika und dem Paludamentum des Feldherrn. An den Füßen trägt er jedoch geschnürtes Schuhwerk, das in der Regel zu Zivilkleidung getragen wurde. Das in Schrittstellung mit rechtem erhobenem Vorderbein dargestellte Pferd ist durch die zottelige Mähne, das aufgerissene Maul und die angespannte Muskulatur dennoch als kraftvoll und stark gekennzeichnet. Der Kaiser sitzt auf einer verzierten Decke, die mit drei Lagen Lederfransen geschmückt ist.

Es handelt sich um eine der zahlreichen Verkleinerungen und Kopien nach dem berühmten Reiterstandbild Marc Aurels auf dem Capitol, das höchstwahrscheinlich im Zusammenhang mit den Siegesfeiern nach dem Feldzug gegen die Markomannen und Sarmaten des Jahres 176 n. Chr. geschaffen wurde.¹¹³ Das Bildnis des Kaisers vereint Züge des 3. und 4. Typus und ist demnach in das Jahrzehnt 170–180 n. Chr. einzuordnen.

Das kolossale Standbild wurde erst im 16. Jh. auf dem Capitol aufgestellt. Es blieb offenbar wegen der Deutung der Reiterfigur als Kaiser Konstantin erhalten. Denn das Standbild war bis zu seiner Überführung auf das Capitol bei der Lateransbasilika aufgestellt, die auch als „konstantinische“ bekannt war. Unsere Statuette ist eine recht genaue Kopie des monumentalen Reiterstandbildes, wie der Vergleich der Köpfe, der Gewanddetails und des Pferdeschmucks zeigt.

Friedrich II. war ein erklärter Verehrer Marc Aurels und seiner staatsphilosophischen Ansichten, weshalb er nicht nur diese Bronzestatuette, sondern auch Porträtbüsten des römischen Kaisers an für ihn wichtigen Orten, wie seinen Bibliotheken, hatte platzieren lassen. Sabine Heiser verweist auf die „sinnbildhafte Funktion“ der Bronzestatuette in der Charlottenburger Bibliothek Friedrichs II.¹¹⁴ Die Reiterstatuette gelangte nach Ausweis der Inventare zwischen 1738 und 1741 in die Sammlung des Kardinals, so dass er sie möglicherweise erst auf dem Pariser Kunstmarkt erworben hat, falls sie nicht als Geschenk oder auf anderen Wegen zu ihm kam. Im Nachlassinventar von 1742 ist sie mit 350 Livres taxiert, im Inventar von 1738 wird sie noch nicht erwähnt. Dies könnte ein Hinweis darauf sein, dass es sich um eine französische Arbeit handelt. In den Pariser Inventaren wird die Statuette als „Esquisse“ be-

¹¹³ Vgl. Ingrid Tychsen, in: AK Kaiser Marc Aurel 1988, S. 73 Kat. F 3. – zur Rezeption des römischen Reiterstandbildes vgl. Haskell/Penny 1981, S. 253–255.

¹¹⁴ Heiser 1988, S. 248.

zeichnet, was von Oesterreich übernommen worden ist, der von einem Modell für die berühmte Statue auf dem Capitol spricht. Die Statuette wurde in Preußen daher Jahrzehnte bevor die zweite Reiterstatuette Marc Aurels in den Schlössern platziert worden war, in einen repräsentativen Aufstellungskontext eingebunden.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. neu 15 („Une Statue equestre de bronze representant Marc Aurelle a cheval“). – Inventar Schloss Charlottenburg 1800, fol. 117r. („Marcus Aurelius zu Pferde en Bronze nach den Antiken auf hölzernem Postament“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 34 („Une Esquisse en bronze antique de la statue de Marc-Aurèle, qui est au Capitole. ... C’est un morceau précieux et unique.“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 292]. – Oesterreich 1775a, S. 113 f. Nr. 706. – AK Meisterwerke aus den Schlössern Friedrichs des Großen, 1962, Nr. 107. – Margarete Kühn, in: AK Berlin und die Antike 1979, S. 42 Kat. 36 Abb. S. 28. – Sabine Heiser: Zur Wirkungsgeschichte des Marc Aurel in Antike und Neuzeit, in: AK Marc Aurel 1988, S. 247 f.

Kat. Nr. 206

Abb. 665

Reiterstandbild Marc Aurels

17. / 18. Jahrhundert

Berlin Charlottenburg, Antikenkammer

Material und Technik: Bronze, auf inkrustiertem Steinsockel

Maße: Gesamte H: 69, L: 64, B: 33 cm

Inv. Nr.: SPSG, Skulpt.slg. 4068

Alte Inv. Nr.: Königliches Hofmarschallamt, GK III 2347

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
587	680	270	791	

Geschichte: 1742 im Hôtel de Mézières nachweisbar (Appartements im Obergeschoss). – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – 1774 noch im Vorrat von Schloss Charlottenburg aufbewahrt. – 1800 in der so genannten ehe-

maligen Antikenkammer von Schloss Charlottenburg, Gartenseite. – aktueller Standort: Schloss Charlottenburg.

Beschreibung

Das kleine Reiterstandbild aus Bronze weist verwaschene und unscharfe, teilweise vereinfachte Formen auf, die einerseits dem Format, andererseits der schlechten Qualität der Gussform geschuldet sein dürften. Der Kaiser sitzt in sehr gerader Haltung auf dem Pferd. Einzelformen, wie die Stiefel an den Füßen und die Faltengebung der Tunika sind nur angelegt, weniger ausgeführt.

Es handelt sich um eine der zahlreichen Verkleinerungen und Kopien nach dem berühmten Reiterstandbild Marc Aurels auf dem Capitol – vgl. Kat. Nr. 205.

Die größere Statuette Kat. Nr. 205 und diese kleinere Kopie des berühmten Standbildes gehen auf unterschiedliche Vorbilder zurück, die sich dem römischen Original unterschiedlich weit annähern.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 680 („Figure equestre de Marc Aurel“). – Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 1 Nr. 27 („Marcus Aurelius, Statue Equester von Bronze“). – Inventar Schloss Charlottenburg 1800, fol. 105r Nr. 3 („M. Aurelius zu Pferde, nach der Antike“). – Inventar Neues Schloss Charlottenburg 1810, fol. 86 („[Zugang] eine kleine Statua equestris des Marcus Aurelius in Bronze, kleines Postament v. Gips“). –

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S.30 („Statue equestre, représentant marc Aurèle, copiée d’après celle qui est au Capitole. Cet ouvrage de bronze est antique moderne“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 270]. – Oesterreich 1775 a, S. 122 Nr. 791. Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 296 Nr. 587 („Une figure équestre de Marc Aurelle“).

Kat. Nr. 207

Abb. 666

Postament mit weiblicher Halbfigur im Hochrelief

17./18. Jahrhundert

Potsdam, Schloss Sanssouci, Kleine Galerie

Material und Technik: roter Marmor mit Halbfigur aus weißem Marmor

Maße: gesamte H: 152 cm, H der Figur: 78 cm

Inv. Nr.: SPSG, Skulpt.slg. 1171

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
539	631	198–205	S. 27	

Geschichte: 1738 und 1742 in der Sammlung Polignac nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich um 1747 in der Kleinen Galerie von Schloss Sanssouci als Untersatz für eine Porträtbüste aufgestellt. – 1774 von Oesterreich in allgemeiner Form an dieser Stelle beschrieben. – Seitdem in der Kleinen Galerie als Büstenuntersatz genutzt.

Beschreibung

Auf einer dunklen Bodenplatte erhebt sich über einem reich profilierten Sockel aus weißem Marmor mit vorspringendem Mittelteil ein sich nach oben verbreitender Pfeiler aus rotem, geäderten Marmor, der von einer breiten Deckplatte aus weißem Marmor abgeschlossen wird, die über einem Profil weit auskragt. Wie der Sockel weist der Pfeiler einen vorspringenden Mittelteil auf. Auf dieser Fläche ist im oberen Drittel im Hochrelief eine weibliche, nackte Halbfigur angebracht. Mit geöffnetem Mund und wehendem Haar neigt die Figur ihren Kopf zur Seite, breite Oberarmansätze sind waagrecht vom Körper abgewinkelt, große, halbrunde Brüste sitzen auf dem Brustkorb. Ein in Falten gelegtes, dreieckig zulaufendes Gewandstück vermittelt den Übergang von den Hüften zum Reliefgrund.

Das Pendant zu dem Postament mit weiblicher Halbfigur bildet eines mit einer männlichen, bärtigen Figur, die ihren Kopf nach rechts wendet (Kat. 208). Auch ihr Oberkörper, der muskulös gearbeitet ist, hebt sich durch den weißen Marmor klar vom rotgrundigen Marmor des Pfeilers ab, auch ihre Arme sind waagrecht abgewinkelt, auch ihre Scham wird von einem Tuch verdeckt. Der Blick des bärtigen Kopfes geht nach oben, lange Locken fallen in den Nacken, der Mund ist geöffnet.

Diese Form der Postamente für Sockel, die in ihren Grundformen an architektonischen Vorbildern orientiert sind, fand zuerst für Holzgestelle Verwendung. Nicholas Penny erwähnt als frühestes, ihm bekanntes Beispiel ein Holzpostament aus dem späten 16. Jahrhundert im Victoria and Albert Museum in London, das die Form ei-

nes Obelisken aufgreift.¹¹⁵ In der Mitte des 17. Jahrhunderts waren diese Postamente in den römischen Galerien und Patrizierhäusern der gängige Untersatz für Büsten und fanden bald in ganz Europa Verwendung.¹¹⁶

In der Galerie von Schloss Sanssouci waren weitere aufwendig inkrustierte und reliefierte Marmorpostamente als Büstenuntersätze aufgestellt. Im Schlossinventar von 1845 sind sie ausführlich beschrieben.

Im Nachlassinventar von 1742 ist das Stück mit 90 Livres taxiert.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 631 („pied d'estaux avec terme de femme“). – Inventar Schloss Sanssouci 1782, fol. 3 Nr. 3 („10 antique Brust Stücke mit Postementer“). – Inventar Schloss Sanssouci 1796, fol. 2 („Büsten sämtlich stehend auf Postumenten von bunt Marmor“). – Inventar Schloss Sanssouci 1825, fol. 5 (antike Büsten ... sämtlich auf Postamenten von buntem Marmor“). – Inventar Schloss Sanssouci 1845, fol. 17 Nr. 17 („Ein viereckiges nach unten spitz zulaufendes Postament mit einer gegliederten Oberplatte von weißem Marmor auf einem Streifen von giallo antico, und einem Sockel von weißem Marmor, über einer grauen Marmorplatte. Dasselbe ist auf der vorderen Seite enrelief durch einen weiblichen Torso mit Kopf verziert“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 20 („Huit Scabellons ou gaines de différentes formes et de différente hauteur, propres à mettre des Bustes, l'Architecture en est très bien profilée et les marbres de différentes couleurs bien d'accord ensemble.“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 198-205]. – Oesterreich 1775a, S. 27 („In der kleinen Gallerie stehen vier Statuen in den Nischen, du zehn Bruststücke auf Gestellen, die mit Agath und verschiedenen Sorten von Marmor ausgelegt sind“). – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 293 Nr. 539 („un pied d'estal de marbre rouge vené, avec un Terme de Femme en bas-relief, haut de 4 pieds 8 pouces“).

Kat. Nr. 208

Abb. 667

Postament mit männlicher Halbfigur im Hochrelief

17./18. Jahrhundert

Potsdam, Schloss Sanssouci, Kleine Galerie

Material und Technik: roter Marmor mit Halbfigur aus weißem Marmor

Maße: gesamte H: 152 cm, H der Figur: 78 cm

¹¹⁵ Penny/Schmidt 2008, S. 471 f. Abb. 21.

¹¹⁶ Penny/Schmidt 2008, S. 471.

Inv. Nr.: SPSG, Skulpt.slg. 1180

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
540	632	198–2005	S. 27	

Geschichte: 1738 und 1742 in der Sammlung Polignac nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich um 1747 in der Kleinen Galerie von Schloss Sanssouci als Untersatz für eine Porträtbüste aufgestellt. – 1774 von Oesterreich in allgemeiner Form an dieser Stelle beschrieben. – Seitdem in der Kleinen Galerie als Büstenuntersatz genutzt.

Beschreibung

vgl. Kat. Nr. 207.

Im Nachlassinventar ist das Postament mit 90 Livres taxiert.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 632 („pied d'estaux avec figure d'homme souffrant“). – Inventar Schloss Sanssouci 1782, fol. 3 Nr. 3 („10 antique Brust Stücke mit Postementer“). – Inventar Schloss Sanssouci 1796, fol. 2 („Büsten sämtlich stehend auf Postumenten von bunt Marmor“). – Inventar Schloss Sanssouci 1825, fol. 5 (antike Büsten ... sämtlich auf Postamenten von buntem Marmor“). – Inventar Schloss Sanssouci 1845, fol. 17 Nr. 19 („Ein viereckiges nach unten spitz zulaufendes Postament mit einer gegliederten Oberplatte von weißem Marmor auf einem Streifen von giallo antico, und einem Sockel von weißem Marmor, über einer grauen Marmorplatte. Dasselbe ist auf der vorderen Seite en relief durch einen männlichen Torso mit Kopf verziert“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 20 („Huit Scabellons ou gaines de différentes formes et de différente hauteur, propres à mettre des Bustes, l'Architecture en est très bien profilée et les marbres de différentes couleurs bien d'accord ensemble.“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 198-205]. – Oesterreich 1775a, S. 27 („In der kleinen Gallerie stehen vier Statuen in den Nischen, du zehn Bruststücke auf Gestellen, die mit Agath und verschiedenen Sorten von Marmor ausgelegt sind“). – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 294 Nr. 540 („un autre semblable et de même hauteur, avec une figure d'homme souffrant en bas-relief“).

Postament mit Satyrmaske

17./18. Jahrhundert

Potsdam, Schloss Sanssouci, Kleine Galerie

Material und Technik: Brekzie (weiß mit dunkelroten Adern) mit Satyrmaske aus weißem Marmor, Inkrustationen aus Alabaster und schwarzem Marmor

Maße: gesamte H: 140,5 cm

Inv. Nr.: SPSG, Skulpt.slg. 1174

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
541	633	198–205	S. 27	

Geschichte: 1738 und 1742 in der Sammlung Polignac nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich um 1747 in der Kleinen Galerie von Schloss Sanssouci als Untersatz für eine Porträtbüste aufgestellt. – 1774 von Oesterreich in allgemeiner Form an dieser Stelle beschrieben. – Seitdem in der Kleinen Galerie als Büstenuntersatz genutzt.

Beschreibung

Auf eine Sockelplatte aus schwarzem Stein folgt ein Band aus rötlichem Marmor worüber sich eine reich profilierte Basis aus grünem Stein erhebt. Sie trägt einen Pfeiler, der im oberen Drittel zu den Seiten ausschwingt und am oberen Abschluss mit einer Satyrmaske aus weißem Marmor geschmückt ist, die von Voluten aus Alabaster gerahmt wird. Darüber folgt die Deckplatte aus demselben grünen Stein wie die Basis. Unter der Maske befindet sich in der Pfeilermitte eine runde Inkrustation aus Alabaster und schwarzem Marmor. Die Maske besitzt große, spitz zulaufende Ohren, einen langen zotteligen Bart, eine kahle Stirn, die sich nach vorn wölbt und einen einseitig verformten, geöffneten Mund. Bei Kat. Nr. 209 ist die rechte Mundseite geöffnet und der linke Mundwinkel nach oben gezogen, bei Kat. Nr. 210 ist die Mimik abweichend dargestellt, vor allem ist der linke Mundwinkel nach unten gezogen und dabei geöffnet.

Der Pfeiler wirkt durch seine Profilierung und die aufwendige Architektur, besonders aber durch den bunten Stein, der violette Einschlüsse auf weißem Grund zeigt,

höchst repräsentativ. Die beiden Postamente mit den Masken sind als Pendants konzipiert, wenn sie nicht vielleicht ursprünglich gar einer größeren Reihe gleichartiger Postamente angehörten.

Im Nachlassinventar ist das Postament mit 130 Livres taxiert.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 632 („pied d'estaux avec masque de Satire“). – Inventar Schloss Sanssouci 1782, fol. 3 Nr. 3 („10 antique Brust Stücke mit Postementer“). – Inventar Schloss Sanssouci 1796, fol. 2 („Büsten sämtlich stehend auf Postumenten von bunt Marmor“). – Inventar Schloss Sanssouci 1825, fol. 5 (antike Büsten ... sämtlich auf Postamenten von buntem Marmor“). – Inventar Schloss Sanssouci 1845, fol. 19 Nr. 29 („Ein Postament von weißer Breccia, mit dunkeln porphyrtigen Adern, in Barocker an den Seiten ausgeschweifter Form, verziert mit giallo antico, einem schwarz eingefassten ovalen Medaillon von gelben bandförmigen Achat, und einer Satyr-Maske von weißem Marmor. Die gegliederte Oberplatte und Sockel von grauem Marmor. Unter dem letzteren eine Platte von roth bandigen schwarz geaderen Marmor.“).

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 20 („Huit Scabellons ou gaines de différentes formes et de différente hauteur, propres à mettre des Bustes, l'Architecture en est très bien profilée et les marbres de différentes couleurs bien d'accord ensemble.“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 198-205]. – Oesterreich 1775a, S. 27 („In der kleinen Gallerie stehen vier Statuen in den Nischen, du zehn Bruststücke auf Gestellen, die mit Agath und verschiedenen Sorten von Marmor ausgelegt sind“). – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 294 Nr. 541 („un autre à pan aigu par le haut, et de blanc et violet antique, avec un masque de Satire en haut, de 4 pieds 4 pouces de largeur“).

Kat. Nr. 210

Abb. 669

Postament mit Satyrmaske

17./18. Jahrhundert

Potsdam, Schloss Sanssouci, Kleine Galerie

Material und Technik: Brekzie (weißer Marmor mit dunkelroten Adern) mit Satyrmaske aus weißem Marmor, Inkrustationen aus Alabaster und schwarzem Marmor

Maße: gesamte H: 140,5 cm

Inv. Nr.: SPSG, Skulpt.slg. 1175

Nachweise

Inventar 1738	Inventar 1742	Auktionskatalog	Oesterreich	Tieck
542	634	198–205	S. 27	

Geschichte: 1738 und 1742 in der Sammlung Polignac nachgewiesen. – 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac erworben. – Vermutlich um 1747 in der Kleinen Galerie von Schloss Sanssouci als Untersatz für eine Porträtbüste aufgestellt. – 1774 von Oesterreich in allgemeiner Form an dieser Stelle beschrieben. – Seitdem in der Kleinen Galerie als Büstenuntersatz genutzt.

Beschreibung

vgl. Kat. Nr. 209.

Im Nachlassinventar ist das Postament mit 130 Livres taxiert.

Quellen: Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 634 („pied d'estaux avec masque de Satire“). – Inventar Schloss Sanssouci 1782, fol. 3 Nr. 3 („10 antique Brust Stücke mit Postementer“). – Inventar Schloss Sanssouci 1796, fol. 2 („Büsten sämtlich stehend auf Postamenten von bunt Marmor“). – Inventar Schloss Sanssouci 1825, fol. 5 (antike Büsten ... sämtlich auf Postamenten von buntem Marmor“). – Inventar Schloss Sanssouci 1845, fol. 19 Nr. 30.

Literatur: Etat et Description des Statues 1742, S. 20 („Huit Scabellons ou gaines de différentes formes et de différente hauteur, propres à mettre des Bustes, l'Architecture en est très bien profilée et les marbres de différentes couleurs bien d'accord ensemble.“) [= Sammlung Polignac 1956, Nr. 198-205]. – Oesterreich 1775a, S. 27 („In der kleinen Galerie stehen vier Statuen in den Nischen, du zehn Bruststücke auf Gestellen, die mit Agath und verschiedenen Sorten von Marmor ausgelegt sind“). – Guiffrey 1899 [=Inventar Polignac 1738], S. 294 Nr. 542 („un autre de même [vgl. Kat. Nr. 209]“).

KATALOGANHANG I

Tischplatten und Postamente der Sammlung Polignac

Tischplatten

Eine große Zahl inkrustierter Tischplatten aus verschiedensten Buntmarmoren und Alabaster war ebenfalls Bestandteil der Sammlung des Kardinals und gelangte offenbar fast zur Gänze nach Preußen. Im Verkaufskatalog sind 21 Tische aufgeführt, davon sind acht zwar zu einer Position zusammengefasst (Etat et Description des Statues 1742, S. 6 Nr. 15), doch wird dennoch das Material im Einzelnen beschrieben. Weitere 13 Tische sind einzeln mit Maßen und Material aufgeführt.

Dieser Umfang entspricht im Wesentlichen dem in den Pariser Inventaren aufgelisteten. Im Nachlassinventar von 1742 sind die 22 Tische auf insgesamt 5.560 Livres taxiert, wobei die einzelnen Schätzwerte von 30 bis 900 Livres reichen. In Preußen wurden die Tischplatten in die Ausstattungen der Schlösser eingereiht. Vor allem in den Repräsentationsräumen des Potsdamer Stadtschlusses und des Charlottenburger Schlosses wurden die kostbaren Tischplatten aufgestellt, während lediglich zwei kleinere Tische im Neuen Palais Verwendung fanden, damit einem späteren Aufstellungszusammenhang als bei den beiden anderen, für welche anzunehmen ist, dass die Tischplatten schon bald nach ihrer Ankunft in Preußen in die neuen Kontexte überführt wurden.

Tische in den Pariser Inventaren:

Guiffrey 1899 [= Inventar Polignac 1738]: Nr. 553–575.

Nachlassinventar Polignac 1742: Nr. 646–667.

Etat et Description des Statues 1742: Nr. 15 (8 Tische), 243, 261, 266–267, 269, 276, 277, 278, 279, 285, 286, 287, 288.

Tische der Provenienz Polignac nach Standorten bei Oesterreich 1775a:

(insgesamt 18 Tischplatten)

Neues Palais: Nr. 414, 415.

Stadtschloss Potsdam: Nr. 583, 586, 587, 591, 592, 593 (Florentiner Mosaik, von Clemens XI. als Geschenk an Polignac), 604, 605.

Schloss Charlottenburg: Nr. 694, 696, 697, 703, 727, 767, 768, 769.

Postamente - Piedestale – Scabellons¹¹⁷

In den Inventaren der Sammlung Polignac sind außer den vier in den Katalog aufgenommenen weitere Postamente einzeln aufgeführt, die sich durch ihre besonders aufwendige Ausarbeitung und Schmuckdetails von den übrigen, insgesamt zwanzig Postamenten der Sammlung abhoben. Dabei handelt es sich um ein weiteres Paar, das mit einer reliefierten Halbsonne im oberen Teil geschmückt war (Guiffrey 1899 [= Inventar Polignac 1738], S. 294 Nr. 543 und 544), weiterhin um ein Paar aus Buntmarmor, das von einem Band aus „verde antico“ eingefasst war und im oberen Teil ein Oval aus Alabaster aufwies (Guiffrey 1899 [= Inventar Polignac 1738], S. 294 Nr. 545 und 546). Außerdem sind in den Inventaren zwei Piedestale in der Gestalt von Adlern mit Löwenfüßen aufgeführt (Guiffrey 1899 [= Inventar Polignac 1738], S. 294 Nr. 551), die sich im Verkaufskatalog von 1742 jedoch nicht finden. Sie wurden jedoch von Friedrich II. erworben und dienten 1745 den beiden kleinen Köpfen von Winter und Frühling jeweils als Sockel, ihre Höhe dürfte etwas mehr als 4 Fuß betragen haben (vgl. Verzeichnis Sammlung Polignac 1745, fol. 4 Nr. 51). Ein

¹¹⁷¹¹⁷ Französische Bezeichnungen für Postamente: *Gaine*: Terme d'architecture. Espèce de supports, plus larges du haut que du bas, sur lesquels on place un buste ; ainsi dits sans doute parce que la demi-figure paraît en sortir comme d'une gaine ; on les nomme termes quand la gaine et le buste sont d'une seule pièce. Placer des bustes sur des gaines. – *Scabellon*: Terme d'architecture. Piédestal ou socle sur lequel on pose des bustes, des girandoles, etc. – *Piedestal*: Support, avec base et corniche, d'une statue, d'une colonne, d'un vase, etc. – *Piedouche*: Terme de sculpture et d'architecture. Petite base, ronde ou carrée, qui sert à porter un buste ou quelque petite figure de ronde bosse; c'est un petit piédestal. (Quelle: URL: <http://www.mediadico.com/dictionnaire/>).

Postament in Form einer Säule aus „brèche verte“, das das Wappen Seiner Eminenz in vergoldeter Bronze trage, wird in den Pariser Inventaren aufgeführt, jedoch nicht im Verkaufskatalog und stand offenbar nicht zum Verkauf (Nachlassinventar Polignac 1742, S. 294 Nr. 549).

In der Sammlung befanden sich insgesamt mindestens 30 Postamente, die von Friedrich erworben wurden. Die als Katalogeinträge einzeln aufgeführten Postamente waren Bestandteil einer der in Gruppen zusammengefassten Posten.

Im Auktionskatalog sind einmal „Dix Scabellons ou gaines, propres à porter Bustes, bien profilées en architecture, de très-bon goût et de marbre de différentes couleurs, bien d'accord ensemble“ aufgeführt (Etat et Description des Statues 1742, S. 12 Nr. 82. – Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 639 „10 pied d'Estaux de marbre de différentes couleur – ensemble 700 livres“). Desweiteren standen zum Verkauf „huit Scabellons ou gaines de différentes formes et de différente hauteur, propres à mettre des Bustes, l'Architecture en est très bien profilée et les marbres de différentes couleurs bien d'accord ensemble“ (Etat et Description des Statues 1742, S. 20 Nr. 198-205). Eine Gruppe von „douze Scabellons ou Gaines de marbre, uniformes, chacun de quatre pieds douze pouces, propre à mettre des bustes, incrustés en marbres de différentes couleurs (Etat et Description des Statues 1742, S. 24 f. Nr. 230-242; Nachlassinventar Polignac 1742, Nr. 640 – „10 pied d'estaux“ und Nr. 641 – 2 pied d'estaux – 120 livres“). Außerdem standen laut Verkaufskatalog (Etat et Description des Statues 1742, S. 15 Nr. 106 und 107) zwei der aufwendig inkrustierten Büsten auf eigenen „gaines à oreilles“, die sich demzufolge zu den 30 als eigene Posten aufgelisteten Postamenten addieren.

Die rund 30 Postamente sind seit 1734 in der Sammlung Polignac in Paris nachgewiesen und dürften daher wie die zahlreichen inkrustierten Tischplatten aus Rom stammen. Der Antiquar Moreau de Mautour beschreibt in der Galerie im Orangeriegebäude im Garten des Hôtel de Sully 28 Büsten, die auf derselben Anzahl von „magnifiques scabellons de marbre“ stünden, die teilweise mit Skulptur geschmückt seien. (Moreau de Mautour 1734, fol. 7v). Die Herkunft der Postamente und Tischplatten aus Rom erscheint umso mehr schlüssig, als der Ankauf des teilweise sehr

gesuchten und kostbaren Materials in Rom wesentlich einfacher war. Oft sind für diese Inkrustationsarbeiten auch antike Marmore wieder verwendet worden. Dass Kardinal Polignac in Rom große Anstrengungen und Ausgaben unternahm, um an Ausstattungsgegenstände aus bunten Hartgesteinen zu gelangen, ist in der Korrespondenz des Akademiedirektors Nicolas Vleughels (Montaiglon VII-VIII, 1897-98) überliefert.

Zwanzig dieser aufwendig gestalteten Postamente wurden für die Büstenreihen in der Goldenen Galerie von Schloss Charlottenburg verwendet. Sie sind nicht erhalten, doch existieren historische Aufnahmen aus den 1930er Jahren, die einerseits die Homogenität der Büstenuntersätze, andererseits aber auch die durch die verschiedenen Marmorarten und Profilierungen erzielte Farbigkeit und den Nuancenreichtum verdeutlichen. Alle dort aufgestellten Postamente besaßen eine Basis und eine Deckplatte, meist aus einem anderen Material als der Schaft. Das höchstwahrscheinlich aus einem Kalkstein bestehende Trägermaterial ist mit den verschiedenen Buntmarmoren und Albastern inkrustiert worden, teilweise waren die Schäfte an der Rückseite etwas ausgehöhlt, wohl zur Gewichtsreduktion. Diese zwanzig Postamente waren 1830 in der Galerie zurückgeblieben, da nur die antiken Büsten in das Museum überführt worden waren. Die anderen 10 Postamente schmückten die Kleine Galerie von Schloss Sanssouci. So kennen wir also den Verbleib von allen Postamenten, die 1742 mit den Skulpturen der Sammlung Polignac nach Berlin gelangten – sie waren in die frühen Aufstellungskontexte eingebunden, in der Kleinen Galerie von Schloss Sanssouci und in der Goldenen Galerie von Schloss Charlottenburg – somit an Orten, die ihrer genuinen Funktion bestens entsprachen, nämlich prachtvoll ausgestatteten Galerien, deren Prunk durch die Buntmarmore und die architektonisch-repräsentative Erscheinung der Postamente noch gesteigert werden konnte.¹¹⁸

¹¹⁸ Literatur zu den Postamenten: Etienne Jollet: *Présenter la sculpture: Les supports des statues en France à l'époque moderne*, in: *Revue de l'art* 154, 2006-4, S. 13-37. – Nicholas Penny: *The Evolution of the Plinth, Pedestal and Socle*, in: Penny 2008, S. 461–481. hier: S. 480 Anm. 57: Penny vermutet, dass die Stilentwicklung der Piedestale eventuell parallel zu der von Standuhren Uhren im 18. Jahrhundert in Frankreich verlaufen sein könnte.

KATALOG II

Identifizierte Bildwerke aus Adams „Recueil de Sculptures antiques“ 1755

Kat. II, Nr. 1

Abb. 670–671

Dionysisches Relief

Malibu, California, The J. Paul Getty Museum, Department of Antiquities, Inv.

78. AA. 61

Maße: 94,5 x 94 cm

Ergänzt sind die Köpfe außer den Köpfen der beiden Hintergrundfiguren, einmal am linken Reliefrand und neben Elefantenreiter sowie dem Kopf der am rechten Rand auf dem Boden liegenden Figur. Der linke Rand und die rechte Hälfte der oberen Profilleiste sind ergänzt.

Zur Deutung vgl. Kat. Nr. 165.

Literatur: Adam 1755, Taf. 4. – Nicholas Penny: Lord Rockinghams's Sculpture Collection and *The Judgment of Paris* by Nollekens, in: Getty Museum Journal 19, 1991, S. 5–34, hier S. 19 f. mit Abb. – Dostert 1999, S. 44 f. Abb. 28 f. – Polignac 2000, S. 642 f.

Kat. II, Nr. 2

Abb. 672

Statuette des Herakles Farnese

St. Petersburg, Ermitage, Inv. Nr. A 140

Maße: H ohne Basis: 92 cm

Antik: Torso mit rechter Schulter, linker Arm bis unter Ellbogen, rechtes Bein bis unter Knie, linkes bis über Knie, oberes Keulenstück und des Fells, Kopf antik aber nicht zugehörig, Nase ergänzt. Kopf ist mit Kranz aus Eichenlaub geschmückt. In seiner kopienkritischen Untersuchung schlägt Diethelm Krull eine antoninische Datierung für die verkleinerte Kopie der kolossalen Heraklesfigur des griechischen

Bildhauers Lysipp vor. Durch die neuzeitliche Restaurierung hat die Figur einen vom Vorbild deutlich abweichenden Gestus erhalten.

Die Statuette ist aus der Sammlung Laval in die Ermitage gelangt (vgl. Linfert).

Literatur: Adam 1755, Taf. 12. – Waldhauer I, 1928, S. 31 Kat. 11, Taf. 10. 12. – Diethelm Krull: Der Herakles vom Typus Farnese. Kopienkritische Untersuchung einer Schöpfung des Lysipp, Frankfurt am Main/Bern/New York 1985, S. 128 f. Kat. Nr. 39. – Linfert 2000, S. 186.

Kat. II, Nr. 3

Abb. 673

Statuette der Minerva aus „brèche violette“

Paris, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Médailles, ohne Inv. Nr.

1765 von Comte de Caylus aus dem Nachlass Adams erworben. Ergänzt sind Kopf, beide Arme, Teile des Torsos, wohl die Plinthe. Die Statuette konnte im Rahmen des Projektes zum Recueil des Comte de Caylus unter den Objekten des Cabinet des Médailles identifiziert werden. Dabei wurde von Isabelle Warin beobachtet, dass der Bildhauer Adam die Statuette der Minerva ausgehend von einem wohl antiken Fragment gearbeitet hat.

Literatur: Adam 1755, Taf. 13. – Comte de Caylus: Observations sur une Minerva de différentes couleurs, in: Histoire de l'Académie des Inscriptions et belles-lettres 34, 1770, S. 39–42. – Dostert 2006, S. 139–143. – Isabelle Warin in: Base Caylus, Comte de Caylus. Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gaulois, Édition numérique et commentée [En ligne], BnF, INHA, ANHIMA, Paris, 2012: Statuette de Minerve: <http://caylus-recueil.humanum.fr/base/index.php?r=recueil/oeuvre/detail&id=376>.

Kat. II, Nr. 4

Statue des Asklepios

London, Sir John Soane's Museum, Inv. Nr. 603

Maße: gesamte H: 92 cm, H ohne Basis: 87 cm

Ergänzt am Kopf Nase und Teile der Locken, antiker Kopf mit Zwischenstück aufgesetzt, Michaelis denkt an Zeus; steht auf dem rechten Bein, am linken Arm hand mit Roll ergänzt; recht Arm und Hand ergänzt, unterer Teil des Stabs antik.

Erworben 1801 aus der Nachlassauktion in Roehampton des Earl of Bessborough.

Literatur: Adam 1755, Taf. 26. – Clarac IV, S. 549, 1157. – Michaelis 1882, S. 473 f. Nr. 1. – John Summerson: A new description of Sir John Soane's Museum, 5. überarb. Auflage, London 1981, S. 38.

Kat. II, Nr. 5

Abb. 674–675

Statue eines Persers

Aix-en-Provence, Musée Granet

Maße: gesamte H: 64 cm, L der Plinthe: 71 cm

Ergänzt sind am Kopf linke Augenbraue, Nasenspitze, Zipfel der Mütze, Gewandteile. Mehrere Brüche, linker Arm fehlt.

Literatur: Adam 1755, Taf. 32 f. – François Queyrel: Art pergaménien, histoire, collections: le Perse du musée d'Aix et le petit ex-voto attalide, in: Revue archéologique 1989, S. 253–296. – François de Polignac, in: AK Fascination de l'antique 1998, S. 117 Kat. Nr. 117.

Kat. II, Nr. 6

Abb. 676–677

Hygieia

St. Petersburg, Ermitage, Inv. A 827

Maße: H ohne Kopf: 106 cm

Ergänzt waren Kopf und Hals, rechter Unterarm mit Ellenbogen, linke Hand mit Stück des Unterarmes, herabhängender Teil der Schlange, Basis mit Zehenspitzen des linken Fußes. Die Ergänzungen des 18. Jahrhunderts sind bei einer Neurestaurierung der Figur abgenommen worden.

Laut Treu (Verzeichnis Nr. 63) aus der Sammlung Polignac, danach beim Bildhauer Adam; von Katharina II. 1766 der St. Petersburger Akademie geschenkt.

Literatur: Adam 1755, Taf. 38. – Waldhauer III. 1936, S. 34f. Kat. Nr. 273. Taf. 28 (Datierung trajanisch nach Original des 4. Jhs.). – Lorenz Winkler: Salus. Vom Staatskult zur politischen Idee, Heidelberg 1995, Kat. Nr. A 2. – Linfert 2000, S. 186. – Dostert/de Polignac 2001, S. 149. – auch bei Clarac abgebildet.

Kat. II, Nr. 7

Abb. 678–680

Perseus

Paris, Palais du Luxembourg, Vestiaire des Sénateurs, Inv. 91-01564

Maße: gesamte H: 165 cm, L: 110 cm

Die Statue gelangte in die Sammlung von Louis Philippe d'Orléans, wo sie in seiner Folie de Chartres aufgestellt war, dem heutigen Parc Monceau, und wurde während der Revolution konfisziert. Der Architekt Chalgrin wählte die Statue aus dem Depot de Nesles 1797 für die Ausstattung des Salon des Huissiers des Palais du Luxembourg aus. –vgl. Les sculptures du Palais du Luxembourg, Paris 1996, S. 1.

Restaurierungsbericht von Didier Besnainou, Nr. 609 vom 5. Juli 1993, Musée du Louvre, Département des Sculptures: Ergänzt ist der gesamte untere Teil der Figur mit den Beinen, rechts die Partie mit Rücken, Brust und Arm. Der obere Teil des Felsens könnte antik, aber nicht zugehörig sein. Der antike Kopf scheint zugehörig, wirkt jedoch etwas klein für die Figur. Im Inventar Adam 1742 werden der Kopf und der Torso als antik bezeichnet, als Provenienz ist die Mariusvilla genannt. Der Bildhauer Adam schuf ausgehend von einem antiken Torsofragment und Kopf sowie dem oberen Teil des Felsensitzes die Figur des Perseus, der sich nach der Befreiung der Andromeda auf einem Felsen ausruht. Das Schwert in der rechten Hand zeigt auf das abgeschlagene Haupt der Medusa, die linke Hand hält die Schwertscheide. Durch die zahlreichen und groß angelegten Attribute, insbesondere dem geradezu theatralisch auf der Basis ausgebreiteten Kopf der Medusa mit den züngelnden Schlangenhaaren, ist in der Skulptur eine stark erzählerische Komponente angelegt. Motivisch verweist Adam mit seiner Schöpfung auf sein großes Vorbild Bernini und dessen Restaurierung des Mars Ludovisi, den Adam während seiner Stipendiatenzeit in Rom in Marmor kopiert hatte (vgl. hierzu Dostert 1999 und Guilhem Scherf 2010).

Im Nachlassinventar Adams von 1759 ist das Modell für die Ergänzung des Mars aufgeführt, das halb so groß ist wie die Marmorausführung, die 6 Fuß misst, taxiert

auf 2000 Livres, Souchal 1973, S. 190. Geschätzt haben 3 Bildhauer den Nachlass: M. A. Slodtz, Pigalle, Coustou.

Literatur: Adam 1755, Taf. 43–45. – Philippe Martial: Adam et l'antique: le Persée du Luxembourg, in: *Revue de l'art* 1992, S. 71 f. Abb. 1. – Philippe Martial: Chalgrin architecte du palais, in: (hrsg. v. Le Sénat). *Palais et jardins du Luxembourg*, Paris 1994, S. 81–85. – Dostert 1999, S. 43 f. – Guilhem Scherf: Persée assis. Antique restauré par Lambert-Sigisbert Adam, in: *L'Antiquité revée – Innovations et Résistances au XVIIIe Siècle*, Ausstellung Louvre, Paris Dez. 2010 – Februar 2011, Paris 2010, S. 100 f.

Kat. II, Nr. 8

Athena

ehemals Earl of Bessborough, von Duke of St. Albans erworben

Literatur: Linfert 2000, S. 186. – Adolf Michaelis: *Ancient Marbles in Great Britain*, Cambridge 1882, § 52, S. 88 f.

Kat. II, Nr. 9

Flora

ehemals Earl of Bessborough, von Duke of St. Albans erworben (einige seiner Stücke gingen an Townley)

Literatur: Adam 1755, Taf. 31 (?). – Linfert 2000, S. 186. – Adolf Michaelis: *Ancient Marbles in Great Britain*, Cambridge 1882, § 52, S. 88 f.

Kat. II, Nr. 10

Figur in Fontainebleau

Quelle Clarac

Literatur: Linfert 2000, S. 186.

Kat. II, Nr. 11

Figur auf Federzeichnung von Phlippe Gleize von 1765

wohl in Toulouse

Literatur: Linfert 2000, S. 186.

Kat. II, Nr. 12

Abb. 681–682

Kandelaberbasis

Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des Monnaies, Médailles et Antiques, Inv. Nr. 57.44

Maße: H. 58,3 cm; B. 42,2 cm; H. 12,3 cm; antikes Fragment H. max 22 cm; B. max 20 cm – Material: Marmor

1765 von Comte de Caylus aus dem Nachlass Adams erworben.

Dreiseitige Kandelaberbasis gesockelt und mit einem oberen Aufsatz mit drei Widderköpfen ergänzt. Je eine Figur mit Attributen füllt eine der Seiten, wobei ein die Aulos spielender Satyr auf eine tanzende und ebenfalls flötende Mänade orientiert ist, während auf der dritten Seite ein Silen mit Thyrsos, Korb und Panther dargestellt ist. Nur die obere Partie der drei reliefierten Seiten ist antik, die untere Hälfte der Reliefs, Basis und Aufsatz sind im 18. Jahrhundert in Anlehnung an bekannte antike Vorbilder ergänzt worden. Die Basis konnte im Rahmen des Forschungsprojektes der BNF, ANHIMA und INHA (<http://caylus-recueil.tge-adonis.fr/>) zum Recueil des Comte de Caylus unter den Objekten des Cabinet des Médailles identifiziert werden. Isabelle Warin stellt in ihrem Eintrag in der Datenbank der Objekte des Recueil Caylus den Befund dar, woraus hervorgeht, dass der Bildhauer Adam ausgehend von einem antiken Fragment ein vollständiges Objekt geschaffen hat, das den Ansprüchen zur Aufstellung in einer Sammlung genügen konnte. Der französische Gelehrte Caylus hat in seiner Beschäftigung mit dem Objekt auf die Ergänzung hingewiesen, indem er auf der Abbildung eine gestrichelte Linie einsetzte.

Literatur: Adam 1755, Taf. 1–2. – Comte de Caylus: Recueil Bd. 7, S. 186–189, Taf. 43, Abb.1–4. – Dostert 1999, 35–49. – Isabelle Warin in: Base Caylus, Comte de Caylus. Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gaulois, Édition numérique et commentée [En ligne], BnF, INHA, ANHIMA, Paris, 2012:

Autel – Danseuses; Faune; Bacchus: <http://caylus-recueil.humanum.fr/base/index.php?r=recueil/oeuvre/detail&id=2647>

Weitere Bildwerke

Bildwerke aus der Sammlung Polignac, die ehemals inventarisiert waren und nicht in den Verkaufskatalog aufgenommen, sondern unabhängig davon verkauft wurden

Kat. II, Nr. 13

Abb. 684–685

Kolossalbüste der Juno

St. Petersburg, Ermitage, Inv. A 52

Maße: H des Kopfes: 35 cm

Ergänzt sind Brust, Hals, Nase, Kinn, Unterlippe, Teile des Diadems und der Ohren, Oberfläche überarbeitet. Herkunft Lyde Browne.

(evtl. Inventar 1738, Nr. 370 „Buste de femme avec un diadème, 2 pieds 3 pouces“)

Literatur: Catalogus Lyde Browne 1768, Nr. 53. – Cipriani, Drawings from busts in the collection of the Late Lyde Browne esq., 1775, Taf. 15. – Waldhauer III, 1936, S. 84 Kat. Nr. 354, Abb. 106. – Neverov 1984, S. 35 Taf. 8, Abb. 9 f.

Kat. II, Nr. 14

Abb. 686-687

Pescennius Niger

St. Petersburg, Ermitage, Inv. A 285

Maße: gesamte H: 58 cm, Kopf H: 26,5 cm

Ergänzt Nase, Augenbrauen, beide Ohren, Beschädigungen, Büste antik, Gewandpartien am Nacken und Ausschnitt ergänzt. Büste mit Tunika und Paludamentum, am rechten Oberarm Panzerlaschen; Zeit des Septimius Severus, frühes 3. Jh. n. Chr.

Literatur: Catalogus Lyde Browne 1768, Nr. 51. – Cipriani, Drawings from busts in the collection of the Late Lyde Browne esq., 1768, Taf. 3. – Le Portrait Romain. Album et catalogue illustré de toute la collection. Musée de L'Ermitage, Leningrad 1974, S. 180 f. Kat. Nr. 61, Taf. 82 f. – Neverov 1984, S. 38 Taf. 13, Abb. 49 f.

Kat. II, Nr. 15

Abb. 689-691

Herme des Platon/Hermes

St. Petersburg, Eremitage, Inv. A 26

Maße: gesamte H: 48 cm

Ergänzt die Brust mit einem Stück des Halses und den Enden der Haare, Nase, Locken vor dem rechten Ohr, Vierungen am Hinterkopf.

evtl. Inventar 1738, Nr. 427 („teste de Platon, d'un pied 4 pouces, à baze carée, d'un pied 8 pouces“). – Nachlassinventar 1742, Nr. 512, auf 150 Livres taxiert.

Literatur: Catalogus Lyde Browne 1768, Nr. 52. – Waldhauer I, 1928, S. 68–70, Kat. Nr. 53, Taf. 31 f. – AK Hadrien – Trésors d'une Villa impériale 1999, S. 219 Kat. Nr. 66.

Raeder, 1983, S. 36 Kat. I, 7 (irrtümlich als 1768 gefunden eingeordnet). – Seymour Howard, Bartolomeo Cavaceppi. Eighteenth Century Restorer, New York 1982: Restaurierungsarbeit Cavaceppi zugeschrieben, jedoch wohl zwischen 1726 und 1730 von den Brüdern Lolli in der Villa Hadriana ausgegraben und von Polignac erworben.

Kat. II, Nr. 16

Statue des Paris

St. Petersburg, Ermitage, Inv. A 138

Literatur: Neverov 1984, S. 39 mit Anm. 70 f. – Dostert/de Polignac 2001, S. 132 Anm. 22.

Inventar 1738, Nr. 338 „Pâris tenant d'une main la pomme et de l'autre une baguette.“ – Nachlassinventar 1742, Nr. 430 (130 Livres).

KATALOG III

Objekte ehemals Sammlung Polignac, dort inventarisiert und in den Verkaufskatalog aufgenommen sowie nach Preußen gelangt, von denen weder Fotos noch genaue Beschreibungen erhalten sind:

1. Medaillon mit Frauenbildnis im Profil in vergoldetem Rahmen:

Guiffrey 1899 [= Inventar Polignac 1738], S. 296 Nr. 591 („Un medaillon antique de Cléopâtre, avec son cadre doré, d’un pied de haut, large de 9 pouces“). – Nachlassinventar Polignac 1742 Nr. 684 („Medaillon antique de Cleopatre. 25 Livres“). – Etat et Description des Statues 1742, S. 7 (= Sammlung Polignac 1956 Nr. 20) („deux petits Bas-Reliefs antiques [...] l’autre représente de profil la tête de Messaline, finement dessinée“). – Oesterreich 1775a, S. 77 Nr. 479 („Messaline, im Profil“) im Antikentempel an der Wand angebracht.

2. Medaillon mit Alexander in vergoldetem Rahmen

Guiffrey 1899 [= Inventar Polignac 1738], S. 296 Nr. 592 („autre medaillon antique d’Alexandre“). – Nachlassinventar Polignac 1742 Nr. 685 („medaillon antique d’Alexandre. 25 Livres“). – Etat et Description des Statues 1742, S. 7 (= Sammlung Polignac 1956 Nr. 19) („deux petits Bas-Reliefs antiques, l’un représentant la tête d’Alexandre“). – Oesterreich 1775a, S. 76 Nr. 478 („Kopf Alexanders des Großen von der Seite und in Basrelief. Ein überaus schönes und ganz vortreflich gearbeitetes Stück. Der berühmte Steinschneider, L. Natter, hat in seinen Werke, Anmerkungen über dieses schöne Basrelief gemacht, und giebt es für einen Lysipp aus.“) im Antikentempel an der Wand angebracht.

3. Zwei ovale Medaillons

Guiffrey 1899 [= Inventar Polignac 1738], S. 296 Nr. 593 („deux autres médaillons ovalles, d’un pied d’hauteur“). – Nachlassinventar Polignac 1742 Nr. 686 („deux

medaillons ovale – 20 Livres“). – Etat et Description des Statues 1742, S. 7 f. (= Sammlung Polignac 1956 Nr. 21–22) („Deux autres Médaillons ovales, représentant l’un la tête d’une femme, l’autre celle d’un jeune homme couronné de laurier, tous deux de profil“). – Oesterreich 1775a, S. 130 Nr. 850. („Basrelief, welches eine mit Lorbeer gekrönte Mannsperson von der Seite vorstellt. Modern-antike Arbeit von dritten Range, von Cararischem Marmor). Nr. 851 („Eben dergleichen Basrelief, welches einen weiblichen Kopf von der Seite vorstellt. Ebenfalls modern-antike Arbeit vom dritten Range“). 1775 noch im Vorrat von Schloss Charlottenburg aufbewahrt.

4. Zwei (oder drei) Waffenreliefs

Guiffrey 1899 [= Inventar Polignac 1738], S. 292 Nr. 518–520 („trophée d’armes“). – Nachlassinventar Polignac 1742 Nr. 610. 611. 612 („trophé d’armes avec sa bordure“. Auf 30, 20 und 12 Livres taxiert). – Etat et Description des Statues 1742, S. 20 (= Sammlung Polignac 1956 Nr. 196 und 197) („Deux Bas-Reliefs de Trophées d’armes antiques, l’un de deux pieds et demi de large, l’autre de trois pieds, ayant chacun de hauteur un pied et demi. Ils serviraient utilement de modèles d’armes, de Boucliers, de Corcelets, d’Etendarts anciennement en usage chez différentes nations, aux Peintres et Sculpteurs qui voudroient traiter des sujets de guerre, surtout à la Romaine.“). – Oesterreich 1775a, S. 129 f. Nr. 846 („Basrelief, von Cararischem Marmor, worauf verschiedene Waffen vorgestellt sind“). 847 („Eben dergleichen“). – Guerrini 1971, Kat. Nr. 62.

Im Verkaufskatalog werden die Reliefs als Muster oder Vorlagen für Künstler interpretiert, die nach diesen Vorbildern die verschiedenen Waffen- und Rüstungsteile arbeiten konnten. In Preußen blieben sie zu Zeiten Friedrichs II. magaziniert. Zwei dieser Reliefs weisen eine identische Höhe von 1 Fuß 4 Zoll auf und stammen höchst wahrscheinlich vom Palatin (vgl. de Polignac 2000, S. 644–646).

Die Antikensammlung des Kardinals Melchior de Polignac

Teil 2 ABBILDUNGEN

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades
eines Doktors der Philosophie

am Fachbereich
Geschichts- und Kulturwissenschaften
der Freien Universität Berlin
im Februar 2009

vorgelegt von

Astrid Dostert

1. Gutachter: Prof. Dr. Wolf-Dieter Heilmeyer

2. Gutachter: Prof. Dr. Adolf H. Borbein

Tag der Disputation: 6. Juli 2009



Abb. 1

Porträt Kardinal de Polignacs / zeitgenössischer Stich von François Chéreau nach dem Gemälde von Hyacinthe Rigaud von 1715



Abb. 2

Bildnisbüste Kardinal de Polignacs von Antoine Coysevox 1718, Musée national des Châteaux de Versailles et de Trianon, Inv. MV 9065, vgl. Abb. http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/antoine-coysevox_le-cardinal-melchior-de-polignac-1661-1741-represente-en-1718_marbre_1718 (Aus Urheberrechtsgründen kann die Büste hier nicht publiziert werden)



Abb. 3

Bildnisbüste Friedrich II. von Preußen von Bartolomeo Cavaceppi, 1770, Skulpt.sl.g. 188 / Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg / Foto U. Frewel



Abb. 4

Kaiserschloss Posen, Ansicht des Korridors des Kaisers, historische Aufnahme von 1929



Abb. 5

Rom, Innenhof des Palazzo Altieri / © By Lalupa - Own work, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=1739829>



Abb. 6

Skizze nach Pier Leone Ghezzi, Karikatur Kardinal de Polignacs in Rückansicht im Redegestus mit Abbé Le Blond, Abbé Saint Germain, Pater Agliata, links Selbstporträt Ghezzi, Blatt ehemals im Kunsthandel vgl. Abb. Pampalone 1980, Kat. Nr. 1 (Aus Urheberrechtsgründen kann die Zeichnung hier nicht publiziert werden.)



Abb. 7

Bildnisbüste des Kardinals Melchior de Polignac, Edme Bouchardon, 1731, Inv. 21.III / Musée Bossuet de Meaux / © G. Puech



Abb. 8

Pier Leone Ghezzi, Il Congresso degli antiquarii, 1727, Inv. Nr. 1265 / Albertina, Wien / www.albertina.at



Abb. 9

Pier Leone Ghezzi, Camere sepolcrali dei liberti e liberte di Livia ed altri Cesari, Taf. 5, Rom 1731

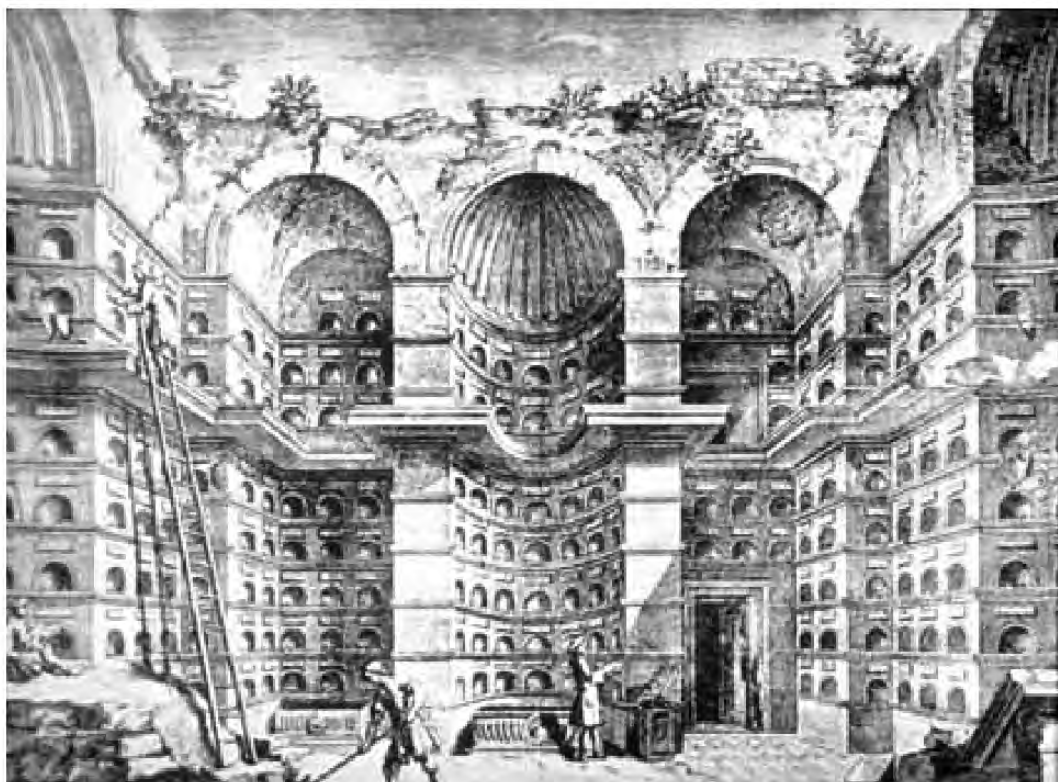


Abb. 10

Francesco Bianchini, Camera ed iscrizioni sepulcrali de' liberti, servi ed ufficiali della casa di Augusto, Rom 1727, Taf. 4

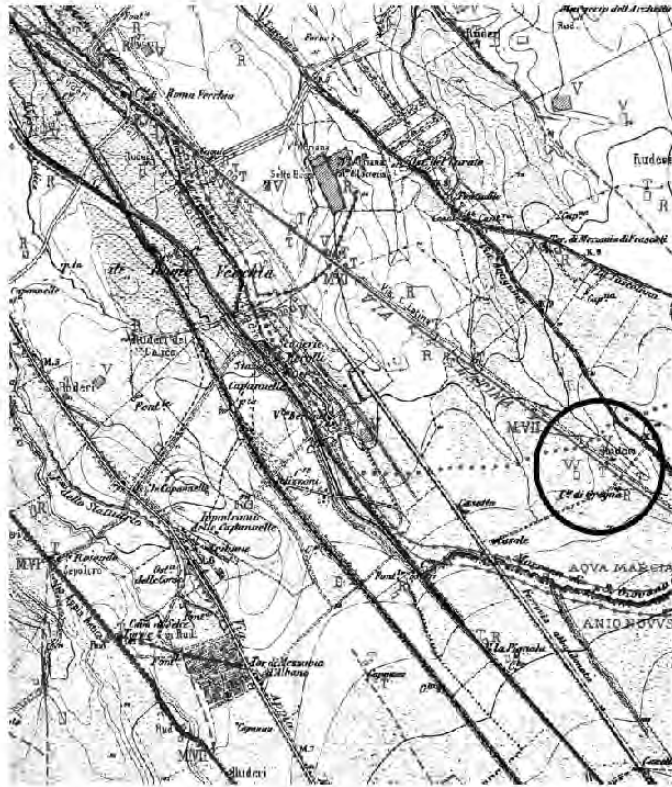


Abb. 11

Geländekarte, Via Latina, 7./8. Meile, Gelände bei Tor di Mezzavia zwischen Rom und Frascati mit Kennzeichnung des Fundortes (Abb. nach Thomas Ashby, Papers of the British School at Rome 4, 1907, Taf. 1)

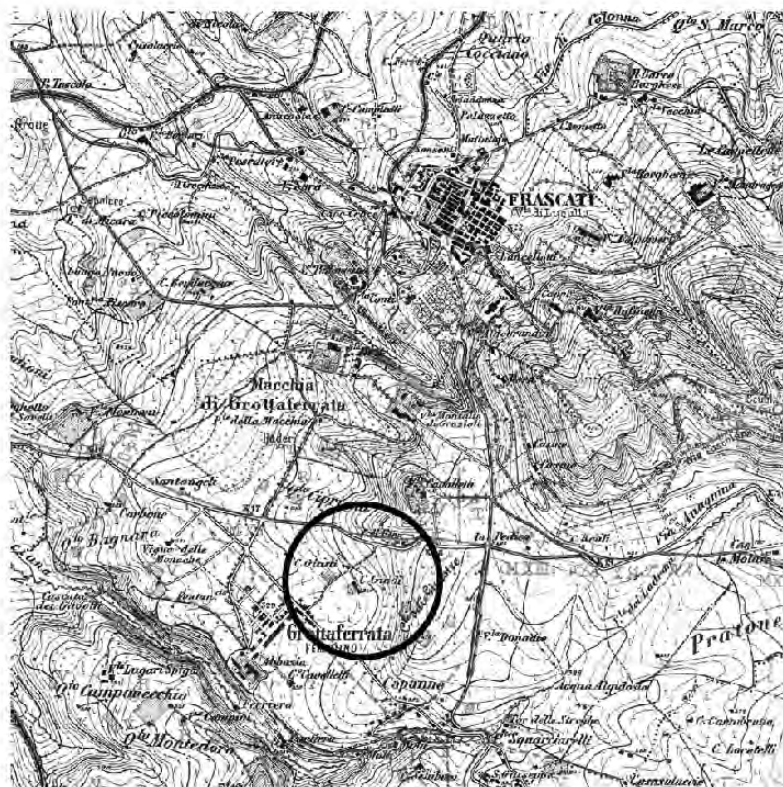


Abb. 12

Geländekarte, Via Latina, 12./13. Meile, Gelände der Villa der Iulii Aspri bei Grottaferrata mit Kennzeichnung des Fundortes (Abb. nach Thomas Ashby, Papers of the British School at Rome 4, 1907, Taf. 2)



Abb. 13

Lambert-Sigisbert Adam, Recueil de sculptures antiques, Frontispiz "Le Temps découvre les ruines du palais de Marius en 1729", Paris 1755 / Kunstbibliothek SMB



Abb. 14

Johan Justin Preißler, Statuae insigniores a. I.I. Preislero in italico itinere delineatae, "Erato. Musa Parisiis apud Cardin. de Polignac", 1736, Taf. 14



Abb. 15

Skizze nach Edme Bouchardon oder Johan Justin Preißler, Zeichnung einer weiblichen Gewandstatue der Sammlung Polignac, um 1730, Privatbesitz, vgl. Abb. AK Fascination de l'antique 1998, S. 71 Abb. 13 (Aus Urheberrechtsgründen kann die Zeichnung hier nicht publiziert werden.)



Abb. 16

Johan Justin Preißler, Achill unter den Töchtern des Lykomedes, Öl auf Leinwand 965 x 1270 cm, 1730 signiert, Inv. H 1161/ © Lyon, Musée des Beaux-Arts – Photo Droits réservés



Abb. 17

Skizze nach Pier Leone Ghezzi, Alexander bei Diogenes, 1728, Rom, Privatsammlung, vgl. Abb. AK II Settecento a Roma 2005, S. 218, Kat. Nr. 107 (Aus Urheberrechtsgründen kann das Gemälde hier nicht publiziert werden.)



Abb. 18

Edme Bouchardon, Bildnisbüste des Barons Philipp von Stosch, 1727, Inv. Nr. M 204 / Skulpturensammlung SMB



Abb. 19
Paris, Hôtel de Sully, Grundriss (Zustand vor 1650)



Abb. 20
Paris, Hôtel de Sully, Ansicht der Hoffassade mit Haupteingang (Aufnahme 2016)



Abb. 21
Paris, Hôtel de Sully, Ansicht der Gartenfassade (Aufnahme ca. 2010)



Abb. 22
Paris, Hôtel de Sully, Orangerie (Aufnahme 2016)

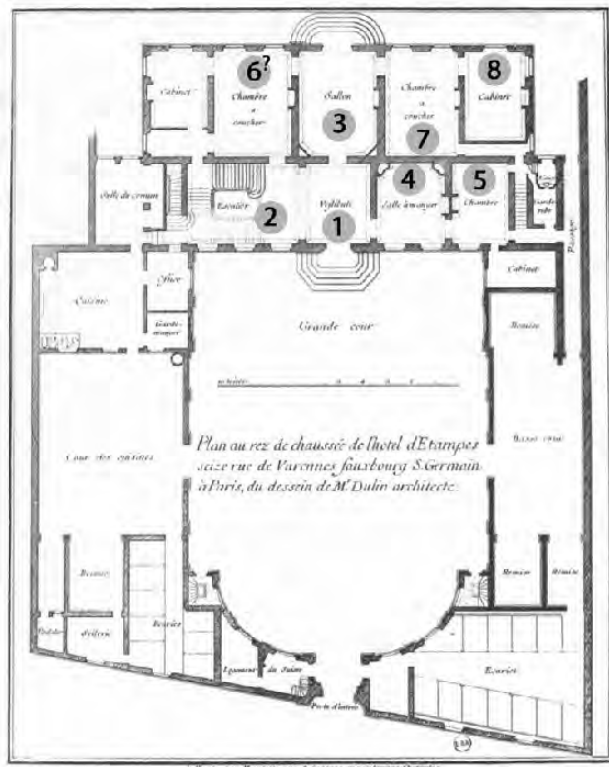


Abb. 23

Paris, Hôtel d'Etampes/Hôtel de Mézières, Grundriss (nach Blondel 1752, Bd. 2, Taf. 9) Die Zahlen im Grundriss beziehen sich auf Angaben im Text von Kapitel 2.

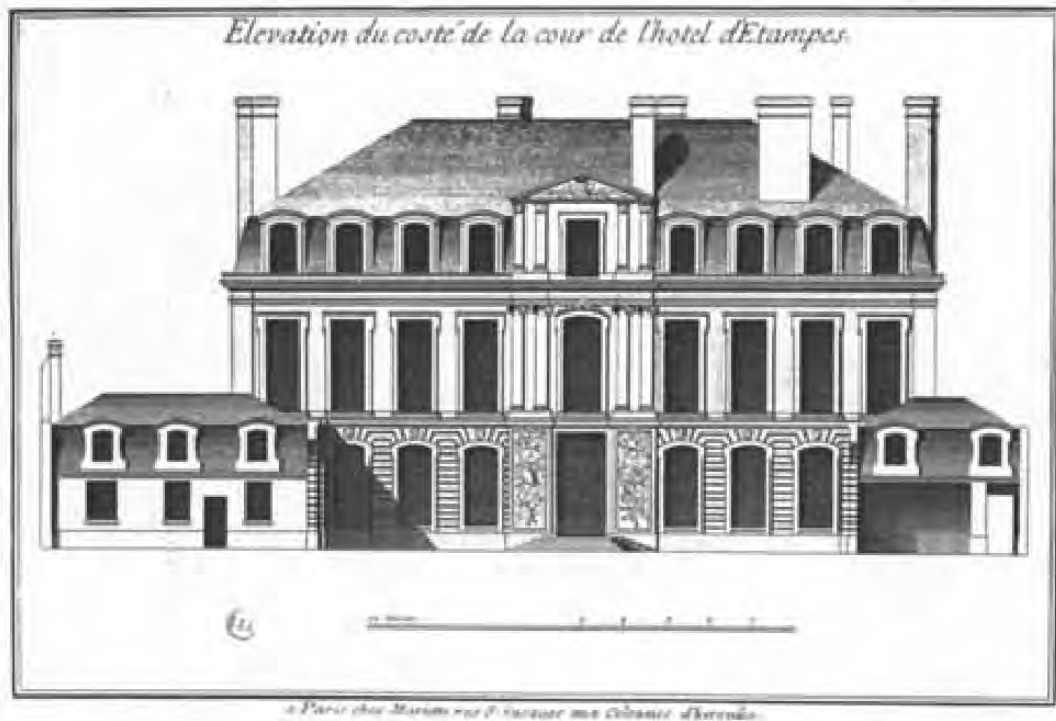


Abb. 24

Paris, Hôtel d'Etampes/Hôtel de Mézières, Ansicht der Hoffassade (nach Blondel 1752, Taf. 199)

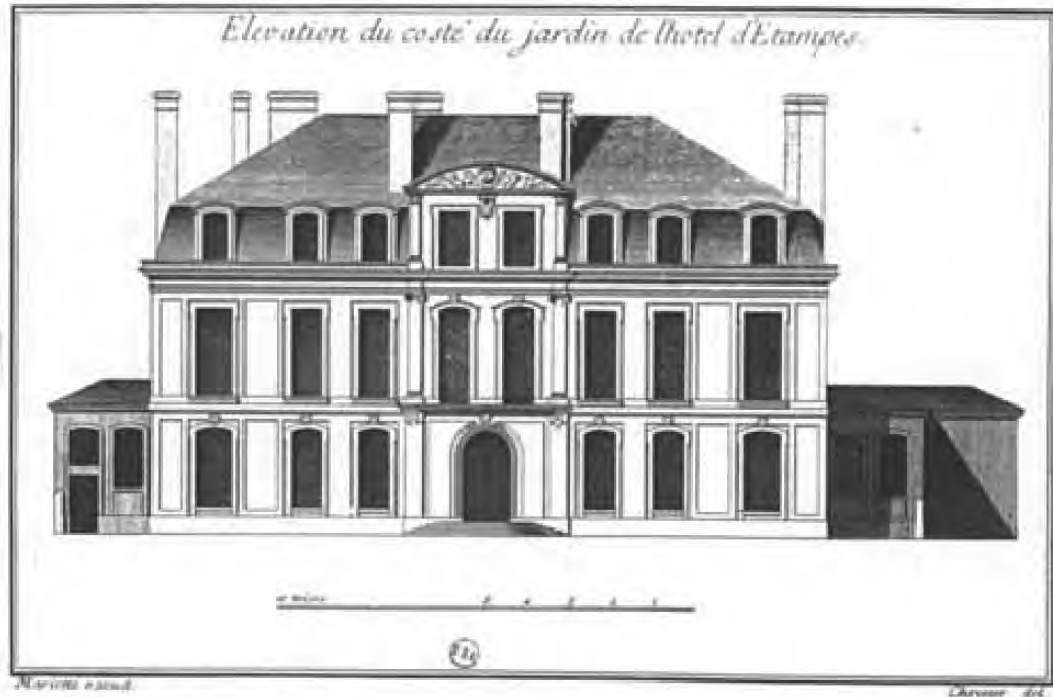


Abb. 25

Paris, Hôtel d'Etampes/Hôtel de Mézières, Ansicht der Gartenfassade (nach Blondel 1752, Taf. 200)

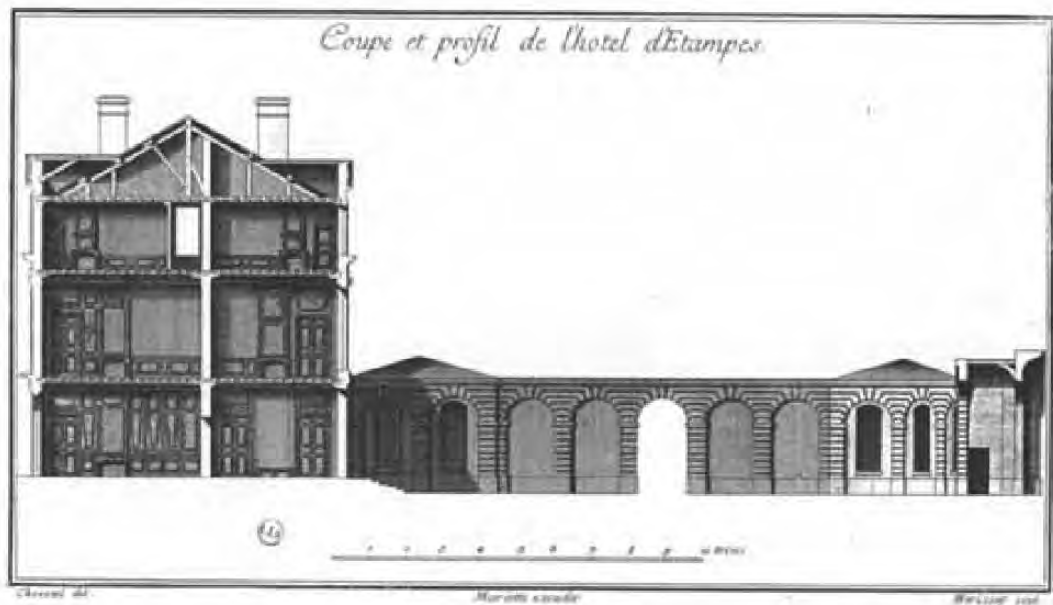


Abb. 26

Paris, Hôtel d'Etampes/Hôtel de Mézières, Schnitt (nach Blondel 1752, Bd. 2, Taf. 201)



Abb. 27

Skizze nach Giovanni Paolo Pannini, Festaufbau auf der Piazza Navona zur Feier der Geburt des Dauphin, 1729, Öl auf Leinwand, 109 x 250 cm, Inv. 415 / Musée du Louvre, vgl. Arisi 1986, Abb. 211 (Aus Urheberrechtsgründen kann das Gemälde hier nicht publiziert werden.)



Abb. 28

Skizze nach Giovanni Paolo Pannini, Kardinal de Polignac besucht Sankt Peter, 1730, Öl auf Leinwand, 150 x 225 cm, Inv. 413 / Musée du Louvre, vgl. Arisi 1986, Abb. 200 (Aus Urheberrechtsgründen kann das Gemälde hier nicht publiziert werden.)



Abb. 29

Rosalba Carriera, Pastellbildnis des Kardinals de Polignac, 57 x 46 cm, um 1732 / Venezia Gallerie dell'Accademia. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo

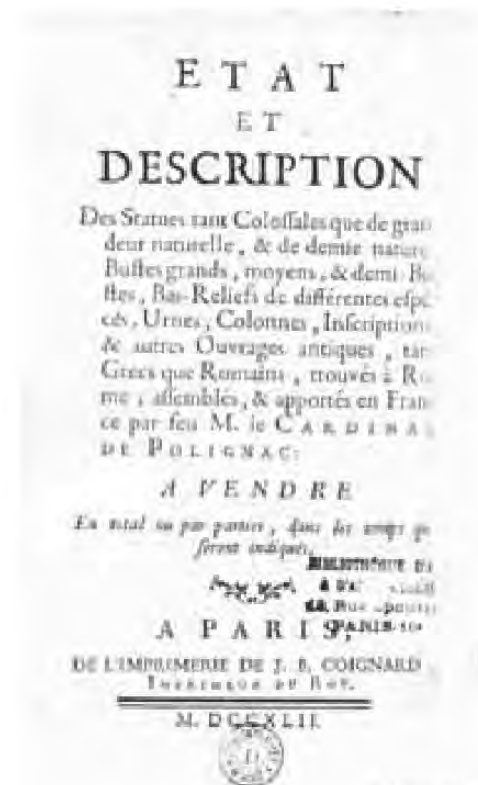


Abb. 30

Verkaufskatalog der Sammlung Polignac "Etat et Description des Statues" 1742, Titelblatt (Paris, INHA, Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, Sign. VP RES 1772/8e)



Abb. 31

Berlin, Schloss Charlottenburg, Goldene Galerie, Historische Aufnahme vor 1940 / Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg



Abb. 32

Berlin, Schloss Charlottenburg, Goldene Galerie, Schmalwand, Kindergruppen nach Bernini neben dem Kamin, Messbild vor 1940 / BLDAM, Bildarchiv, Neg.-Nr. 21 k 16 / 1615.131



Abb. 33

Potsdam, Schloss Sanssouci, Kleine Galerie, Historische Aufnahme von 1936 / Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg



Abb. 34

Potsdam, Schloss Sanssouci, Bibliothek / Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg / Fotoarchiv



Abb. 35

Potsdam, Park Sanssouci, Bildergalerie, Messbild von 1912 / BLDAM, Bildarchiv, Neg.-Nr. 80 d 15 / 3128.2



Abb. 36

Potsdam, Park Sanssouci, Bildergalerie, Innenansicht / Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg / Roland Handrick



Abb. 37

Andreas Ludwig Krüger, Antiquités dans la Collection de Sa Majesté le Roi de Prusse à Sans-Souci, Titelblatt, Bd. 2, Danzig 1772 / Sign. Ns 4811 / Staatsbibliothek Stiftung Preußischer Kulturbesitz



Abb. 38

Andreas Ludwig Krüger, Antikentempel im Park Sanssouci, um 1775, Radierung, Graphische Sammlungen / Plankammer / Planslg. Nr. 2244 / Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg



Abb. 39

Innenansicht des Antikentempels, Potsdam, Park Sanssouci / Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg / DIZ/Dokumentation



Abb. 40

Potsdam, Park Sanssouci, Neue Kammern, Jaspissaal, Ansicht der SW-Wand / Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg / Kathrin Lange, Restaurierungswerkstatt für Skulpturen



Abb. 41

Bernhard Rode, Zeichnung, Bleistift und Tusche auf Papier, ca. 20x20 cm, um 1760/65:
Statue der Hygieia und des Asklepios aus der Sammlung Polignac; Inv. KdZ 9335 /
Kupferstichkabinett SMB / Jörg P. Anders



Abb. 42

Porzellannachbildung der Figur des Achill der Lykomedesgruppe, KPM, Porzellan bemalt, um
1900, mit irrtümlich aufgesetztem Mädchenkopf (Privatbesitz)



Abb. 43

Benjamin Zix und Charles Normand, Ansicht der Salle de la Victoire im Musée Napoléon, Paris 1807 (nach: Charles-Paul Landon: Annales du Musée et de l'École moderne des Beaux-Arts, 1807, Bd. XV, Taf. 1)

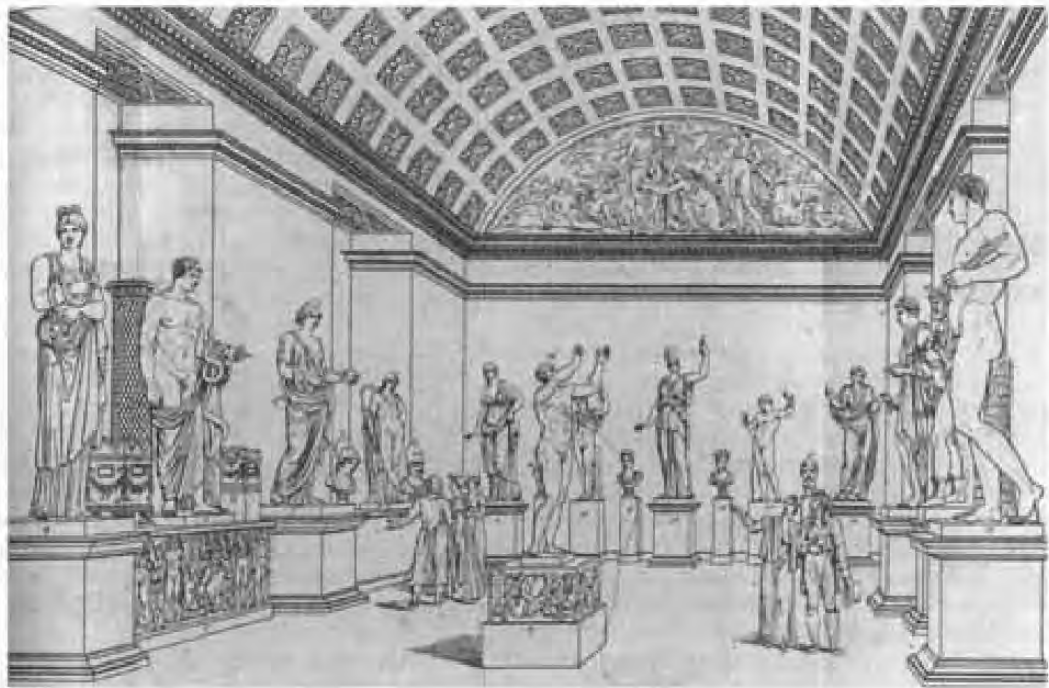


Abb. 44

Benjamin Zix und Charles Normand, Ansicht der Salle de Diane im Musée Napoléon, Paris, 1807 (nach: Charles-Paul Landon: Annales du Musée et de l'École moderne des Beaux-Arts, 1807, Bd. XV, Taf. 2)



Abb. 45

Antikensammlung SMB, Blick in das Magazin mit einer Reihung sog. Halbbüsten der Sammlung Polignac, Aufnahme ca. 2006 / Foto Kathrin Lange, SPSG



Abb. 46

Berlin, Schloss Charlottenburg, Goldene Galerie, Postamente aus der Sammlung Polignac, Aufnahme vor 1940 / Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg



Kat. Nr. 1 **Abb. 47**

Herme des Omphalosapollon / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 1 **Abb. 48**

Herme des Omphalosapollon / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 1 **Abb. 49**

Herme des Omphalosapollon / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 1 **Abb. 50**

Herme des Omphalosapollon / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 2 **Abb. 51**

Statue des Apollon Kitharodos / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 2 **Abb. 52**

Statue des Apollon Kitharodos / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 2 Abb. 53

Gipsabguss des von Adam ursprünglich ergänzten Kopfes der Statue des Apoll-Odysseus, 1828 abgenommen und gesockelt, Original SPSG Skulpt.slg. 94 / Universität Göttingen Archäologisches Institut, Sammlung der Gipsabgüsse, Inv. A 649 / Stephan Eckardt



Kat. Nr. 2 Abb. 54

Gipsabguss des von Adam ursprünglich ergänzten Kopfes der Statue des Apoll-Odysseus, 1828 abgenommen und gesockelt, Original SPSG Skulpt.slg. 94 / Universität Göttingen Archäologisches Institut, Sammlung der Gipsabgüsse, Inv. A 649 / Stephan Eckardt



Kat. Nr. 2

Abb. 55

Zeichnung der Statue mit den Ergänzungen Adams, Levezow 1804, Taf. 6 / Kunstbibliothek
SMB



Kat. Nr. 3

Abb. 56

Statue des Apollon Kitharodos / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 3 **Abb. 57**

Statue des Apollon Kitharodos / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 3 **Abb. 58**

Statue des Apollon Kitharodos / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 3 **Abb. 59**

Statue des Apollon Kitharodos / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 3 **Abb. 60**

Zeichnung der Statue mit den Ergänzungen Adams, Levezow 1804, Taf. 2 / Kunstbibliothek SMB



Kat. Nr. 4 **Abb. 61**

Kopf des Apollon (?) auf neuzeitlicher Büste / SPSG



Kat. Nr. 4 **Abb. 62**

Kopf des Apollon (?) auf neuzeitlicher Büste / SPSG



Kat. Nr. 4 **Abb. 63**

Kopf des Apollon (?) auf neuzeitlicher Büste / SPSG



Kat. Nr. 4 **Abb. 64**

Kopf des Apollon (?) auf neuzeitlicher Büste / SPSG



Kat. Nr. 4 **Abb. 65**

Kopf des Apollon (?) auf neuzeitlicher Büste / SPSG



Kat. Nr. 5 **Abb. 66**

Statue des Apollon / SPSG



Kat. Nr. 5 **Abb. 67**
Statue des Apollon / SPSG



Kat. Nr. 5 **Abb. 68**
Statue des Apollon / SPSG



Kat. Nr. 5 **Abb. 69**
Statue des Apollon / SPSPG



Kat. Nr. 6 **Abb. 70**
Kopf des Apoll auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 6 **Abb. 71**

Kopf des Apoll auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 6 **Abb. 72**

Kopf des Apoll auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



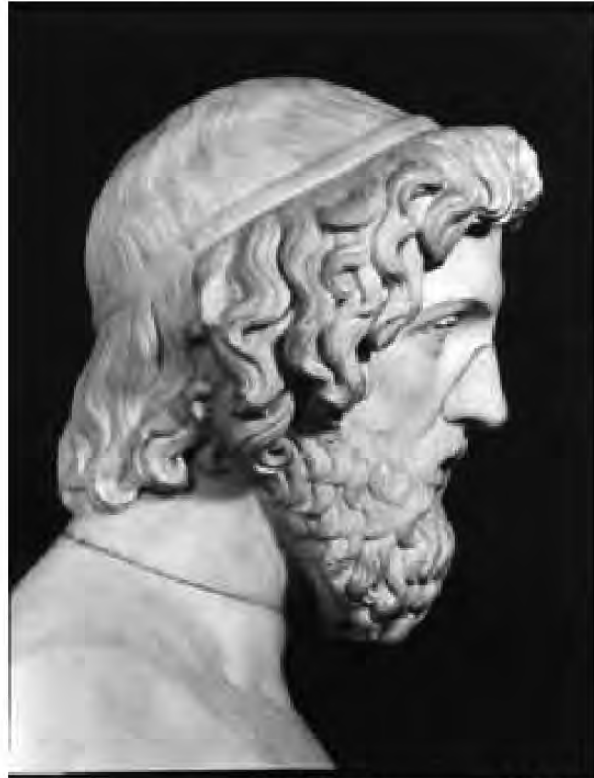
Kat. Nr. 7 **Abb. 73**

Kopf des Asklepios im Typus Giustini auf moderner Hermenbüste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 7 **Abb. 74**

Kopf des Asklepios im Typus Giustini auf moderner Hermenbüste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 7 **Abb. 75**

Kopf des Asklepios im Typus Giustiniani auf moderner Hermenbüste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 8 **Abb. 76**

Überlebensgroße Statue des Asklepios / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 8 **Abb. 77**

Überlebensgroße Statue des Asklepios / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 8 **Abb. 78**

Überlebensgroße Statue des Asklepios / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 8 **Abb. 79**

Überlebensgroße Statue des Asklepios / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 8 **Abb. 80**

Überlebensgroße Statue des Asklepios / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 9 **Abb. 81**
Statuette des Asklepios / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 9 **Abb. 82**
Johann Wilhelm Meil d. J., Statue des Askulap, Zeichnung, Berlin um 1760/70, Inv. KdZ
11246 / Kupferstichkabinett SMB



Kat. Nr. 10 **Abb. 83**

Unterlebensgroße Statue des Cautopates (?) / SPSG



Kat. Nr. 10 **Abb. 84**

Unterlebensgroße Statue des Cautopates (?) / SPSG



Kat. Nr. 10

Abb. 85

Unterlebensgroße Statue des Cautopates (?) / SPSG



Kat. Nr. 10

Abb. 86

Unterlebensgroße Statue des Cautopates (?) / SPSG



Kat. Nr. 10 **Abb. 87**

Unterlebensgroße Statue des Cautopates (?) / SPSG



Kat. Nr. 10 **Abb. 88**

Unterlebensgroße Statue des Cautopates (?) / SPSG



Kat. Nr. 11

Abb. 89

Kopf des Diomedes auf neuzeitlicher Büste / SPSG



Kat. Nr. 11

Abb. 90

Kopf des Diomedes auf neuzeitlicher Büste / SPSG



Kat. Nr. 11

Abb. 91

Kopf des Diomedes auf neuzeitlicher Büste / SPSG



Kat. Nr. 12

Abb. 92

Büste des Dionysos, umgearbeitet aus dem Oberteil einer Statue im Typus Richelieu /
Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 12 **Abb. 93**

Büste des Dionysos, umgearbeitet aus dem Oberteil einer Statue im Typus Richelieu / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 12 **Abb. 94**

Büste des Dionysos, umgearbeitet aus dem Oberteil einer Statue im Typus Richelieu / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 12 **Abb. 95**

Büste des Dionysos, umgearbeitet aus dem Oberteil einer Statue im Typus Richelieu / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 13 **Abb. 96**

Unterlebensgroße Statue des Dionysos / SPSG



Kat. Nr. 13 **Abb. 97**

Unterlebensgroße Statue des Dionysos / SPSPG



Kat. Nr. 13 **Abb. 98**

Unterlebensgroße Statue des Dionysos / SPSPG



Kat. Nr. 13 **Abb. 99**

Unterlebensgroße Statue des Dionysos / SPSG



Kat. Nr. 14 **Abb. 100**

Statue des Dionysos / SPSG



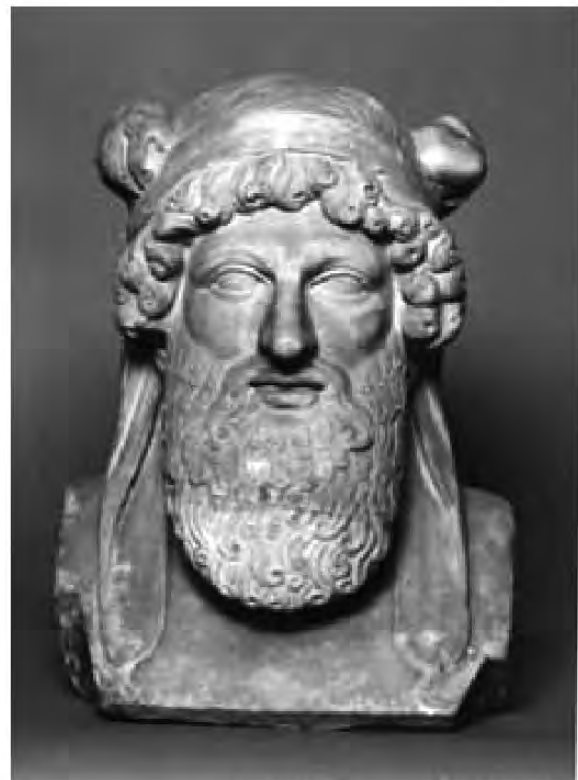
Kat. Nr. 14 **Abb. 101**
Statue des Dionysos / SPSPG



Kat. Nr. 14 **Abb. 102**
Statue des Dionysos / SPSPG



Kat. Nr. 14 **Abb. 103**
Statue des Dionysos / SPSG



Kat. Nr. 15 **Abb. 104**
Herme des Dionysos / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 15 **Abb. 105**
Herme des Dionysos / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 15 **Abb. 106**
Herme des Dionysos / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 15 **Abb. 107**

Herme des Dionysos / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 16 **Abb. 108**

Kopffragment des jugendlichen Dionysos, eingesetzt in modernen Marmorstirnziegel /
Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 16 **Abb. 109**

Kopffragment des jugendlichen Dionysos, eingesetzt in modernen Marmorstirnziegel / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 16 **Abb. 110**

Kopffragment des jugendlichen Dionysos, eingesetzt in modernen Marmorstirnziegel / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 17 **Abb. 111**
Statue des Eros / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 18 **Abb. 112**
Statue des liegenden Eros / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 18 **Abb. 113**

Statue des liegenden Eros / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 18 **Abb. 114**

Statue des liegenden Eros / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 19 **Abb. 115**

Statuette eines sitzenden Eros / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 19 **Abb. 116**

Statuette eines sitzenden Eros / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 20 **Abb. 117**

Statuette des Harpokrates / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 20 **Abb. 118**

Statuette des Harpokrates / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 21 **Abb. 119**

Kopf des Harpokrates oder Eros auf neuzeitlicher Büste / SPSG



Kat. Nr. 21 **Abb. 120**

Kopf des Harpokrates oder Eros auf neuzeitlicher Büste / SPSG



Kat. Nr. 21 Abb. 121

Kopf des Harpokrates oder Eros auf neuzeitlicher Büste / SPSG



Kat. Nr. 21 Abb. 122

Kopf des Harpokrates oder Eros auf neuzeitlicher Büste / SPSG



Kat. Nr. 22 **Abb. 123**
Herme des Hermes / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 22 **Abb. 124**
Herme des Hermes / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 22 **Abb. 125**
Herme des Hermes / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 22 **Abb. 126**
Herme des Hermes / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 23 **Abb. 127**

Kopf des Osiris auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 23 **Abb. 128**

Kopf des Osiris auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 24 **Abb. 129**

Torso des Pan, als Statue des Marsyas ergänzt / SPSG



Kat. Nr. 24 **Abb. 130**

Torso des Pan, als Statue des Marsyas ergänzt / SPSG



Kat. Nr. 24 **Abb. 131**

Torso des Pan, als Statue des Marsyas ergänzt / SPSG



Kat. Nr. 24 **Abb. 132**

Torso des Pan, als Statue des Marsyas ergänzt / SPSG



Kat. Nr. 24 **Abb. 133**

Torso des Pan, als Statue des Marsyas ergänzt / SPSG



Kat. Nr. 25 **Abb. 134**

Kopf des Sarapis auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 25 **Abb. 135**

Kopf des Sarapis auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 25 **Abb. 136**

Kopf des Sarapis auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 25 **Abb. 137**

Kopf des Sarapis auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 25 **Abb. 138**

Kopf des Sarapis auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 26 **Abb. 139**

Kopf des „Ausruhenden Satyrs“ des Praxiteles auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung
SMB



Kat. Nr. 27 **Abb. 140**

Historische Aufnahme der heute verlorenen Statue, um 1930, Potsdam, Neuer Garten,
Marmorpalais, Grottensaal / Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg /
DIZ/Fotothek



Kat. Nr. 28 **Abb. 141**

Zeichnung der Büste, Conze 1891, Sk 271 / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 29 **Abb. 142**

Kopf eines Satyrknaben (?) auf neuzeitlicher Büste / SPSG



Kat. Nr. 29 **Abb. 143**

Kopf eines Satyrknaben (?) auf neuzeitlicher Büste / SPSG



Kat. Nr. 29 **Abb. 144**

Kopf eines Satyrknaben (?) auf neuzeitlicher Büste / SPSG



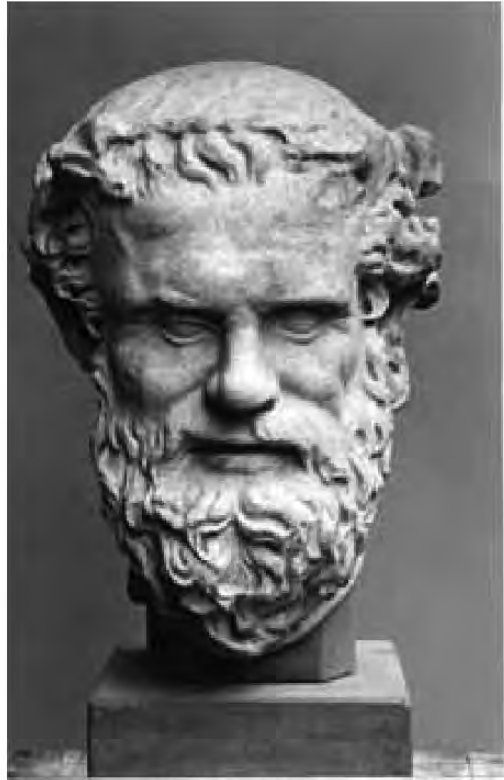
Kat. Nr. 29 **Abb. 145**

Kopf eines Satyrknaben (?) auf neuzeitlicher Büste / SPSG



Kat. Nr. 29 **Abb. 146**

Kopf eines Satyrknaben (?) auf neuzeitlicher Büste / SPSG



Kat. Nr. 30 **Abb. 147**

Kopf eines Silens im Typus Borghese / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 30 **Abb. 148**

Historische Ansicht mit ehemals ergänztem nacktem Büstenansatz



Kat. Nr. 30 **Abb. 149**

Kopf eines Silens im Typus Borghese / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 31 **Abb. 150**

Kopf einer bärtigen Vatergottheit auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 31 **Abb. 151**

Kopf einer bärtigen Vatergottheit auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



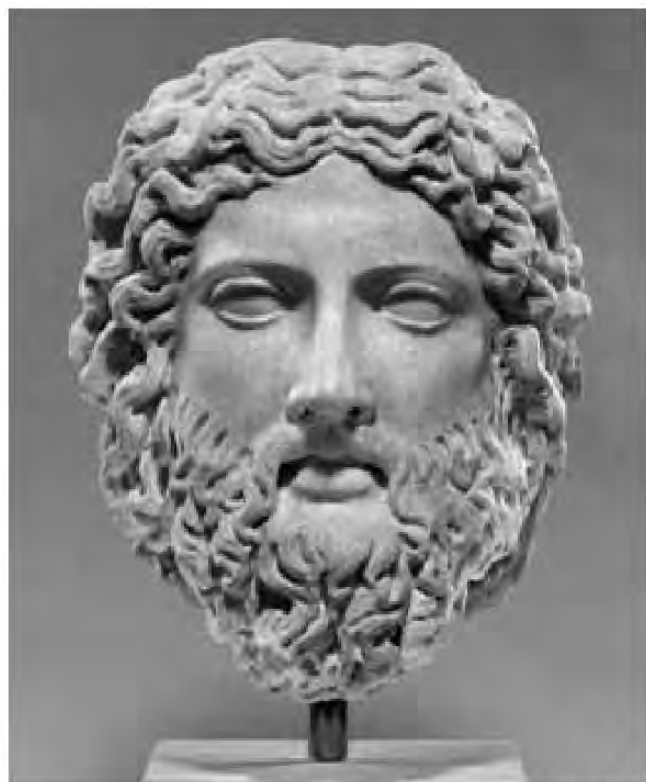
Kat. Nr. 31 **Abb. 152**

Kopf einer bärtigen Vatergottheit auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



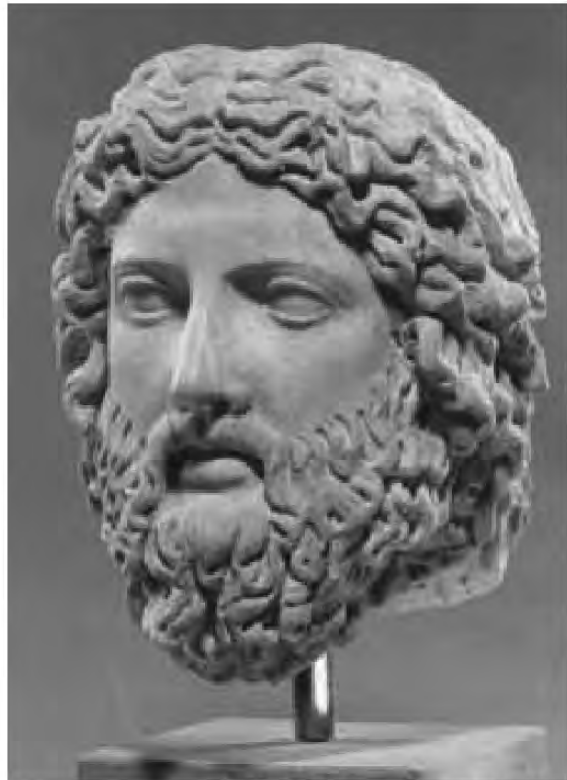
Kat. Nr. 31 **Abb. 153**

Andreas Ludwig Krüger, *Antiquités dans la Collection de Sa Majesté le Roi de Prusse à Sans-Souci*, Taf. 7, Bd. 1, Danzig 1769 / Sign. Ns 4811/ Staatsbibliothek, Stiftung Preußischer Kulturbesitz



Kat. Nr. 32 **Abb. 154**

Kopf einer bärtigen Vatergöttheit (Zeus?) / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 32 **Abb. 155**

Kopf einer bärtigen Vatergottheit (Zeus?) / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 33 **Abb. 156**

Kopf eines Athleten im Typus des Diskobol des Myron / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 33 **Abb. 157**

Kopf eines Athleten im Typus des Diskobol des Myron / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 33 **Abb. 158**

Kopf eines Athleten im Typus des Diskobol des Myron / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 34 **Abb. 159**

Torso im Typus des Westmacottschen Epheben, zu einem jugendlichen Dionysos ergänzt /
Skulpturensammlung SMB



Kat. Nr. 35 **Abb. 160**

Kopf eines Jünglings auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 35 **Abb. 161**

Kopf eines Jünglings auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 35 **Abb. 162**

Kopf eines Jünglings auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 36 **Abb. 163**

Gipsabguss nach dem verlorenen Original, Marco Vanni 1836, Inv. 243 / Akademisches Kunstmuseum Bonn



Kat. Nr. 37 **Abb. 164**

Kopf eines bärtigen Mannes / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 37 **Abb. 165**

Kopf eines bärtigen Mannes / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 37 **Abb. 166**

Kopf eines bärtigen Mannes / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 37 **Abb. 167**

Kopf eines bärtigen Mannes / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 38 **Abb. 168**

Kopf eines bärtigen Mannes / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 38 **Abb. 169**

Kopf eines bärtigen Mannes / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 38 **Abb. 170**

Kopf eines bärtigen Mannes / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 38 **Abb. 171**

Kopf eines bärtigen Mannes / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 38 **Abb. 172**

Kopf eines bärtigen Mannes / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 39 **Abb. 173**

Knabenstatuette, Inv. Nr. 73.5.A / Collection of Antiquities, Museum of Fine Arts, Budapest /
Gisela Fittschen-Badura



Kat. Nr. 40 **Abb. 174**

Knabenstatuette, Inv. Nr. 73.6.A / Collection of Antiquities, Museum of Fine Arts, Budapest /
Gisela Fittschen-Badura



Kat. Nr. 41 **Abb. 175**

Kopf eines Knaben mit Efeukranz auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 41 **Abb. 176**

Kopf eines Knaben mit Efeukranz auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 41 **Abb. 177**

Kopf eines Knaben mit Efeukranz auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 41 **Abb. 178**

Kopf eines Knaben mit Efeukranz auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 41 **Abb. 179**

Kopf eines Knaben mit Efeukranz auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 42 **Abb. 180**

Zeichnung der verlorenen Büste, Conze 1891, Sk 328 / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 43 **Abb. 181**

Kopf eines Jünglings auf moderner Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 43 **Abb. 182**

Kopf eines Jünglings auf moderner Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 43 **Abb. 183**

Kopf eines Jünglings auf moderner Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 43 **Abb. 184**

Kopf eines Jünglings auf moderner Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 44 **Abb. 185**

Kopf eines Jünglings auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 44 **Abb. 186**

Kopf eines Jünglings auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 44 **Abb. 187**

Kopf eines Jünglings auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 44 **Abb. 188**

Kopf eines Jünglings auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 44 **Abb. 189**

Andreas Ludwig Krüger, *Antiquités dans la Collection de Sa Majesté le Roi de Prusse à Sans-Souci*, Taf. 10, Bd. 1, Danzig 1769 / Sign. Ns 4811 / Staatsbibliothek Stiftung Preußischer Kulturbesitz



Kat. Nr. 45 **Abb. 190**

Kopf eines männlichen Genius (?) / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 45 **Abb. 191**

Kopf eines männlichen Genius (?) / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 45 **Abb. 192**

Kopf eines männlichen Genius (?) / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 46 **Abb. 193**

Zeichnung der Statue, Conze 1891, Sk 533 / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 47 **Abb. 194**

Unterlebensgroße Statue eines Kämpfenden / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 47 **Abb. 195**

Unterlebensgroße Statue eines Kämpfenden / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 48 **Abb. 196**

Unterlebensgroße Statue eines Kämpfenden mit nicht zugehörigem Porträtkopf /
Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 48 **Abb. 197**

Unterlebensgroße Statue eines Kämpfenden mit nicht zugehörigem Porträtkopf /
Antikensammlung SMB



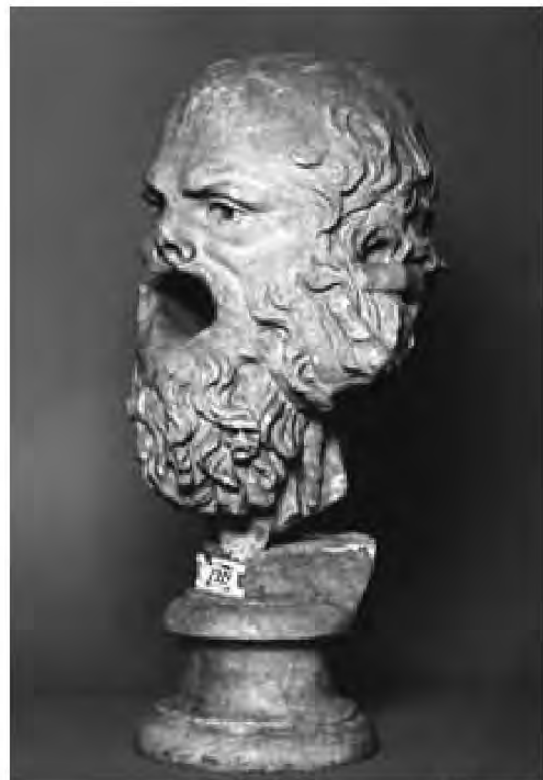
Kat. Nr. 48 **Abb. 198**

Unterlebensgroße Statue eines Kämpfenden mit nicht zugehörigem Porträtkopf /
Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 49 **Abb. 199**

Maske eines alten Mannes mit silenhaften Zügen / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 49 **Abb. 200**

Maske eines alten Mannes mit silenhaften Zügen / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 49 **Abb. 201**

Maske eines alten Mannes mit silenhaften Zügen / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 50 **Abb. 202**

Kopf einer Amazone auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 50 **Abb. 203**

Kopf einer Amazone auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 50 **Abb. 204**

Kopf einer Amazone auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 50 **Abb. 205**

Kopf einer Amazone auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 51 **Abb. 206**

Kopf der Aphrodite von Knidos / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 51 **Abb. 207**

Kopf der Aphrodite von Knidos / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 52 **Abb. 208**

Unterlebensgroße Statue der Aphrodite, Pasticcio / SPSG



Kat. Nr. 52 **Abb. 209**

Unterlebensgroße Statue der Aphrodite, Pasticcio / SPSG



Kat. Nr. 52 **Abb. 210**

Unterlebensgroße Statue der Aphrodite, Pasticcio / SPSG



Kat. Nr. 52 **Abb. 211**

Unterlebensgroße Statue der Aphrodite, Pasticcio / SPSG



Kat. Nr. 52 **Abb. 212**

Unterlebensgroße Statue der Aphrodite, Pasticcio / SPSG



Kat. Nr. 53 **Abb. 213**

Unterlebensgroße Statue der Aphrodite mit dem Schwert / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 53 **Abb. 214**

Unterlebensgroße Statue der Aphrodite mit dem Schwert / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 53 **Abb. 215**

Unterlebensgroße Statue der Aphrodite mit dem Schwert / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 53 **Abb. 216**

Unterlebensgroße Statue der Aphrodite mit dem Schwert / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 54 **Abb. 217**

Statuette der Aphrodite / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 54 **Abb. 218**

Statuette der Aphrodite / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 54 **Abb. 219**

Statuette der Aphrodite / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 54 **Abb. 220**

Statuette der Aphrodite / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 54 **Abb. 221**

Statuette der Aphrodite / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 55 **Abb. 222**

Unterlebensgroße Statue der Aphrodite mit Erosknaben / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 55 **Abb. 223**

Unterlebensgroße Statue der Aphrodite mit Erosknaben / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 55 **Abb. 224**

Unterlebensgroße Statue der Aphrodite mit Erosknaben / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 55 **Abb. 225**

Unterlebensgroße Statue der Aphrodite mit Erosknaben / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 56 **Abb. 226**

Kopf der Aphrodite (?) auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 57 **Abb. 227**

Statuette der Aphrodite mit Eros / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 57 **Abb. 228**

Statuette der Aphrodite mit Eros / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 57 **Abb. 229**

Statuette der Aphrodite mit Eros / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 57 **Abb. 230**

Statuette der Aphrodite mit Eros / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 58 **Abb. 231**
Kopf der Aphrodite (?) auf neuzeitlicher Büste / SPSG



Kat. Nr. 58 **Abb. 232**
Kopf der Aphrodite (?) auf neuzeitlicher Büste / SPSG



Kat. Nr. 58 **Abb. 233**

Kopf der Aphrodite (?) auf neuzeitlicher Büste / SPSG



Kat. Nr. 59 **Abb. 234**

Statue der Artemis im Typus Dresden / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 59 **Abb. 235**

Statue der Artemis im Typus Dresden / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 59 **Abb. 236**

Statue der Artemis im Typus Dresden / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 60 **Abb. 237**

Kopf der Artemis im Typus Gabii auf neuzeitlicher Büste / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 60 **Abb. 238**

Kopf der Artemis im Typus Gabii auf neuzeitlicher Büste / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 60 **Abb. 239**

Kopf der Artemis im Typus Gabii auf neuzeitlicher Büste / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 60 **Abb. 240**

Kopf der Artemis im Typus Gabii auf neuzeitlicher Büste / Poznań, Nationalmuseum in Posen



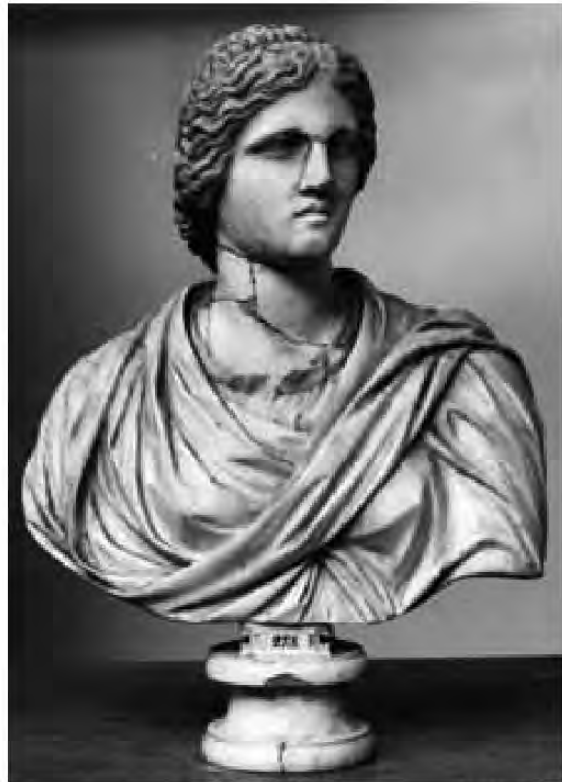
Kat. Nr. 60 **Abb. 241**

Kopf der Artemis im Typus Gabii auf neuzeitlicher Büste / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 61 **Abb. 242**

Kopf der Artemis im Typus Colonna auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 61 **Abb. 243**

Kopf der Artemis im Typus Colonna auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 61 **Abb. 244**

Kopf der Artemis im Typus Colonna auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 62 **Abb. 245**

Kolossaler Kopf der Athena im Typus Velletri auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung
SMB



Kat. Nr. 62 **Abb. 246**

Kolossaler Kopf der Athena im Typus Velletri auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung
SMB



Kat. Nr. 62 **Abb. 247**

Kolossaler Kopf der Athena im Typus Velletri auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung
SMB



Kat. Nr. 62 **Abb. 248**

Kolossaler Kopf der Athena im Typus Velletri auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung
SMB



Kat. Nr. 63 **Abb. 249**

Kopf der Athena mit Widderhelm / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 63 **Abb. 250**

Kopf der Athena mit Widderhelm / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 63 **Abb. 251**

Kopf der Athena mit Widderhelm / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 63 **Abb. 252**

Kopf der Athena mit Widderhelm / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 64 **Abb. 253**

Athenakopf vom Typus Vescovali / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 65 **Abb. 254**

Statue der Athena mit Erichthonios als Kind / SPSG



Kat. Nr. 65 **Abb. 255**

Statue der Athena mit Erichthonios als Kind / SPSG



Kat. Nr. 65 **Abb. 256**

Statue der Athena mit Erichthonios als Kind / SPSG



Kat. Nr. 65 **Abb. 257**

Statue der Athena mit Erichthonios als Kind / SPSG



Kat. Nr. 66 **Abb. 258**

Kolossaler Kopf einer Göttin (Typus Hera Farnese) / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 66 **Abb. 259**

Kolossaler Kopf einer Göttin (Typus Hera Farnese) / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 67 **Abb. 260**

Statue der Hygieia / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 67 **Abb. 261**

Statue der Hygieia / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 67 **Abb. 262**

Statue der Hygieia / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 67 **Abb. 263**

Statue der Hygieia / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 67 **Abb. 264**

Statue der Hygieia / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 67 **Abb. 265**

Johann Wilhelm Meil d. J., Zeichnung der Statue der Hygieia, Berlin um 1760/65, Inv. KdZ 11250 / Kupferstichkabinett SMB / Jörg P. Anders



Kat. Nr. 68 **Abb. 266**

Statue der Hygieia mit nicht zugehörigem antikem Kopf / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 68 **Abb. 267**

Statue der Hygieia mit nicht zugehörigem antikem Kopf / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 68 **Abb. 268**

Statue der Hygieia mit nicht zugehörigem antikem Kopf / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 68 **Abb. 269**

Statue der Hygieia mit nicht zugehörigem antikem Kopf / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 68 **Abb. 270**

Ehemals von Lambert-Sigisbert Adam ergänzter Kopf der Statue Kat. Nr. 68, Skulpt.sg. 99 /
Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg



Kat. Nr. 68 **Abb. 271**

Zeichnung der Statue mit den Ergänzungen von Adam, Levezow 1804, Taf. 2 /
Kunstabibliothek SMB



Kat. Nr. 69 **Abb. 272**

Departement des Antiquités égyptiennes: Inv. N 119 A / Musée du Louvre / Christian Larrieu



Kat. Nr. 69 **Abb. 273**

Departement des Antiquités égyptiennes: Inv. N 119 A / Musée du Louvre / Christian Larrieu



Kat. Nr. 69 **Abb. 274**

Departement des Antiquités égyptiennes: Inv. N 119 A / Musée du Louvre / Christian Larrieu



Kat. Nr. 69 **Abb. 275**

Departement des Antiquités égyptiennes: Inv. N 119 A / Musée du Louvre / Christian Larrieu



Kat. Nr. 70 **Abb. 276**

Torso einer Muse (Klio) / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 70 **Abb. 277**

Gipsabguss der Statue Kat. Nr. 70 mit den früheren Ergänzungen von Adam, Inv. 118 /
Akademisches Kunstmuseum Bonn / Wolfgang Klein



Kat. Nr. 70 **Abb. 278**

Torso einer Muse (Klio) / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 70 **Abb. 279**

Torso einer Muse (Klio) / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 70 **Abb. 280**

Torso einer Muse (Klio) / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 70 **Abb. 281**

Ehemals von Lambert-Sigisbert Adam ergänzter Oberkörper der Statue Kat. Nr. 70, bei Neurestauration 1828/30 abgenommen, Skulpt.slg. 1791 / Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg / Kathrin Lange



Kat. Nr. 70 **Abb. 282**

Zeichnung der Statue im Zustand der Erstergänzung durch Adam, Levezow 1804, Taf. 5 / Kunstbibliothek SMB



Kat. Nr. 71 **Abb. 283**

Torso einer aufgelehnten Muse (Polyhymnia) / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 71 **Abb. 284**

Torso einer aufgelehnten Muse (Polyhymnia) / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 71 **Abb. 285**

Torso einer aufgelehnten Muse (Polyhymnia) / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 71 **Abb. 286**

Torso einer aufgelehnten Muse (Polyhymnia) / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 71 **Abb. 287**

Ehemals ergänzter Kopf der Statue Kat. Nr. 71 von Lambert-Sigisbert Adam, Skulpt. slg. 1055
/ Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg



Kat. Nr. 71 **Abb. 288**

Zeichnung der Statue mit den Ergänzungen Adams, Levezow 1804, Taf. 4 / Kunstbibliothek
SMB



Kat. Nr. 72 **Abb. 289**

Torso einer angelehnten Muse (Euterpe) / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 72 **Abb. 290**

Torso einer angelehnten Muse (Euterpe) / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 72 **Abb. 291**

Torso einer angelehnten Muse (Euterpe) / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 72 **Abb. 292**

Torso einer angelehnten Muse (Euterpe) / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 72 Abb. 293

Ehemals ergänzter Kopf der Statue Kat. Nr. 72 von Lambert-Sigisbert Adam, Skulpt. slg. 2737 / Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg



Kat. Nr. 72 Abb. 294

Zeichnung der Statue mit den Ergänzungen Adams, Levezow 1804, Taf. 8 / Kunstbibliothek SMB



Kat. Nr. 73 **Abb. 295**

Torso einer Muse (Urania) / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 73 **Abb. 296**

Torso einer Muse (Urania) / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 73 **Abb. 297**

Torso einer Muse (Urania) / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 73 **Abb. 298**

Torso einer Muse (Urania) / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 73 **Abb. 299**

Ehemals ergänzter Kopf der Statue Kat. Nr. 73 von Lambert-Sigisbert Adam, Skulpt. slg. 2990 / Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg



Kat. Nr. 73 **Abb. 300**

Zeichnung der Statue mit den Ergänzungen Adams, Levezow 1804, Taf. 3 / Kunstbibliothek SMB



Kat. Nr. 74 **Abb. 301**
Statue der Nike / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 74 **Abb. 302**
Statue der Nike / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 75 **Abb. 303**
Kopf einer Nymphe / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 76 **Abb. 304**
Kopf der sogenannten Aspasia / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 77 **Abb. 305**

Statue eines knöchelspielenden Mädchens / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 77 **Abb. 306**

Statue eines knöchelspielenden Mädchens / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 77 **Abb. 307**

Statue eines knöchelspielenden Mädchens / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 77 **Abb. 308**

Statue eines knöchelspielenden Mädchens / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 77 **Abb. 309**

Früheste bekannte Abbildung der Statue der Knöchelspielerin: Francesco de Ficoroni, *I tali ed altri strumenti lusori degli antichi romani*, Rom 1734, Abb. S. 149 / Kunstbibliothek SMB



Kat. Nr. 78 **Abb. 310**

Torso einer weiblichen Gewandfigur, zu einer Knienden ergänzt / Skulpturensammlung SMB



Kat. Nr. 78

Abb. 311

Zeichnung der Statue mit den Ergänzungen Adams, Levezow 1804, Taf, 9 / Kunstbibliothek
SMB



Kat. Nr. 79

Abb. 312

Torso einer weiblichen Gewandfigur / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 79 **Abb. 313**

Torso einer weiblichen Gewandfigur / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 79 **Abb. 314**

Torso einer weiblichen Gewandfigur / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 79 **Abb. 315**

Torso einer weiblichen Gewandfigur / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 79 **Abb. 316**

Zeichnung der Statue mit den Ergänzungen Adams, Levezow 1804, Taf. 10 / Kunstbibliothek SMB



Kat. Nr. 80 **Abb. 317**

Weiblicher Kopf auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 80 **Abb. 318**

Weiblicher Kopf auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 80 **Abb. 319**

Weiblicher Kopf auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 80 **Abb. 320**

Weiblicher Kopf auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 81 **Abb. 321**

Torso einer weiblichen Gewandfigur / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 81 **Abb. 322**

Torso einer weiblichen Gewandfigur / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 81 **Abb. 323**

Torso einer weiblichen Gewandfigur / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 81 **Abb. 324**

Torso einer weiblichen Gewandfigur / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 81 **Abb. 325**

Zeichnung der Statue mit den Ergänzungen Adams, Levezow 1804, Taf. 7 / Kunstbibliothek
SMB



Kat. Nr. 82 **Abb. 326**

Historische Aufnahme der Statue Kat. Nr. 82 vor Neurestauration und Abnahme der
Ergänzungen des 18. Jahrhunderts / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 82 **Abb. 327**

Statue einer Orantin mit Bildnis der Kaiserin Sabina / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 82 **Abb. 328**

Statue einer Orantin mit Bildnis der Kaiserin Sabina / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 83 **Abb. 329**

Statuette eines sitzenden Kleinkindes, neuzeitlich zur Fortuna ergänzt / Skulpturensammlung
SMB



Kat. Nr. 83 **Abb. 330**

Statuette eines sitzenden Kleinkindes, neuzeitlich zur Fortuna ergänzt / Skulpturensammlung
SMB



Kat. Nr. 83 **Abb. 331**

Statuette eines sitzenden Kleinkindes, neuzeitlich zur Fortuna ergänzt / Skulpturensammlung
SMB



Kat. Nr. 84 **Abb. 332**

Ägyptisierende weibliche Statue / Ägyptisches Museum und Papyrussammlung SMB



Kat. Nr. 85 **Abb. 333**

Weibliche Herme mit langen Locken / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 86 **Abb. 334**

Weibliche Statuette / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 86 **Abb. 335**
Weibliche Statuette / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 86 **Abb. 336**
Weibliche Statuette / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 87 **Abb. 337**

Zeichnung der Statue, Conze 1891, Sk 581 / Antikensammlung SMB



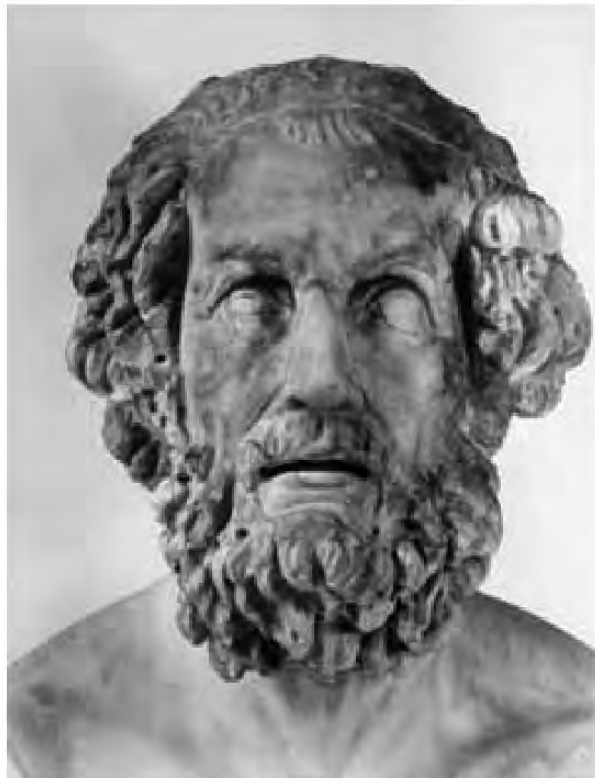
Kat. Nr. 87 **Abb. 338**

Historische Aufnahme der heute verlorenen Statue, um 1930, Potsdam, Neuer Garten Marmorpalais, Weißlackierte Kammer / Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg



Kat. Nr. 88 **Abb. 339**

Bildnis des Homer auf neuzeitlicher Büste / SPSG



Kat. Nr. 88 **Abb. 340**

Bildnis des Homer auf neuzeitlicher Büste / SPSG



Kat. Nr. 88 **Abb. 341**

Bildnis des Homer auf neuzeitlicher Büste / SPSG



Kat. Nr. 88 **Abb. 342**

Bildnis des Homer auf neuzeitlicher Büste / SPSG



Kat. Nr. 88

Abb. 343

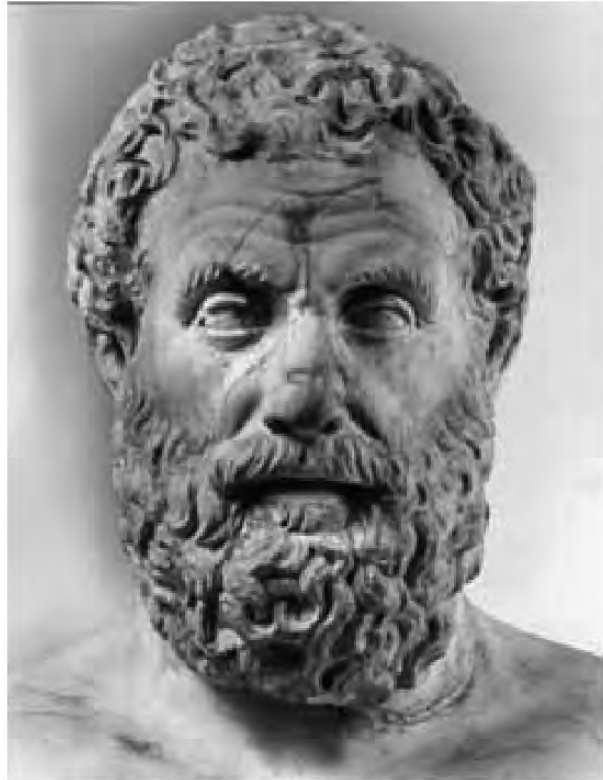
Bildnis des Homer auf neuzeitlicher Büste / SPSSG



Kat. Nr. 89

Abb. 344

Bildnis eines Dichters, wahrscheinlich des Aischylos, auf neuzeitlicher Büste / SPSSG



Kat. Nr. 89 **Abb. 345**

Bildnis eines Dichters, wahrscheinlich des Aischylos, auf neuzeitlicher Büste / SPSPG



Kat. Nr. 89 **Abb. 346**

Bildnis eines Dichters, wahrscheinlich des Aischylos, auf neuzeitlicher Büste / SPSPG



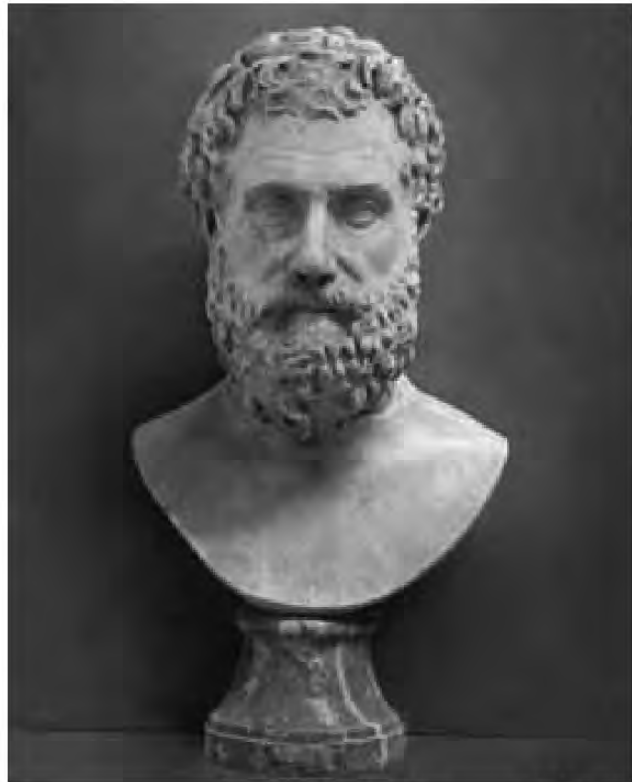
Kat. Nr. 89 **Abb. 347**

Bildnis eines Dichters, wahrscheinlich des Aischylos, auf neuzeitlicher Büste / SPSPG



Kat. Nr. 89 **Abb. 348**

Bildnis eines Dichters, wahrscheinlich des Aischylos, auf neuzeitlicher Büste / SPSPG



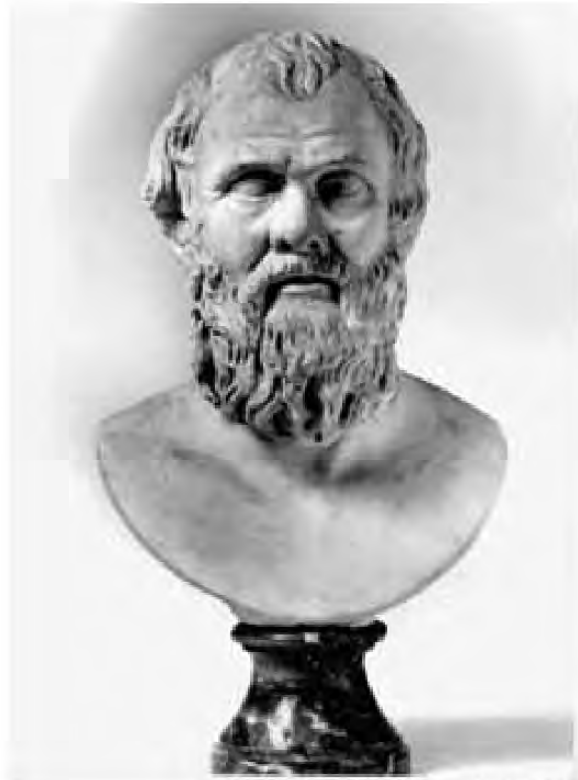
Kat. Nr. 90 **Abb. 349**

Bildnis eines Dichters, wahrscheinlich des Aischylos / Antikensammlung SMB



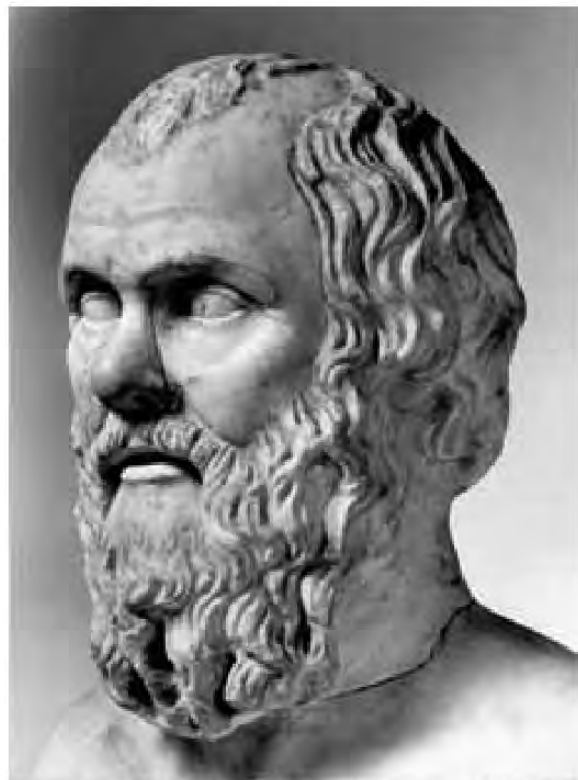
Kat. Nr. 90 **Abb. 350**

Bildnis eines Dichters, wahrscheinlich des Aischylos / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 91 **Abb. 351**

Bildnis des „Sokrates“ auf neuzeitlicher Büste / SPSG



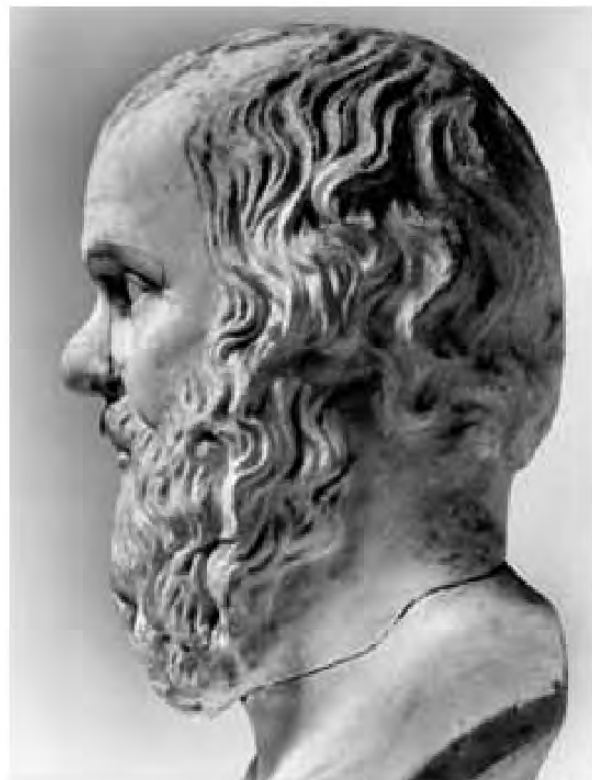
Kat. Nr. 91 **Abb. 352**

Bildnis des „Sokrates“ auf neuzeitlicher Büste / SPSG



Kat. Nr. 91 **Abb. 353**

Bildnis des „Sokrates“ auf neuzeitlicher Büste / SPSG



Kat. Nr. 91 **Abb. 354**

Bildnis des „Sokrates“ auf neuzeitlicher Büste / SPSG



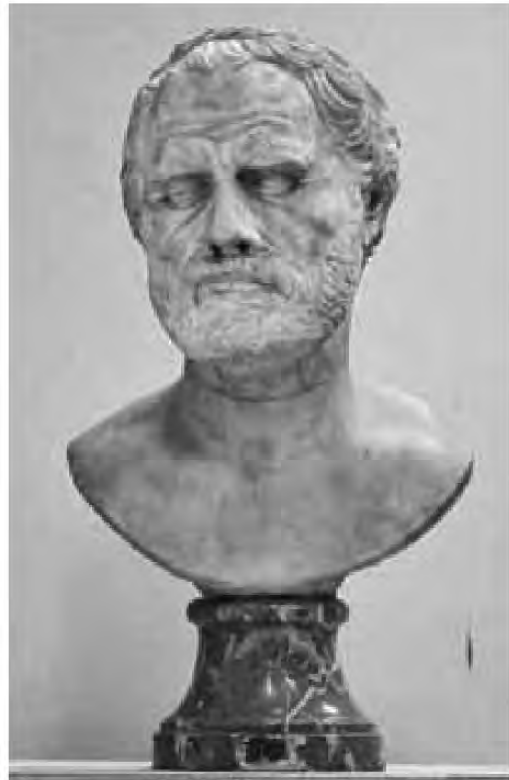
Kat. Nr. 91 **Abb. 355**

Bildnis des „Sokrates“ auf neuzeitlicher Büste / SPSG



Kat. Nr. 92 **Abb. 356**

Bildnis des Demosthenes auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 92 **Abb. 357**

Bildnis des Demosthenes auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 92 **Abb. 358**

Bildnis des Demosthenes auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 92 **Abb. 359**

Bildnis des Demosthenes auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 93 **Abb. 360**

Unterlebensgroße Panzerstatue mit nicht zugehörigem Bildniskopf des Alexander / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 93 **Abb. 361**

Unterlebensgroße Panzerstatue mit nicht zugehörigem Bildniskopf des Alexander /
Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 93 **Abb. 362**

Unterlebensgroße Panzerstatue mit nicht zugehörigem Bildniskopf des Alexander /
Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 93 **Abb. 363**

Unterlebensgroße Panzerstatue mit nicht zugehörigem Bildniskopf des Alexander /
Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 93 **Abb. 364**

Unterlebensgroße Panzerstatue mit nicht zugehörigem Bildniskopf des Alexander /
Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 93 **Abb. 365**

Unterlebensgroße Panzerstatue mit nicht zugehörigem Bildniskopf des Alexander /
Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 94 **Abb. 366**

Älterer Zustand, Aufnahme vor Abnahme der ergänzten Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 94 **Abb. 367**

Bildnis eines griechischen Strategen / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 94 **Abb. 368**

Bildnis eines griechischen Strategen / Antikensammlung SMB



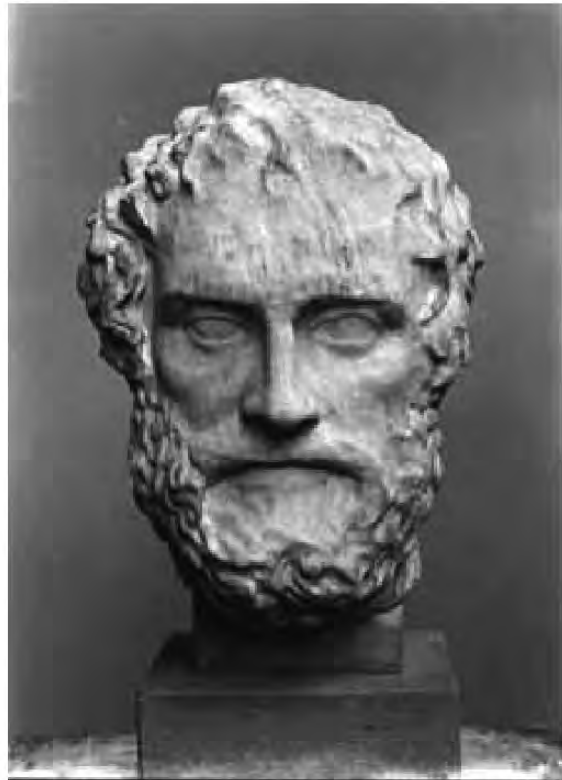
Kat. Nr. 94 **Abb. 369**

Bildnis eines griechischen Strategen / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 94 **Abb. 370**

Andreas Ludwig Krüger, *Antiquités dans la Collection de Sa Majesté le Roi de Prusse à Sans-Souci*, Taf. 1, Bd. 2, Danzig 1772 / Sign. Ns 4811 / Staatsbibliothek, Stiftung Preußischer Kulturbesitz



Kat. Nr. 95 **Abb. 371**

Bildnis eines griechischen Philosophen / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 95 **Abb. 372**

Bildnis eines griechischen Philosophen / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 95 **Abb. 373**

Andreas Ludwig Krüger, *Antiquités dans la Collection de Sa Majesté le Roi de Prusse à Sans-Souci*, Taf. 4, Bd. 2, Danzig 1772 / Sign. Ns 4811 / Staatsbibliothek, Stiftung Preußischer Kulturbesitz



Kat. Nr. 96 **Abb. 374**

Bildnis eines griechischen Philosophen oder Dichters auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 96 **Abb. 375**

Bildnis eines griechischen Philosophen oder Dichters auf neuzeitlicher Büste /
Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 96 **Abb. 376**

Bildnis eines griechischen Philosophen oder Dichters auf neuzeitlicher Büste /
Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 96 **Abb. 377**

Bildnis eines griechischen Philosophen oder Dichters auf neuzeitlicher Büste /
Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 97 **Abb. 378**

Bildnis eines griechischen Dichters oder Philosophen auf neuzeitlicher Büste /
Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 97 **Abb. 379**

Bildnis eines griechischen Dichters oder Philosophen auf neuzeitlicher Büste /
Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 97 **Abb. 380**

Bildnis eines griechischen Dichters oder Philosophen auf neuzeitlicher Büste /
Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 97 **Abb. 381**

Bildnis eines griechischen Dichters oder Philosophen auf neuzeitlicher Büste /
Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 98 **Abb. 382**

Gipsabguss des verlorenen Originals, Abguss-Sammlung der Freien Universität Berlin, Inv.
84/8



Kat. Nr. 98 **Abb. 383**

Zeichnung der Büste, Conze 1891, Sk 324 / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 100 **Abb. 384**

Bildnis des Hadrian auf nicht zugehöriger Büste / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 100 **Abb. 385**

Bildnis des Hadrian auf nicht zugehöriger Büste / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 100 **Abb. 386**

Bildnis des Hadrian auf nicht zugehöriger Büste / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 100 **Abb. 387**

Bildnis des Hadrian auf nicht zugehöriger Büste / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 100 **Abb. 388**

Abb. aus Restaurierungsbericht, Grzegorz Wiatr, Universität Torun 1999 / Inv. A 602 / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 100 **Abb. 389**

Abb. aus Restaurierungsbericht, Grzegorz Wiatr, Universität Torun 1999, Inv. A 602 / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 100 **Abb. 390**

Andreas Ludwig Krüger, *Antiquités dans la Collection de Sa Majesté le Roi de Prusse à Sans-Souci*, Taf. 10, Bd. 2, Danzig 1772 / Sign. Ns 4811 / Staatsbibliothek, Stiftung Preußischer Kulturbesitz



Kat. Nr. 101 **Abb. 391**

Bildnis des Antinous auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 101 **Abb. 392**

Bildnis des Antinous auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 101

Abb. 393

Andreas Ludwig Krüger, *Antiquités dans la Collection de Sa Majesté le Roi de Prusse à Sans-Souci*, Taf. 12, Bd. 2, Danzig 1772 / Sign. Ns 4811 / Staatsbibliothek, Stiftung Preußischer Kulturbesitz



Kat. Nr. 102

Abb. 394

Bildnis des Antinous auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 102 **Abb. 395**

Bildnis des Antinous auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 102 **Abb. 396**

Bildnis des Antinous auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 102 **Abb. 397**

Andreas Ludwig Krüger, *Antiquités dans la Collection de Sa Majesté le Roi de Prusse à Sans-Souci*, Taf. 6, Bd. 2, Danzig 1772 / Sign. Ns 4811 / Staatsbibliothek, Stiftung Preußischer Kulturbesitz



Kat. Nr. 103 **Abb. 398**

Antikes Fragment eines Bildnisses des Antoninus Pius auf neuzeitlicher Büste / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 103 **Abb. 399**

Antikes Fragment eines Bildnisses des Antoninus Pius auf neuzeitlicher Büste / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 103 **Abb. 400**

Antikes Fragment eines Bildnisses des Antoninus Pius auf neuzeitlicher Büste / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 103 **Abb. 401**

Antikes Fragment eines Bildnisses des Antoninus Pius auf neuzeitlicher Büste / Poznań,
Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 103 **Abb. 402**

Antikes Fragment eines Bildnisses des Antoninus Pius auf neuzeitlicher Büste / Poznań,
Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 104 **Abb. 403**

Bildnis des Marc Aurel auf neuzeitlicher Büste / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 104 **Abb. 404**

Bildnis des Marc Aurel auf neuzeitlicher Büste / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 104 **Abb. 405**

Bildnis des Marc Aurel auf neuzeitlicher Büste / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 104 **Abb. 406**

Bildnis des Marc Aurel auf neuzeitlicher Büste / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 104 **Abb. 407**

Bildnis des Marc Aurel auf neuzeitlicher Büste / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 105 **Abb. 408**

Kopf des Marc Aurel auf antiker, aber nicht zugehöriger Büste / SPSPG



Kat. Nr. 105 **Abb. 409**

Kopf des Marc Aurel auf antiker, aber nicht zugehöriger Büste / SPSPG



Kat. Nr. 105 **Abb. 410**

Kopf des Marc Aurel auf antiker, aber nicht zugehöriger Büste / SPSPG



Kat. Nr. 105 **Abb. 411**

Andreas Ludwig Krüger, *Antiquités dans la Collection de Sa Majesté le Roi de Prusse à Sans-Souci*, Taf. 12, Bd. 1, Danzig 1769 / Sign. Ns 4811 / Staatsbibliothek, Stiftung Preußischer Kulturbesitz



Kat. Nr. 106 **Abb. 412**

Bildnis des Marc Aurel auf neuzeitlicher Büste / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 106 **Abb. 413**

Bildnis des Marc Aurel auf neuzeitlicher Büste / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 106 **Abb. 414**

Bildnis des Marc Aurel auf neuzeitlicher Büste / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 107 **Abb. 415**

Bildnis des Marc Aurel auf moderner Büste / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 107 **Abb. 416**

Bildnis des Marc Aurel auf moderner Büste / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 107 **Abb. 417**

Bildnis des Marc Aurel auf moderner Büste / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 107 **Abb. 418**

Bildnis des Marc Aurel auf moderner Büste / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 108 **Abb. 419**

Überlebensgroße Bildnisbüste des Marc Aurel / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 108 **Abb. 420**

Überlebensgroße Bildnisbüste des Marc Aurel / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 108 **Abb. 421**

Überlebensgroße Bildnisbüste des Marc Aurel / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 108 **Abb. 422**

Überlebensgroße Bildnisbüste des Marc Aurel / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 108 **Abb. 423**

Andreas Ludwig Krüger, *Antiquités dans la Collection de Sa Majesté le Roi de Prusse à Sans-Souci*, Taf. 9, Bd. 2, Danzig 1772 / Sign. Ns 4811 / Staatsbibliothek, Stiftung Preußischer Kulturbesitz



Kat. Nr. 109 **Abb. 424**

Bildnis des Lucius Verus auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 109 **Abb. 425**

Bildnis des Lucius Verus auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 109 **Abb. 426**

Bildnis des Lucius Verus auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 109 **Abb. 427**

Andreas Ludwig Krüger, *Antiquités dans la Collection de Sa Majesté le Roi de Prusse à Sans-Souci*, Taf. 7, Bd. 2, Danzig 1772 / Sign. Ns 4811 / Staatsbibliothek, Stiftung Preußischer Kulturbesitz



Kat. Nr. 110 **Abb. 428**

Bildnis des Septimius Severus auf neuzeitlicher Büste / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 110 **Abb. 429**

Bildnis des Septimius Severus auf neuzeitlicher Büste / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 110 **Abb. 430**

Bildnis des Septimius Severus auf neuzeitlicher Büste / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 110 **Abb. 431**

Bildnis des Septimius Severus auf neuzeitlicher Büste / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 110 **Abb. 432**

Bildnis des Septimius Severus auf neuzeitlicher Büste / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 111 **Abb. 433**

Bildnis des Septimius Severus auf neuzeitlicher Büste / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 111 **Abb. 434**

Bildnis des Septimius Severus auf neuzeitlicher Büste / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 111 **Abb. 435**

Bildnis des Septimius Severus auf neuzeitlicher Büste / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 112 **Abb. 436**

Bildnis des Severus Alexander / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 112 **Abb. 437**

Bildnis des Severus Alexander / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 113 **Abb. 438**

Bildnisbüste des Gordianus III. / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 113 **Abb. 439**

Bildnisbüste des Gordianus III. / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 113 **Abb. 440**

Bildnisbüste des Gordianus III. / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 114 **Abb. 441**

Bildnis des Gallienus im 1. Bildnistypus / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 115 **Abb. 442**

Bildnis eines Römers / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 115 **Abb. 443**

Bildnis eines Römers / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 115 **Abb. 444**

Bildnis eines Römers / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 116 **Abb. 445**

Zeichnung der Statue, Conze 1891, Sk 387 / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 117 **Abb. 446**

Jugendliches männliches Bildnis auf antiker, aber nicht zugehöriger Büste / SPSG



Kat. Nr. 117 **Abb. 447**

Jugendliches männliches Bildnis auf antiker, aber nicht zugehöriger Büste / SPSG



Kat. Nr. 117 **Abb. 448**

Jugendliches männliches Bildnis auf antiker, aber nicht zugehöriger Büste / SPSG



Kat. Nr. 118 **Abb. 449**

Kopf eines Römers auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 119 **Abb. 450**

Aufnahme des verlorenen Kopfes mit dem Ansatz der ursprünglich ergänzten
Panzerpaludamentbüste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 119 **Abb. 451**

Bildnis eines unbekanntes R6mers auf nicht zugeh6riger Panzerb6ste / Antikensammlung
SMB



Kat. Nr. 120 **Abb. 452**

Zeichnung der B6ste, Conze 1891, Sk 426 / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 121 **Abb. 453**

Porträt eines jungen Römers auf neuzeitlicher Büste / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 121 **Abb. 454**

Porträt eines jungen Römers auf neuzeitlicher Büste / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 121 **Abb. 455**

Porträt eines jungen Römers auf neuzeitlicher Büste / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 121 **Abb. 456**

Porträt eines jungen Römers auf neuzeitlicher Büste / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 122 **Abb. 457**

Kopf eines jungen Römers auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 122 **Abb. 458**

Kopf eines jungen Römers auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 122 **Abb. 459**

Kopf eines jungen Römers auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 122 **Abb. 460**

Kopf eines jungen Römers auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 123 **Abb. 461**

Bildnis eines römischen Knaben / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 123 **Abb. 462**

Bildnis eines römischen Knaben / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 123 **Abb. 463**

Bildnis eines römischen Knaben / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 123 **Abb. 464**

Bildnis eines römischen Knaben / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 123 **Abb. 465**

Bildnis eines römischen Knaben / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 124 **Abb. 466**

Bildnis eines unbekanntes Römers auf neuzeitlicher Gewandbüste / SPSG



Kat. Nr. 124 **Abb. 467**

Bildnis eines unbekanntes R6meters auf neuzeitlicher Gewandb6uste / SPSG



Kat. Nr. 124 **Abb. 468**

Bildnis eines unbekanntes R6meters auf neuzeitlicher Gewandb6uste / SPSG



Kat. Nr. 124 **Abb. 469**

Bildnis eines unbekanntes R6mers auf neuzeitlicher Gewandb6ste / SPSG



Kat. Nr. 124 **Abb. 470**

Bildnis eines unbekanntes R6mers auf neuzeitlicher Gewandb6ste / SPSG



Kat. Nr. 125 **Abb. 471**

Bildnis eines jungen Römers mit Efeukranz auf nicht zugehöriger Gewandbüste /
Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 125 **Abb. 472**

Bildnis eines jungen Römers mit Efeukranz auf nicht zugehöriger Gewandbüste /
Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 125 **Abb. 473**

Bildnis eines jungen Römers mit Efeukranz auf nicht zugehöriger Gewandbüste /
Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 125 **Abb. 474**

Bildnis eines jungen Römers mit Efeukranz auf nicht zugehöriger Gewandbüste /
Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 126 **Abb. 475**

Unterlebensgroße Statue eines jungen Römers in der Toga mit neuzeitlichem Kopf /
Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 126 **Abb. 476**

Unterlebensgroße Statue eines jungen Römers in der Toga mit neuzeitlichem Kopf /
Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 126 **Abb. 477**

Unterlebensgroße Statue eines jungen Römers in der Toga mit neuzeitlichem Kopf /
Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 126 **Abb. 478**

Unterlebensgroße Statue eines jungen Römers in der Toga mit neuzeitlichem Kopf /
Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 126 **Abb. 479**

Unterlebensgroße Statue eines jungen Römers in der Toga mit neuzeitlichem Kopf /
Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 127 **Abb. 480**

Zeichnung der Büste, Conze 1891, Sk 405 / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 128 **Abb. 481**

Zeichnung der Büste, Conze 1891, Sk 412 / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 129 **Abb. 482**

Bildnisbüste eines unbekanntem jungen Mannes / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 129 **Abb. 483**

Bildnisbüste eines unbekanntem jungen Mannes / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 129 **Abb. 484**

Bildnisbüste eines unbekanntem jungen Mannes / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 130 **Abb. 485**

Bildnisbüste eines unbekanntem Mannes / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 130 **Abb. 486**

Bildnisbüste eines unbekanntem Mannes / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 130 **Abb. 487**

Andreas Ludwig Krüger, *Antiquités dans la Collection de Sa Majesté le Roi de Prusse à Sans-Souci*, Taf. 8, Bd. 2, Danzig 1772 / Sign. Ns 4811 / Staatsbibliothek, Stiftung Preußischer Kulturbesitz



Kat. Nr. 131 **Abb. 488**

Bildnisbüste eines unbekanntes Römers / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 131 **Abb. 489**

Bildnisbüste eines unbekanntem Römers / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 131 **Abb. 490**

Andreas Ludwig Krüger, *Antiquités dans la Collection de Sa Majesté le Roi de Prusse à Sans-Souci*, Taf. 11, Bd. 2, Danzig 1772 / Sign. Ns 4811 / Staatsbibliothek, Stiftung Preußischer Kulturbesitz



Kat. Nr. 132 Abb. 491

Bildnis eines unbekanntes R6mers auf nicht zugeh6riger, vermutlich neuzeitlicher Gewandb6ste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 132 Abb. 492

Bildnis eines unbekanntes R6mers auf nicht zugeh6riger, vermutlich neuzeitlicher Gewandb6ste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 132 **Abb. 493**

Bildnis eines unbekanntes R6mers auf nicht zugeh6riger, vermutlich neuzeitlicher
Gewandb6ste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 133 **Abb. 494**

Bildnis eines r6mischen Knaben auf antiker Halbfigur in Toga / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 134 **Abb. 495**

Zeichnung der Büste, Conze 1891, Sk 424 / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 134 **Abb. 496**

Andreas Ludwig Krüger, *Antiquités dans la Collection de Sa Majesté le Roi de Prusse à Sans-Souci*, Taf. 2, Bd. 2, Danzig 1772 / Sign. Ns 4811 / Staatsbibliothek, Stiftung Preußischer Kulturbesitz



Kat. Nr. 135 **Abb. 497**
Togabüste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 135 **Abb. 498**
Togabüste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 135 **Abb. 499**

Zeichnung der Büste mit ehemals aufgesetztem Kopf, Conze 1891, Sk 334 /
Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 136 **Abb. 500**

Togabüste mit neuzeitlichem Kopf / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 136 **Abb. 501**

Togabüste mit neuzeitlichem Kopf / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 136 **Abb. 502**

Togabüste mit neuzeitlichem Kopf / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 137 **Abb. 503**

Bildnis der Livia auf nicht zugehöriger Büste / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 137 **Abb. 504**

Bildnis der Livia auf nicht zugehöriger Büste / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 137 **Abb. 505**

Bildnis der Livia auf nicht zugehöriger Büste / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 137 **Abb. 506**

Bildnis der Livia auf nicht zugehöriger Büste / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 137 **Abb. 507**

Bildnis der Livia auf nicht zugehöriger Büste / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 138 **Abb. 508**

Bildnis der Faustina maior auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 138 **Abb. 509**

Bildnis der Faustina maior auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 138 **Abb. 510**

Bildnis der Faustina maior auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 138 **Abb. 511**

Bildnis der Faustina maior auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 139 **Abb. 512**

Bildnis der Faustina minor auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 139 **Abb. 513**

Bildnis der Faustina minor auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 139 **Abb. 514**

Bildnis der Faustina minor auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 140 **Abb. 515**

Bildnis der Faustina minor auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 141 **Abb. 516**

Bildnis der Lucilla capite velato / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 142 **Abb. 517**

Bildnis der Crispina auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 142 **Abb. 518**

Bildnis der Crispina auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 142 **Abb. 519**

Bildnis der Crispina auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 142 **Abb. 520**

Bildnis der Crispina auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 143 **Abb. 521**

Bildnisbüste der Julia Domna / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 143 **Abb. 522**

Vom Postament abgenommene und auf dem Boden aufgestellte Frauenbüste, Schloss Charlottenburg, Goldene Galerie, Aufnahme vor 1944 / Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg / Fotoarchiv



Kat. Nr. 144 **Abb. 523**
Büste der Julia Mamaea / SPSG



Kat. Nr. 144 **Abb. 524**
Büste der Julia Mamaea / SPSG



Kat. Nr. 144 **Abb. 525**
Büste der Julia Mamaea / SPSPG



Kat. Nr. 144 **Abb. 526**
Büste der Julia Mamaea / SPSPG



Kat. Nr. 144 **Abb. 527**
Büste der Julia Mamaea / SPSG



Kat. Nr. 145 **Abb. 528**
Zeichnung der Büste, Conze 1891, Sk 454 / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 146 **Abb. 529**

Bildnis einer Frau auf antiker, aber nicht zugehöriger Büste / SPSG



Kat. Nr. 146 **Abb. 530**

Bildnis einer Frau auf antiker, aber nicht zugehöriger Büste / SPSG



Kat. Nr. 147 **Abb. 531**

Bildnisbüste einer unbekanntes Römerin / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 147 **Abb. 532**

Bildnisbüste einer unbekanntes Römerin / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 147 **Abb. 533**

Bildnisbüste einer unbekannten Römerin / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 147 **Abb. 534**

Bildnisbüste einer unbekannten Römerin / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 147 **Abb. 535**

Bildnisbüste einer unbekanntes Römerin / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 148 **Abb. 536**

Bildnis einer Römerin auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 149 **Abb. 537**

Unterlebensgroßes Bildnis einer unbekanntes Römerin auf neuzeitlicher Büste / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 149 **Abb. 538**

Unterlebensgroßes Bildnis einer unbekanntes Römerin auf neuzeitlicher Büste / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 149 **Abb. 539**

Unterlebensgroßes Bildnis einer unbekanntes Römerin auf neuzeitlicher Büste / Poznań,
Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 149 **Abb. 540**

Unterlebensgroßes Bildnis einer unbekanntes Römerin auf neuzeitlicher Büste / Poznań,
Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 149 **Abb. 541**

Unterlebensgroßes Bildnis einer unbekannten Römerin auf neuzeitlicher Büste / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 150 **Abb. 542**

Bildnis einer Frau auf neuzeitlicher Gewandbüste / SPSG



Kat. Nr. 150 **Abb. 543**

Bildnis einer Frau auf neuzeitlicher Gewandbüste / SPSG



Kat. Nr. 150 **Abb. 544**

Bildnis einer Frau auf neuzeitlicher Gewandbüste / SPSG



Kat. Nr. 150 **Abb. 545**

Bildnis einer Frau auf neuzeitlicher Gewandbüste / SPSG



Kat. Nr. 150 **Abb. 546**

Bildnis einer Frau auf neuzeitlicher Gewandbüste / SPSG



Kat. Nr. 150 **Abb. 547**

Bildnis einer Frau auf neuzeitlicher Gewandbüste / SPSG



Kat. Nr. 150 **Abb. 548**

Replik des Frauenbildnisses Kat. Nr. 150, in Holkham Hall, England / Forschungsarchiv Köln
/ Raoul Laev u. Gisela Geng / <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/425482>



Kat. Nr. 151 **Abb. 549**

Bildnis einer Römerin auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 151 **Abb. 550**

Bildnis einer Römerin auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 151 **Abb. 551**

Bildnis einer Römerin auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 152 **Abb. 552**

Kopf eines Mädchens auf antiker, aber nicht zugehöriger Büste / SPSG



Kat. Nr. 152 **Abb. 553**

Kopf eines Mädchens auf antiker, aber nicht zugehöriger Büste / SPSG



Kat. Nr. 152 **Abb. 554**

Kopf eines Mädchens auf antiker, aber nicht zugehöriger Büste / SPSG



Kat. Nr. 152 **Abb. 555**

Kopf eines Mädchens auf antiker, aber nicht zugehöriger Büste / SPSG



Kat. Nr. 153 **Abb. 556**

Historische Aufnahme des Kopfes mit ehemals ergänzter Gewandbüste / Antikensammlung
SMB



Kat. Nr. 153 **Abb. 557**

Bildnis einer unbekanntes Römerin / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 153 **Abb. 558**

Bildnis einer unbekanntes Römerin / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 153 **Abb. 559**

Bildnis einer unbekannten Römerin / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 153 **Abb. 560**

Bildnis einer unbekannten Römerin / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 153 **Abb. 561**

Andreas Ludwig Krüger, *Antiquités dans la Collection de Sa Majesté le Roi de Prusse à Sans-Souci*, Taf. 5, Bd. 2, Danzig 1772 / Sign. Ns 4811 / Staatsbibliothek, Stiftung Preußischer Kulturbesitz



Kat. Nr. 154 **Abb. 562**

Bildnis einer unbekanntenen Römerin auf nicht zugehöriger Büste / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 154 **Abb. 563**

Bildnis einer unbekannten Römerin auf nicht zugehöriger Büste / Poznań, Nationalmuseum
in Posen



Kat. Nr. 154 **Abb. 564**

Bildnis einer unbekannten Römerin auf nicht zugehöriger Büste / Poznań, Nationalmuseum
in Posen



Kat. Nr. 154 **Abb. 565**

Bildnis einer unbekannten Römerin auf nicht zugehöriger Büste / Poznań, Nationalmuseum
in Posen



Kat. Nr. 155 **Abb. 566**

Bildnis einer Frau auf neuzeitlicher Büste / SPSG



Kat. Nr. 155 **Abb. 567**

Bildnis einer Frau auf neuzeitlicher Büste / SPSG



Kat. Nr. 155 **Abb. 568**

Bildnis einer Frau auf neuzeitlicher Büste / SPSG



Kat. Nr. 155 **Abb. 569**

Bildnis einer Frau auf neuzeitlicher Büste / SPSG



Kat. Nr. 155 **Abb. 570**

Bildnis einer Frau auf neuzeitlicher Büste / SPSG



Kat. Nr. 156 **Abb. 571**

Bildnis einer Unbekannten (Helena?) / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 156 **Abb. 572**

Bildnis einer Unbekannten (Helena?) / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 156 **Abb. 573**

Bildnis einer Unbekannten (Helena?) / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 157 **Abb. 574**

Bildnis einer unbekanntes Römerin auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 157 **Abb. 575**

Bildnis einer unbekanntes Römerin auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 157 **Abb. 576**

Bildnis einer unbekanntes Römerin auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 157 **Abb. 577**

Bildnis einer unbekanntes Römerin auf neuzeitlicher Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 158 **Abb. 578**

Römischer Erotensarkophag / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 158 **Abb. 579**
Römischer Erotensarkophag / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 158 **Abb. 580**
Römischer Erotensarkophag / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 158 **Abb. 581**

Römischer Erotensarkophag / Antikensammlung SMB



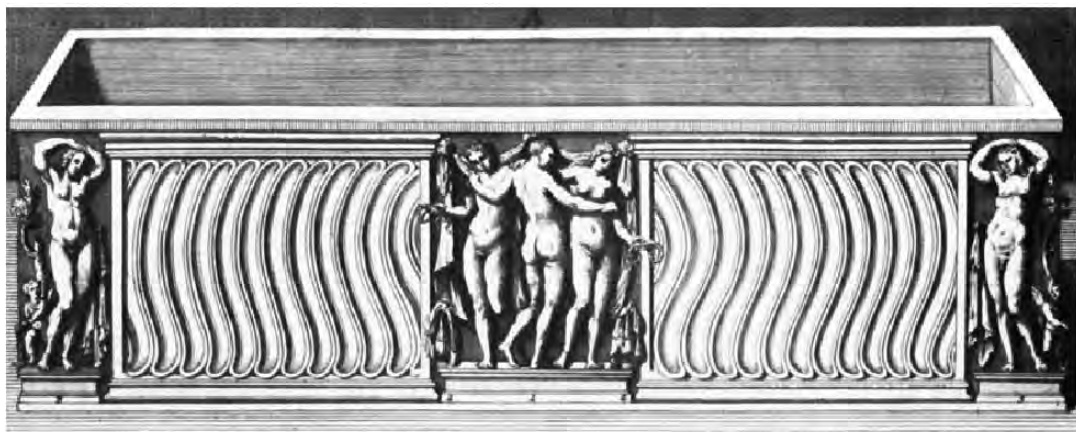
Kat. Nr. 158 **Abb. 582**

Römischer Erotensarkophag / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 159 **Abb. 583**

Vorderseite eines Riefelsarkophages mit Graziengruppe und Darstellungen des Narcissus / SPSG



Kat. Nr. 159 **Abb. 584**

Zeichnung des vollständigen Sarkophagkastens, Pier Leone Ghezzi, Camere sepolcrali dei liberti e liberte di Livia ed altri Cesari, Taf. 7a, Rom 1731



Kat. Nr. 160 **Abb. 585**

Sepulkrates Relief eines römischen Reiters / SPSG



Kat. Nr. 160 **Abb. 586**

Antikes Reiterrelief im Holzrahmen, Marmor, Antikentempel (Park Sanssouci) Skulpt.sg. 426
bzw. GK III 545 / Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg



Kat. Nr. 160 **Abb. 587**

Skizze nach der Zeichnung des Reiterreliefs vor seiner Restaurierung von Pier Leone Ghezzi, Vatikanische Bibliothek, Cod. Ottobonianus Latinus 3109, fol. 158., vgl. Abb. Guerrini 1971, Nr. 48, Taf. 33.2 (Aus Gründen des Urheberrechts kann das Blatt in der vorliegenden Online-Publikation nicht gezeigt werden.)



Kat. Nr. 161 **Abb. 588**

Unverzierte Aschurne / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 161 **Abb. 589**

Unverzierte Aschurne / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 162 **Abb. 590**

Vorderseite einer römischen Urne / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 162 **Abb. 591**

Vorderseite einer römischen Urne / Antikensammlung SMB



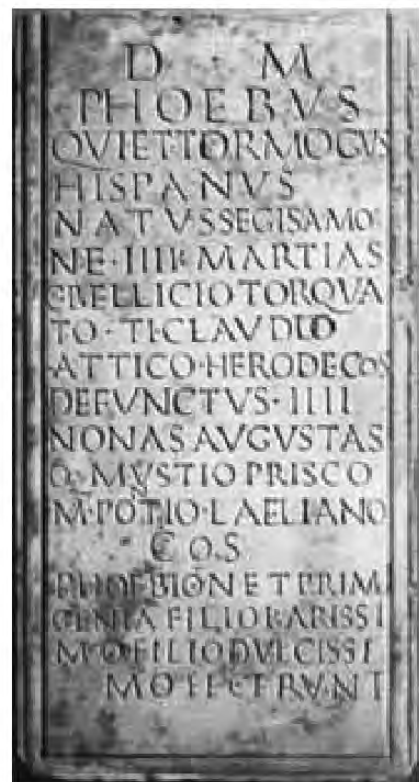
Kat. Nr. 163 **Abb. 592**

Gefäßförmige Urne mit Deckel / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 163 **Abb. 593**

Gefäßförmige Urne mit Deckel / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 164 **Abb. 594**

Tafel mit Grabinschrift des Phoebus / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 165 **Abb. 595**

Relief mit Dionysos, Ariadne und seinem Gefolge, Skulpt. slg. 321 / Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg / Wolfgang Pfauder u. Daniel Linder



Kat. Nr. 165 **Abb. 596**

Abbildung des dionysischen Reliefs Skulpt. slg. 321 mit dunkel eingefärbten Ergänzungen, bearb. von Georg Pasewald / Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg / Wolfgang Pfauder u. Daniel Linder



Kat. Nr. 165 **Abb. 597**

Zeichnung des Reliefs von Giovanni D. Campiglia, Bm 10, 22 und 10, 23 / London, Eton College Library / Reproduced by permission of the Provost and Fellows of Eton College



Kat. Nr. 166 **Abb. 598**

Fragment einer Kandelaberbasis / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 168 **Abb. 599**

Reliefmaske des Zeus Ammon / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 169 **Abb. 600**

Jünglingskopf (ehemals mit neuzeitlicher weiblicher Gewandbüste ergänzt) /
Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 169 **Abb. 601**

Jünglingskopf (ehemals mit neuzeitlicher weiblicher Gewandbüste ergänzt) /
Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 169 **Abb. 602**

Historische Aufnahme des Kopfes Kat. Nr. 169 mit ehemals ergänzter Büste, Furtwängler
1893, Taf. 32 / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 169 **Abb. 603**

Skizze nach einer Zeichnung des Bronzekopfes mit ehemals ergänzter Büste von Pier Leone Ghezzi, Zeichnung Vatikanische Bibliothek, Codex Ottobonianus Latinus 3108 fol. 10, vgl. Abb. Guerrini 1971, S. 96 Nr. 68; Dostert 2008, S. 15 Abb. 10 (Aus Gründen des Urheberrechts kann das Blatt in der vorliegenden Online-Publikation nicht gezeigt werden.)



Kat. Nr. 170 **Abb. 604**

Weiblicher Kopf (Niobide) / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 170 **Abb. 605**

Weiblicher Kopf (Niobide) / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 170 **Abb. 606**

Weiblicher Kopf (Niobide) / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 170 **Abb. 607**

Weiblicher Kopf (Niobide) / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 170 **Abb. 608**

Weiblicher Kopf (Niobide) / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 171 **Abb. 609**
Kopf der Aphrodite „Sappho“ / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 172 **Abb. 610**
Gewandbüste einer Frau mit aufgestütztem Kopf / SPSG



Kat. Nr. 172 **Abb. 611**

Gewandbüste einer Frau mit aufgestütztem Kopf / SPSG



Kat. Nr. 172 **Abb. 612**

Gewandbüste einer Frau mit aufgestütztem Kopf / SPSG



Kat. Nr. 173

Abb. 613

Büste eines Jünglings mit Binde im Haar / SPSG



Kat. Nr. 173

Abb. 614

Büste eines Jünglings mit Binde im Haar / SPSG



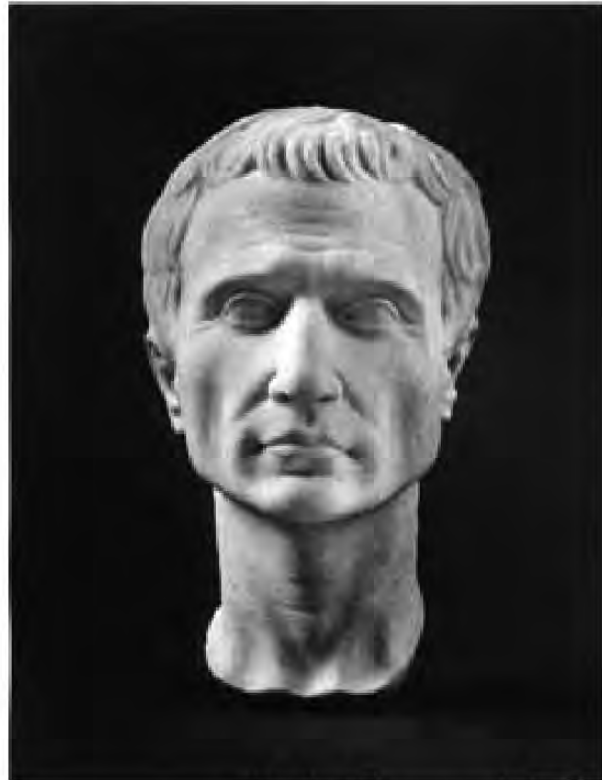
Kat. Nr. 173 **Abb. 615**

Büste eines Jünglings mit Binde im Haar / SPSG



Kat. Nr. 173 **Abb. 616**

Büste eines Jünglings mit Binde im Haar / SPSG



Kat. Nr. 174 **Abb. 617**

Porträt des Julius Caesar / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 174 **Abb. 618**

Porträt des Julius Caesar / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 174 **Abb. 619**

Porträt des Julius Caesar / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 174 **Abb. 620**

Porträt des Julius Caesar / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 175 **Abb. 621**

Bildnis des Caligula auf inkrustierter Gewandbüste / SPSG



Kat. Nr. 176 **Abb. 622**

Bildnis des sog. Pseudo-Vitellius auf Gewandbüste / Skulpturensammlung SMB



Kat. Nr. 177

Abb. 623

Zeichnung der Büste, Conze 1891, Sk 349 / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 178

Abb. 624

Panzerbüste des Hadrian / SPSG



Kat. Nr. 178 **Abb. 625**
Panzerbüste des Hadrian / SPSPG



Kat. Nr. 178 **Abb. 626**
Panzerbüste des Hadrian / SPSPG



Kat. Nr. 178 **Abb. 627**
Panzerbüste des Hadrian / SPSPG



Kat. Nr. 179 **Abb. 628**
Zeichnung des Kopfes, Conze 1891, Sk 1337 / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 180 **Abb. 629**

Bildnis des Marc Aurel / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 180 **Abb. 630**

Bildnis des Marc Aurel / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 181 **Abb. 631**

Porträtherme eines alten Mannes / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 181 **Abb. 632**

Porträtherme eines alten Mannes / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 181 **Abb. 633**

Porträtherme eines alten Mannes / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 181 **Abb. 634**

Porträtherme eines alten Mannes / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 182 **Abb. 635**

Büste eines kahlköpfigen Mannes / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 182 **Abb. 636**

Büste eines kahlköpfigen Mannes / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 182 **Abb. 637**

Büste eines kahlköpfigen Mannes / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 182 **Abb. 638**

Büste eines kahlköpfigen Mannes / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 183 **Abb. 639**

Bildnis auf Panzerbüste / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 183 **Abb. 640**

Bildnis auf Panzerbüste / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 183 **Abb. 641**

Bildnis auf Panzerbüste / Poznań, Nationalmuseum in Posen



Kat. Nr. 184 **Abb. 642**

Bildnis eines Mannes auf contabulierter Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 184 **Abb. 643**

Bildnis eines Mannes auf contabulierter Büste / Antikensammlung SMB



Kat. Nr. 185 **Abb. 644**

Antikes Relief mit der Schmiede des Hephaistos / Collection du Musée du Louvre, DAGER,
MR 874 - N 791



Kat. Nr. 187 **Abb. 645**

Reliefmedaillon mit Bildnis des Homer / SPSG



Kat. Nr. 187 **Abb. 646**

Andreas Ludwig Krüger, *Antiquités dans la Collection de Sa Majesté le Roi de Prusse à Sans-Souci*, Taf. 1, Bd. 1, Danzig 1769 / Sign. Ns 4811 / Staatsbibliothek, Stiftung Preußischer Kulturbesitz



Kat. Nr. 188 **Abb. 647**

Reliefmedaillon mit Bildnis des Vergil / SPSG



Kat. Nr. 188 **Abb. 648**

Andreas Ludwig Krüger, *Antiquités dans la Collection de Sa Majesté le Roi de Prusse à Sans-Souci*, Taf. 9, Bd. 1, Danzig 1769 / Sign. Ns 4811 / Staatsbibliothek, Stiftung Preußischer Kulturbesitz



Kat. Nr. 189 **Abb. 649**
Deckelvase aus Porphyr / SPSG



Kat. Nr. 190 **Abb. 650**
Statue des schlangenwürgenden Heraklesknaben / SPSG



Kat. Nr. 191 **Abb. 651**

Statue des schlangenwürgenden Heraklesknaben / SPSG



Kat. Nr. 192 **Abb. 652**

Kindergruppe um Weintraube kämpfend / SPSG



Kat. Nr. 193 **Abb. 653**

Schloss Charlottenburg, Goldene Galerie, Kindergruppe, GK III 2369, historische Aufnahme vor 1944 / Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg / Fotoarchiv



Kat. Nr. 194 **Abb. 654**

Schloss Charlottenburg, Goldene Galerie, Stirnwand mit Tiberfigur, Messbild vor 1940 / BLDAM / Neg.-Nr. 21 k 18/ 1615.133



Kat. Nr. 195 **Abb. 655**
Statue der Personifikation des Nil / SPSG



Kat. Nr. 196 **Abb. 656**
Marmorbüste des Neptun von Lambert-Sigisbert Adam / SPSG



Kat. Nr. 197 **Abb. 657**

Marmorbüste der Amphitrite von Lambert-Sigisbert Adam / SPSG



Kat. Nr. 200 **Abb. 658**

Porphyrbüste des Paolo Giordano II., Herzog von Bracciano / SPSG



Kat. Nr. 201 **Abb. 659**
Bronzebüste des Kardinals Richelieu / SPSPG



Kat. Nr. 201 **Abb. 660**
Bronzebüste des Kardinals Richelieu / SPSPG



Kat. Nr. 202 **Abb. 661**
Relief mit musizierenden Putten / SPSG



Kat. Nr. 203 **Abb. 662**
Bronzestatuette der Omphale / Kunstgewerbemuseum SMB



Kat. Nr. 204 **Abb. 663**

Bronzestatue des Herakles / Kunstgewerbemuseum SMB



Kat. Nr. 205 **Abb. 664**

Reiterstandbild Marc Aurels / SPSG



Kat. Nr. 206 **Abb. 665**
Reiterstandbild Marc Aurels / SPSPG



Kat. Nr. 207 **Abb. 666**
Postament mit weiblicher Halbfigur im Hochrelief / SPSPG



Kat. Nr. 208 **Abb. 667**

Postament mit männlicher Halbfigur im Hochrelief / SPSPG



Kat. Nr. 209 **Abb. 668**

Postament mit Satyrmasken / SPSPG



Kat. Nr. 210 **Abb. 669**
 Postament mit Satyrmaske / SPSPG



Abb. 670

Kat. II, Nr. 1: Dionysisches Relief vom Palatin, ehemals Sammlung Polignac und Sammlung Adam, Inv. 78.AA.61 / The J. Paul Getty Museum, Villa Collection, Malibu, California, Artist unknown, Fragment einer Basis mit dem Indischen Triumph des Dionysos, Mitte 2. Jh. n. Chr., Marmor, H: 94.5 x L: 94 x B: 27.3 cm



Abb. 671

Kat. II, Nr. 1: Dionysisches Relief vom Palatin, während der Restaurierung, nach Abnahme der Ergänzungen, Inv. 78.AA.61 / The J. Paul Getty Museum, Villa Collection, Malibu, California, Artist unknown, Fragment einer Basis mit dem Indischen Triumph des Dionysos, Mitte 2. Jh. n. Chr., Marmor, H: 94.5 x L: 94 x B: 27.3 cm



Abb. 672

Katalog II, Nr. 2 / The State Hermitage Museum, St. Petersburg, Inv. GR-3043



Abb. 673

Katalog II, Nr. 3 / Comte de Caylus, in: Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions et Belle-lettres 34, 1770, S. 38 / Staatsbibliothek, Stiftung Preußischer Kulturbesitz



Abb. 674

Katalog II, Nr. 5 / Musée Granet. Communauté du Pays d'Aix-en-Provence / A. Chéné - Ph. Foliot, Centre Camille-Julian, CNRS



Abb. 675

Katalog II, Nr. 5 / Musée Granet. Communauté du Pays d'Aix-en-Provence / A. Chéné - Ph. Foliot, Centre Camille-Julian, CNRS



Abb. 676

Katalog II, Nr. 6 / The State Hermitage Museum, St. Petersburg, Inv. GR-9155



Abb. 677

Katalog II, Nr. 6 / The State Hermitage Museum, St. Petersburg, Inv. GR-9155



Abb. 678

Katalog II, Nr. 7, Inv. 91-01564 / Sénat, Palais du Luxembourg, Paris



Abb. 679

Katalog II, Nr. 7, Inv. 91-01564 / Sénat, Palais du Luxembourg, Paris



Abb. 680

Katalog II, Nr. 7, Inv. 91-01564 / Sénat, Palais du Luxembourg, Paris



Abb. 681

Katalog II, Nr. 12, Lambert-Sigisbert Adam, Recueil de sculptures antiques, Paris 1755, Taf. 1 / Kunstbibliothek SMB



Abb. 682

Katalog II, Nr. 12 / Comte de Caylus, Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines, Paris 1752, Bd. 7, Taf. 43 / Staatsbibliothek, Stiftung Preußischer Kulturbesitz



Abb. 683

Katalog II, Nr. 13 / The State Hermitage Museum, St. Petersburg, Inv. GR-1730



Abb. 684

Katalog II, Nr. 13 / The State Hermitage Museum, St. Petersburg, Inv. GR-1730



Abb. 685

Katalog II, Nr. 14 / The State Hermitage Museum, St. Petersburg, Inv. GR-10



Abb. 686

Katalog II, Nr. 14 / The State Hermitage Museum, St. Petersburg, Inv. GR-10



Abb. 687

Katalog II, Nr. 14, heute in der Ermitage, Sankt Petersburg, im 18. Jh. publiziert: *Catalogus Vetreis Aeri Varii Generis Monumentorum Quae Cimeliarchio Lyde Browne ... Apud Wimbledon Asservantur*, 1768, Taf. 3



Abb. 688

Katalog II, Nr. 14 / The State Hermitage Museum, St. Petersburg, Inv. GR-10

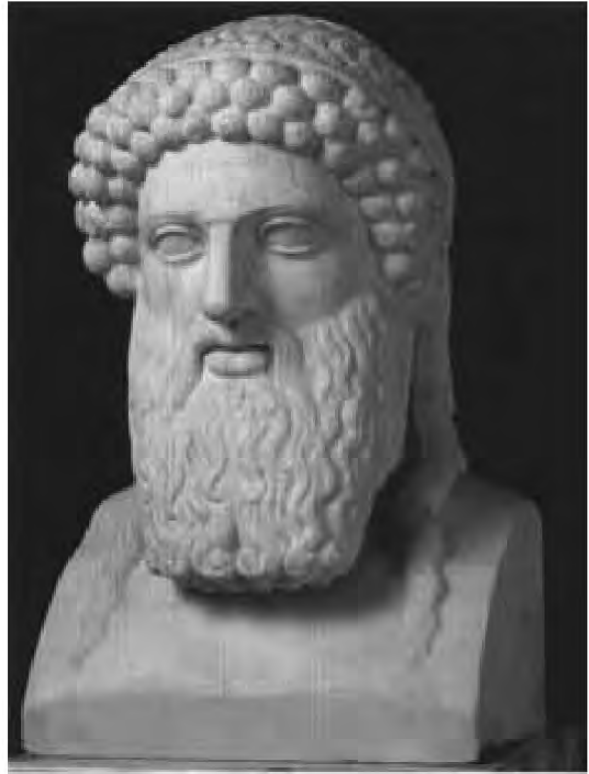


Abb. 689

Katalog II, Nr. 15 / The State Hermitage Museum, St. Petersburg, Inv. GR-1704

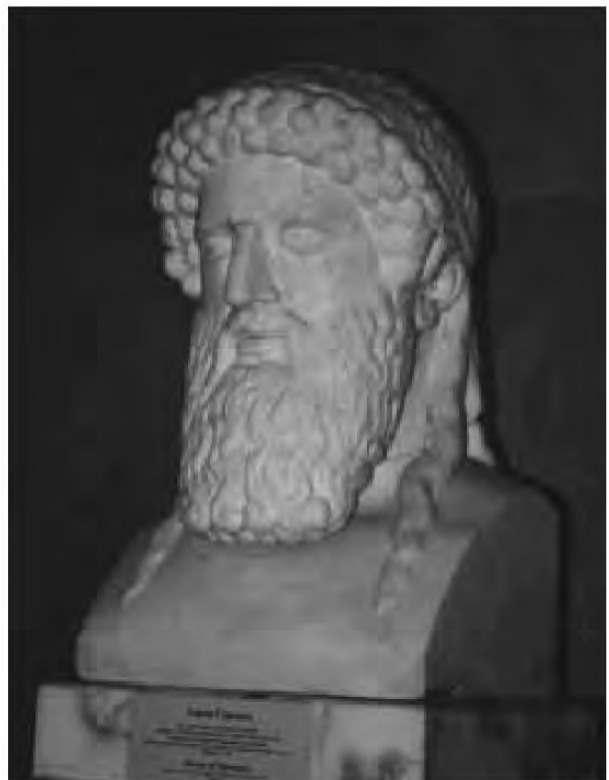


Abb. 690

Katalog II, Nr. 15 / The State Hermitage Museum, St. Petersburg, Inv. GR-1704

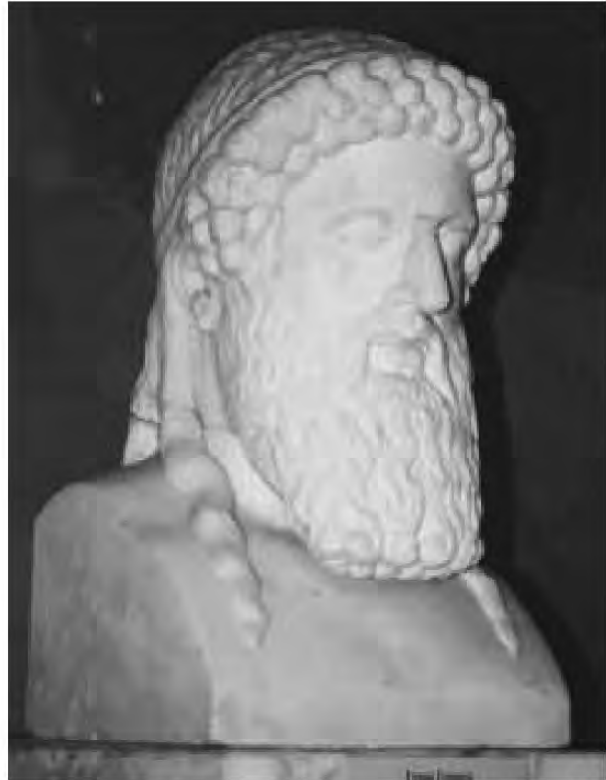


Abb. 691

Katalog II, Nr. 15 / The State Hermitage Museum, St. Petersburg, Inv. GR-1704