

Werke aus Stein und Gips

Herzog Anton Ulrich-Museum

Kunstmuseum des Landes Niedersachsen





Herzog Anton Ulrich-Museum
Kunstmuseum des Landes Niedersachsen

Werke aus Stein und Gips

herausgegeben von
Jochen Luckhardt, Manfred Luchterhandt und Carsten-Peter Warncke

bearbeitet von Kerstin Grein

unter Mitarbeit von
Marion Hilliges sowie Amelie Baader, Anna Luise von Campe,
Susanne Ehlers, Maike Kamp, Antje Kempe, Linda Marie Kirschey,
Sophie Kleveman, Alexander Leinemann, Izabela Mihaljevic,
Carolin Ott, Suzan Pehlivan, Johannes Peter, Steven Reiss,
Sebastian Schulze, Sara Nina Strolo, Carsten-Peter Warncke und
Susanne Wenzel

mit Beiträgen von
Kerstin Grein, Aleksandra Lipińska, Johanna Beate Lohff, Carolin Ott
und Carsten-Peter Warncke

Sandstein Verlag

Band I	JOHANNA LESSMANN Italienische Majolika, 1979
Band II	GUNTER RUDOLF DIESINGER Ostasiatische Lackarbeiten, 1990
Band III	CHRISTIAN VON HEUSINGER Die Handzeichnungssammlung Textband, 1997 · Tafelband I, 1992
Band IV	URSEL BERGER / VOLKER KRAHN Bronzen der Renaissance und des Barock, 1994
Band V	LEONIE VON WILCKENS Die mittelalterlichen Textilien, 1994
Band VI	RUDOLF-ALEXANDER SCHÜTTE Die Kostbarkeiten der Renais- sance und des Barock, 1997
Band VII	WOLFGANG LESCHHORN Katalog der griechischen Münzen, 1998 (Sylloge Nummorum Grae- corum Herzog Anton Ulrich- Museum Braunschweig)
Band VIII	REGINE NAHRWOLD Künstler sehen sich selbst – Graphische Selbstbildnisse des 20. Jahrhunderts, 2000
Band IX	JOHANNA LESSMANN / SUSANNE KÖNIG-LEIN Wachsarbeiten des 16. bis 20. Jahrhunderts, 2002
Band X	EVA STRÖBER Ostasiatika, 2002, herausgegeben von Regine Marth
Band XI	IRMGARD MÜSCH Maleremails des 16. und 17. Jahrhunderts aus Limoges, 2002
Band XII	RÜDIGER KLESSMANN Die flämischen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts, 2004
Band XIII	SABINE JACOB / SUSANNE KÖNIG-LEIN Die italienischen Gemälde des 16. bis 18. Jahrhunderts, 2004
Band XIV	SILKE GATENBRÖCKER Aquarelle und Zeichnungen aus Romantik und Bieder- meier, 2005
Band XV	WOLFGANG LESCHHORN Die römischen Münzen, 2006
Band XVI	IRIS TINIUS Altägypten in Braunschweig, 2011, herausgegeben von Regine Marth
Band XVII	NICOLE BRÜDERLE Gläser des 16. bis 19. Jahr- hunderts, 2013
Band XVIII	WOLFGANG LESCHHORN Mittelalterliche Münzen, 2 Bände, 2015
Band XIX	CLAUDIA SCHMITZ Ethnographica in Braun- schweig, 2016, herausge- geben von Regine Marth
Band XX	WOLFGANG LESCHHORN Medaillen des 15. bis 19. Jahrhunderts, 2019
Band XXI	KERSTIN GREIN Werke aus Stein und Gips, 2019, herausgegeben von Jochen Luckhardt, Manfred Lucherhandt und Carsten-Peter Warncke

Inhalt

6	Impressum	Katalog	298	Inchriften
7	Vorwort			Kat. Nr. 148–150
9	Danksagung	Büsten, Bildnisse und bildnis- ähnliche Darstellungen	301	Architekturfragmente, Modelle, Formen und Sockel
92				Kat. Nr. 151–160
114		Porträtbüsten und -bildnisse	308	Bruchstücke
13	Werke aus Stein			Kat. Nr. 161–167
14	Essays		309	Nachtrag zum Sammlungsband »Ethnographica in Braunschweig«
15	KERSTIN GREIN			
16	13 Zur Einführung. Die Werke aus Stein im Herzog Anton Ulrich-Museum		310	Verluste und ausgeschiedene Werke
17	CARSTEN-PETER WARNECKE		314	Konkordanz
18	29 Fürsten als Möbel. Über Form und Funktion barocker Herrscherbüsten			
19	182 Liegende weibliche und männliche Figuren	Gipsabguss-Sammlung	319	
20	ALEKSANDRA LIPIŃSKA			KERSTIN GREIN
21	43 Zu subtiler Arbeit, zu Historien- und Bildwerken. Alabasterskulptur in der Sammlung des Herzog Anton Ulrich-Museums		320	Historistische Bildungsziele und archäologische Experimente. Die Gipsabguss-Sammlung des Herzog Anton Ulrich-Museums im Wandel der Zeit
22	CAROLIN OTT			KERSTIN GREIN
23	57 Der liegende weibliche Akt. Ein auffällig beliebtes Motiv unter den Braunschweiger Werken aus Stein und seine möglichen Hintergründe		360	Verzeichnis der historischen Gipsabguss-Sammlung
24	JOHANNA BEATE LOHFF	Angewandte Kunst		
25	75 Bilder auf Stein, Steinintarsien und Stuckmarmor im Herzog Anton Ulrich-Museum		250	Florentiner Mosaik
26	272 Scagliola			Kat. Nr. 112–126
27	281 Malerei auf Stein		270	Steinproben
28	288 Spiele, Schalen und Gefäße			Kat. Nr. 127–128
29			272	Scagliola
30				Kat. Nr. 129–132
31			281	Malerei auf Stein
32				Kat. Nr. 133–137
33			288	Spiele, Schalen und Gefäße
34				Kat. Nr. 138–147
35				
36				
37				
38				
39				
40				
41				
42				
43				
44				
45				
46				
47				
48				
49				
50				
51				
52				
53				
54				
55				
56				
57				
58				
59				
60				
61				
62				
63				
64				
65				
66				
67				
68				
69				
70				
71				
72				
73				
74				
75				
76				
77				
78				
79				
80				
81				
82				
83				
84				
85				
86				
87				
88				
89				
90				
91				
92				
93				
94				
95				
96				
97				
98				
99				
100				
101				
102				
103				
104				
105				
106				
107				
108				
109				
110				
111				
112				
113				
114				
115				
116				
117				
118				
119				
120				
121				
122				
123				
124				
125				
126				
127				
128				
129				
130				
131				
132				
133				
134				
135				
136				
137				
138				
139				
140				
141				
142				
143				
144				
145				
146				
147				
148				
149				
150				
151				
152				
153				
154				
155				
156				
157				
158				
159				
160				
161				
162				
163				
164				
165				
166				
167				
168				
169				
170				
171				
172				
173				
174				
175				
176				
177				
178				
179				
180				
181				
182				
183				
184				
185				
186				
187				
188				
189				
190				
191				
192				
193				
194				
195				
196				
197				
198				
199				
200				
201				
202				
203				
204				
205				
206				
207				
208				
209				
210				
211				
212				
213				
214				
215			</	



Zur Einführung

Die Werke aus Stein im Herzog Anton Ulrich-Museum

Unter den großteils nach Material und Topographie gegliederten Bestandsgruppen in den Sammlungen des Herzog Anton Ulrich-Museums bilden die »Steine«, gekennzeichnet mit dem Inventarkürzel »Ste«, eine ungewöhnlich disparate Gruppe. Vorrangig sind es Werke der Kleinplastik, die hier verzeichnet sind (Abb. 1). Lediglich die Büsten, darunter vor allem Porträtbüsten der Braunschweiger Herzöge, setzen sich als Gruppe davon ab. Andere großformatige Werke fehlen dagegen vollständig und waren zu keinem Zeitpunkt Teil der Sammlung, mit nur einer Ausnahme, der etwas unterlebensgroßen »Liegenden Flora«, die heute als Dauerleihgabe im Museum Schloss Wolfenbüttel ausgestellt wird (Kat. Nr. 75). Darüber hinaus ist das Gros der Skulpturen und Reliefs aus Alabaster gearbeitet, nur wenige Werke hingegen aus Marmor, und es ist nicht zu vernachlässigen, dass auch Arbeiten aus Terrakotta und Gips unter den Steinen inventarisiert wurden. Hinzu kommt, dass in der Sammlung neben Kunstwerken, die sich unter dem Oberbegriff der Skulptur zusammenfassen lassen, ebenfalls Bilder aus oder auf Stein, Florentiner Mosaik, Scagliola und Malereien auf Stein, zu finden sind, ganz abgesehen von Schalen und Gefäßen oder Architekturmodellen und letztlich sogar Gussformen.

Die Zusammenstellung der im Rahmen des Projekts behandelten Sammlung und besonders auch die Aufnahme von Werkgruppen wie den Malereien auf Stein, die im Vergleich zu anderen Museen überrascht, erklärt sich vor allem über die jüngere Museumsgeschichte, namentlich den Einfluss, den Herman Riegel (1834–1900) auf die Struktur des Museumsbestands ausübte.

Systematisierung und Inventarisierung am Ende des 19. Jahrhunderts

Als im Jahr 1871 der aus Leipzig kommende Kunsthistoriker Riegel die Leitung des Herzoglichen Museums übernahm, erkannte er zwei Hauptaufgaben, denen er sich in den folgenden Jahren mit besonderer Aufmerksamkeit widmete. Zum einen begann er, einen Neubau für das Museum zu fordern, das im ehemaligen Paulinerkloster am Bohlweg kaum sachgerecht untergebracht war, zum anderen wollte er die Sammlungen systematisieren und neu verzeichnen.¹ Dabei waren beide Aufgaben untrennbar miteinander verbunden. Zwar erschien bereits 1883, noch zur Zeit der Unterbringung in den ehemaligen Klostermauern, der erste »Führer durch die Sammlungen des herzoglichen Museums«. Aber nach der Einrichtung des Museums im Neubau an der Museumstraße 1 wurde 1887 der erste nach dem Rundgang durch das Haus gegliederte Führer, der zugleich – zumindest auf dem Gebiet der Skulpturen und Angewandten Kunst – auch die Ansprüche eines neuen Inventars erfüllte, publiziert.² Intern hatte Riegel dafür gesorgt, dass mit der Anlage von Zugangslisten für die verschiedenen Sammlungsbereiche eine neue Ära der Buchführung auch im Hinblick auf die Sammlungsverwaltung begonnen werden konnte. Nach außen und in den Folgegenerationen der Museumsverwalter und -kustoden ebenso nach innen wirkten jedoch die Museumsführer Riegels, die bis 1899 mehrfach in neuen Auflagen erschienen.³

Diese »Begleitbücher« waren wie die Ausstellung teilweise nach Materialien und teilweise nach historisch-konzeptionellen Gesichtspunkten gegliedert. Dabei hielten sich die Listen an die Raumverteilung, spiegelten aber nicht – soweit dies heute noch nachzuvollziehen ist – die genaue Aufstellung der Kunstwerke innerhalb der Räume. Riegel vergab neue Nummern für jedes Exponat, die den Listen in den Museumsführern entsprachen. Diese Nummern wurden zudem an den Kunstwerken befestigt. Im Bestand der Steine finden sich zwei Arten von Etiketten, zum

¹ Vgl. Riegels Denkschrift zur Errichtung eines Museumsneubaus, Riegel 1873, bes. S. 27–29 zur Katalogisierung; zur Denkschrift, zu den Umständen des Bauvorhabens und der Bedeutung dieser Phase der Museumsgeschichte vgl. meinen Aufsatz zur Geschichte der Gipsabguss-Sammlung in diesem Band, bes. S. 320–324. | ² Riegel 1883; Riegel 1887. | ³ Vgl. die Übersicht über die Sammlungsführer in Schütte 1997, S. 264. |

einen die auf Papier gedruckten Nummern, beispielsweise am Sockel der »Stehenden weiblichen Figur«, oder in Gold auf dunklem Leder geprägte Etiketten wie an der »Ruhenden Diana« von Lorenzo Matielli, die allerdings, wie das Schildchen beweist, zu einem späteren Zeitpunkt noch einmal eine neue Inventarnummer erhielt (Kat. Nr. 47 und 85).⁴ Die Papieretiketten stammen aus der Zeit Riegels, die Lederetiketten wurden vermutlich erst unter dessen Amtsnachfolger Paul Jonas Meier (1857–1946), der dem Steinbestand bereits weitere, zuvor in anderen Gebieten inventarisierte Exponate hinzufügte, an den Kunstwerken angebracht.⁵ Nach dessen Amtszeit, vermutlich nach dem Zweiten Weltkrieg, erfolgte wiederum eine Erweiterung des Bestands, in der eine größere Gruppe von Werken, die bei Riegel noch dem Ausstellungszusammenhang folgend in anderen Abteilungen untergebracht waren – vorrangig handelt es sich dabei um Büsten –, dem Steininventar hinzugefügt wurden;⁶ später wiederaufgefundene Skulpturen wurden fortlaufend inventarisiert. Die Gruppierung und Abfolge der Inventarnummern in der Abteilung der Werke aus Stein, die im Rahmen des Kooperationsprojekts bearbeitet wurde, folgt heute noch dieser von Riegel begründeten Systematik.

Inventare des Herzoglichen Kunst- und Naturalienkabinetts

Den Ausgangspunkt für Riegels Verzeichnis bilden drei Inventare des 1753/54 gegründeten Herzoglichen Kunst- und Naturalienkabinetts aus dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts: das in Französisch angelegte Inventar H 18 beziehungsweise die ausführlichere deutsche Fassung H 29, beide verzeichnen in eigenen Kapiteln die »modernen Skulpturen«, und das Inventar H 32, das unter dem Titel »Allerley Kunstsachen« die unterschiedlichsten Werke der Angewandten Kunst auflistet.⁷ Die für die Bestandsgruppe der Steine relevanten Kapitel in den Inventaren wurden alle drei von Anton Konrad Friedrich Ahrens (1747–1811) angelegt. Zwar wurde das Inventar H 18 schon 1753 begonnen, die Abteilung »Bustes et figures modernes de marbre et d'albâtre« trug aber erst

Ahrens in den Band ein, wie ein Vergleich der Handschriften bestätigt. Diese Liste lässt sich überdies recht genau datieren, denn es ist darin die Büste der Kleopatra aufgeführt, die, wie eine Korrespondenz aus dem Promemoria Herzog Carls I. von Braunschweig-Wolfenbüttel (1713–1780) belegt, erst 1778 erworben und in das Kabinett gebracht wurde (Kat. Nr. 15).⁸ Der Inventarband wurde bis 1780 geführt, nur wenige Nachträge datieren später.⁹ Im Gegensatz dazu lassen sich die anderen beiden Inventare, H 29 und H 32, nur in den etwas größeren Zeitraum von 1780 bis 1798 einordnen.¹⁰ Grundsätzlich ist bei allen Inventaren aus dieser Zeit, die sich erhalten haben, aber zu berücksichtigen, dass vorgefasste Listen und nachträgliche Zusammenstellungen existieren.

Während die Inventare H 18 und H 29 die Skulpturen verzeichnen, wurden aus Inventar H 32 vorrangig Steinlegearbeiten, vor allem Florentiner Mosaik, aber auch Scagliola und einige weitere Werke der Angewandten Kunst wie Schalen und Gefäße in die Bestandsgruppe übernommen, viele der übrigen darin verzeichneten Objekte befinden sich heute zum Beispiel in der Inventargruppe »Kostbarkeiten« oder in anderen, materialbestimmten Sammlungsgruppen wie beispielsweise »Elfenbein«.¹¹

Unter Riegel wurden unter den Werken aus Stein bis 1899 insgesamt 178 Stücke gelistet. Dabei weicht seine Zählung der Inventarnummern nur in geringem Maße von der Nummerierung des Inventars H 18 ab. Die dort zuerst genannten großformatigen Büsten etwa befanden sich zu Riegels Zeiten nicht im Ausstellungsraum 45 im zweiten Obergeschoss, wo die kleinformatigen Steinwerke ausgestellt waren, sondern im Ostfoyer des Hauses, im heutigen Foyer des Apoll. Dementsprechend nahm er sie nicht in die durch den Ausstellungszusammenhang vorbestimmte Bestandsgruppe auf. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg wurden sie, wie oben schon dargelegt, nachgetragen, erhielten teilweise niedrige Inventarnummern, teilweise sehr hohe, wie die drei Buntmarmorbüsten zeigen, die die Liste der modernen Skulpturen im Inventar H 18 eröffnen, heute aber unter den Nummern Ste 211 bis Ste 213 verzeichnet sind (Kat. Nr. 26–28). Bei diesem Bestand blieb es allerdings nicht.

⁴ Vgl. zur Änderung von Inventarnummern in der Nachkriegszeit Anm. 6 unten. | ⁵ In Meiers Amtszeit wurden die Inv. Nr. Ste 179 bis Ste 196 vergeben, dies betrifft Werke, die Riegel 1887 noch unter den mittelalterlichen Stücken inventarisiert hatte, nämlich Georg Schweigger, Predigt Johannes des Täufers, Inv. Nr. Ste 179, Kat. Nr. 104; Israel von der Milla, Pietà, Inv. Nr. Ste 185, Kat. Nr. 103, sowie die Alabasterreliefs aus Mechelen, Inv. Nr. Ste 186–198, Kat. Nr. 107–110; vgl. Riegel 1887, S. 21, Nr. 69–70, 72–81. – Alle höheren Inventarnummern wurden erst nach dem Zweiten Weltkrieg vergeben. | ⁶ Matiellis »Diana«, Kat. Nr. 85, war von Meier zunächst unter der Inv. Nr. Ste 180 verzeichnet worden, wie das Schildchen an der Plinthe und die Museumsführer Meiers, z. B. Meier 1921, S. 106, belegen. Die Skulptur erhielt dann aber die Inv. Nr. Ste 184, und zwar im Zuge einer Umverteilung, in der die unter Riegel im Raum für Geschichtliche Merkwürdigkeiten (Riegel 1887, S. 33, Nr. 3–9) und bei den größeren Bildhauerarbeiten im Ostfoyer des Hauses (Riegel 1887, S. 49–50, Nr. 2–7) untergebrachten Büsten in die Abfolge bereits vergebener Nummern integriert wurden. Verschiebungen unter schon vergebenen Inventarnummern wurden dabei in Kauf genommen. | ⁷ Inventar H 18: Catalogue des Pierres Gravées, des Idoles, Statues et des Utenciles Antiques du Cabinet Ducal à Brunsbic 1753. Reinschrift Johann Gottfried

Hoefers nach Daniel de Supervilles Konzept. Kapitel »Bustes et figures modernes de Marbre et d'Albâtre«, S. 217–222, Nr. 1–106. – Inventar H 29: Beschreibung oder Inventarium des Herzogl. Braunschw. Museums, 1. Band. Auf dem Vorderdeckel: D. Bildhauerei. Handschrift von Anton Konrad Friedrich Ahrens. Kapitel »Moderne Statuen, Büsten, Basreliefs pp. von Marmor und Alabaster«, S. 95–105, Nr. 1–108 c. – Inventar H 32: Beschreibung oder Inventarium des Herzogl. Braunschw. Museums Band 2. Auf dem Vorderdecke: F. [...] Kapitel »Allerley Kunstsachen«, S. 44–57, Nr. 207–285. Vgl. HAUM, Altregister, Findbuch, bearbeitet von Oliver Matuschek, unveröffentlichtes Manuskript. | ⁸ Vgl. Kat. Nr. 15, S. 115 und Anm. 7 dort. | ⁹ Vgl. HAUM, Altregister, Findbuch, bearbeitet von Oliver Matuschek, unveröffentlichtes Manuskript. | ¹⁰ Der Band H 29 entstand sicher erst, nachdem die Einträge im Verzeichnis H 18 fertiggestellt worden waren; die Reihenfolge der Werke ist identisch, außerdem sind noch einige Skulpturen aufgenommen worden, die im älteren Inventar fehlen, vgl. Anm. 7, oben. Das Inventar H 29 wird nach 1787 datiert; vor 1787, aber sicher erst nach 1778 entstand ein Entwurf dazu, der antike Werke verzeichnet, das Inventar H 54. Inventar H 32 ist schwieriger zu datieren. Es liegen verschiedene Vorarbeiten zu den einzelnen Abteilungen dieser Liste vor, die um 1780 angelegt wurden, das Inventar selbst wurde 1782

In der Zeit Herman Riegels erhielt das Museum häufig Geschenke, viele Fundstücke oder Werke aus Nachlässen, die in der ab 1871 geführten, oben bereits erwähnten Zugangstabelle verzeichnet wurden. Die Stücke, die sich dem Gebiet »Stein« zuordnen ließen und in die erste Abteilung der Liste aufgenommen wurden, inventarisierte man fortan weiter. Dazu zählen Exponate wie ein Medaillon, geschmückt mit Florentiner Mosaik, zur Aufnahme von Photographien, ein kleiner Obelisk aus rotem Marmor, ein typisches Mitbringsel für Romreisende aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, oder ein Briefbeschwerer aus grünlichem Marmor,¹² der heute allerdings zu den Verlusten gehört (Kat. Nr. 118, 154). In der Nachkriegszeit wurden einzelne, in der Regel wieder aufgefundene Werke fortlaufend nachinventarisiert; 1986 wurde eine grundlegende Revision, aus der sich einige Verluste ergaben, vorgenommen.¹³

Im Zuge der Bestandssichtung, die im Rahmen des Kooperationsprojekts im Frühjahr 2015 durchgeführt wurde, erfolgte schließlich noch einmal eine Inventarisierung von Exponaten, die bis dahin noch keinem Sammlungsgebiet zugeordnet worden waren. Trotzdem sind nicht alle unter diesem Inventarkürzel zusammengefassten Werke tatsächlich auch aus Stein gearbeitet. Wie oben bereits erwähnt, wurden auch Skulpturen aus Terrakotta oder Gips in diese Sammlung aufgenommen. Zudem wurde der mit diesem Band vorgelegte Katalog der Werke aus Stein um einige Stücke aus der Sammlung der Gipse mit dem Inventarkürzel »Gip« ergänzt.¹⁴ Dabei handelt es sich einerseits um genuine Kunstwerke wie beispielsweise die Büste Herzog Carls I. von Michel Gérin (1704/12–1780) (Kat. Nr. 6), andererseits um die durch Inventar H 29 nachgewiesenen Überreste der barocken Gipsabguss-Sammlung des Kunst- und Naturalienkabinetts, wie die acht Gipsmedaillons mit Profilbildnissen römischer Caesaren (Kat. Nr. 46). Schon Herman Riegel hatte einzelne Werke dieser zu seiner Zeit bereits verlorenen Sammlung in den Bestand der Steine integriert, wie beispielsweise die Reliefs nach den Wandmalereien des Nasoniergrabmals (Kat. Nr. 100). Dieser Weg wurde also lediglich fortgesetzt.

Fürstlicher Ursprung

Die drei oben genannten Inventare des Herzoglichen Kunst- und Naturalienkabinetts bilden für die meisten Werke der Bestandsgruppe zugleich den ältesten Besitznachweis. Nur in wenigen Fällen können Exponate beispielsweise durch Reisebeschreibungen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf Herzog Anton Ulrichs Lustschloss Salzdahlum oder durch das Nachlassinventar der Kunstkammer Herzog Ferdinand Albrechts I. von Braunschweig-Bevern (1636–1687) auf Schloss Bevern nachgewiesen werden. Dennoch ist ganz abgesehen vom stilistischen Befund für den Großteil der Objekte davon auszugehen, dass sie aus älterem fürstlichem Besitz stammen, auch wenn keine weiteren Nachweise vorliegen, denn die Sammlung der Steinskulpturen hat zu keinem Zeitpunkt eine systematische Erweiterung durch Neuerwerbungen erfahren. Im sogenannten Promemoria, das Herzog Carl I. mit den Angestellten des Kabinetts führte und demnach aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammt, sind beispielsweise nur sehr wenige Neuerwerbungen auf diesem Gebiet verzeichnet, und auch seit dem Amtsantritt Herman Riegels 1871 ist die Sammlung nur zufällig, nicht systematisch erweitert worden, wie die oben erwähnten Reisesouvenirs eindrücklich belegen.¹⁵

Barockskulptur in Wolfenbüttel

Folglich muss sich ein nicht unerheblicher Teil des heutigen Bestands bereits in fürstlichem Besitz befunden haben, als Herzog Carl I. die Sammlungen übernahm beziehungsweise für sein Kabinett neu zusammenstellte.¹⁶ Für viele, darunter vorrangig freiplastische Werke ist deshalb ein Aufstellungs- oder Entstehungszusammenhang im direkten Umfeld Salzdahlums, eine Auftraggeber- oder Schaffensgeschichte Anton Ulrichs oder seiner Söhne wahrscheinlich und auch Herzog Rudolf August (1627–1704) kommt als Auftraggeber in Betracht.

1694 wurde das Lustschloss Salzdahlum in der Nähe von Wolfenbüttel feierlich eingeweiht, bis zum Tod Herzog Anton Ulrichs 1714 wurde die Ausstattung des Schlosses und der Park-

memoria finden sich etwa ausführliche Korrespondenzen über den Steinschneider Johann Leonhard Franck und seine Arbeiten im Auftrag des Herzogs, vgl. dazu Kat. Nr. 119–126, oder über die Büste Carls I. von Bartolomeo Cavaceppi und den zugehörigen Sockel, der in Blankenburg gefertigt wurde, vgl. Kat. Nr. 5. Eine einzige Neuerwerbung aus der hier vorgestellten Sammlungsgruppe lässt sich außerdem nachweisen, und zwar die bereits genannte Büste der Kleopatra, die 1778 erworben wurde, vgl. Kat. Nr. 15. | ¹⁶ Vgl. zur Sammlungsgeschichte des Kunst- und Naturalienkabinetts Carls I. und seiner Vorgehensweise bei der Zusammenführung der älteren Sammlungen, vorrangig der Bestände, die Herzog Anton Ulrich zusammengestellt hatte, die grundlegenden Arbeiten Ausst. Kat. Braunschweig 2004; Walz 2004, S. 142–154. | ¹⁷ Zum Schloss Salzdahlum vgl. grundlegend Gerkens 1974; Blankenstein 2015; Grote 2017 mit älterer Literatur. |

anlage weiter vorangetrieben.¹⁷ Später waren Anton Ulrichs Söhne als Förderer der Kunst aktiv. Herzog August Wilhelm (1662–1731) ist für seine heute noch in weiten Teilen im Bestand des Museums erhaltene Elfenbeinsammlung bekannt, die zu einem nicht unerheblichen Teil aus Kunstwerken besteht, die zu seinen Lebzeiten gefertigt wurden – aus diesen Konvoluten lassen sich durchaus Querverbindungen zur Alabasterskulptur ziehen.¹⁸ Und schließlich förderte auch Ludwig Rudolf (1671–1735) die Bildhauerei, zum Beispiel die Ausstattung seiner Residenz Schloss Blankenburg, mit Skulpturen wie den Allegorien am Südturm (Abb. 13).

Allerdings blieben die Beschreibungen von Salzdahlum im Hinblick auf die Ausstattung mit und Ausstellung von Skulpturen oder anderen Werken aus Stein äußerst allgemein, nur wenige Stücke wurden besonders hervorgehoben.¹⁹ Tobias Querfurt berichtete 1711/12 von zwei Reihen antiker und moderner Statuen, die in der Mitte der Großen Galerie, des hauptsächlichen Ausstellungsraums, an dessen Wänden sich der Großteil der Gemälde- sammlung befand, zu sehen seien. Er nannte darunter sogar zwei Arbeiten von Sebastian Huggenberg, der bis zu seinem Tod 1705 als Hofbildhauer Anton Ulrichs wirkte, nämlich die Gruppen »Venus und Cupido« sowie »Daphne und Apoll«, und er zählte eine »Sitzende Agrippina« von Franz Finck († 1722) auf, Huggenbergs Nachfolger als Hofbildhauer.²⁰ Dem kommt auch die nach einem Besuch 1728 verfasste Beschreibung von Johann Friedrich Armand von Uffenbach (1687–1769) nahe, der darlegte: »In der Mitten des Platzes [der Großen Galerie, Anm. K. G.] stehen auf weißen marmornen Pied'estalen allerley Statuen, Vasen und Groupen nach dene Antiquen in Alabaster recht schön gemacht, an denen Wänden aber herum eine ziemliche Anzahl antiker Busten.«²¹ Uffenbach durchschritt die Galerie und begann dann seinen Rundgang durch die angrenzenden Kabinette, das zweite sei »mit einer großen Menge geschnittenen und poussirten kleinen Bildern, Statuen und Basreliefs ausgeziahret von allerley Materien und Arbeit«, darunter »auch verschiedene recht schlechte in Alabaster geschnittenen Basreliefs in Rahmen«.²²

In der an die Große Galerie angrenzenden, sogenannten Kleinen Galerie befanden sich laut Querfurt an der rechten fensterlosen Wand unterhalb der Gemälde »auf piedestaux einige antique und moderne Brust=Bilder«; neben vor allem »Originale« aus Marmor, die römische Kaiser darstellten, nannte er außerdem einige Stücke aus Bronze. Die beiden wichtigsten Werke, die



2 Perseus und Andromeda mit Amor, Alabaster, Wolfenbüttel, um 1700, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Ste 15, Kat. Nr. 58

¹⁸ Vgl. zu den Herzögen August Wilhelm und Ludwig Rudolf Marth 2004, S. 68–76. – Die in Wolfenbüttel ansässigen Hofkünstler arbeiteten nicht nur in Stein, sondern auch in anderen Materialien. Für Johann Heinrich Eversmann ist belegbar, dass er Werke aus Stein und Elfenbein schuf, vgl. zu den Elfenbeinarbeiten Kat. Nr. 97, bes. S. 217, Anm. 10. Auch Franz Finck wird Arbeiten in Elfenbein ausgeführt haben. Zwar fehlen Quellen, die dies bestätigen, doch legt der stilistische Befund diese Einschätzung nahe. Nur beispielhaft sei verwiesen auf zwei Elfenbeintäfelchen mit jeweils vier weiblichen Figuren, die Fincks Stilmerkmale tragen; vgl. zu diesen Tafeln, HAUM, Inv. Nr. Elf 331 und Elf 332, Scherer 1931, S. 105, Nr. 331–332, der sie in die 2. Hälfte 18. Jh. datierte. | ¹⁹ Vgl. die Auswertung der Reisebeschreibungen im Hinblick auf die Sammlung der Skulpturen und Angewandten Kunst bei Marth 2004,

Querfurt hier hervorhob, sind die beiden Büsten Herzog Anton Ulrichs, die sich heute noch als Hauptwerke im Bestand der Steinskulpturen befinden (Kat. Nr. 1, 2).²³ Uffenbach schrieb über diesen Raum: »Auch diese Gallerie ist bis unten aus mit antiken und modernen Busten auf ziehrlichen Pied'estalen besetzt, worunter insonderheit die Buste der Königin Christina von Schweden mit einer schwarzen marmornen Kappe, rein und weiß marmornen Gesichte eine seltene Figur macht, das jedoch dem Herzog ein sehr großes Geld soll gekostet haben« (Kat. Nr. 10).²⁴

Die Ausschnitte aus den beiden Beschreibungen der Galerien belegen, dass sich nur sehr wenige der heute im Bestand der Steine verzeichneten Werke präzise in Salzdahlum nachweisen lassen, von den mit Künstlerzuweisung genannten Arbeiten Huggenbergs und Fincks ist keines mehr erhalten. Abgesehen von den Herzogsbüsten sowie der Büste der Christina von Schweden nennen allerdings verschiedene Reisebeschreibungen mindestens eine, wenn nicht zwei großformatige Frauenfiguren, und zwar eine »Flora« oder »Venus«, die sich entweder vor einem Spiegel in der Großen Galerie oder in einem Kabinett der Kleinen Galerie befand. Mit größter Wahrscheinlichkeit handelt es sich bei der von Uffenbach in einem Kabinett der Kleinen Galerie verorteten Figur um die heute noch zum Bestand zählende »Liegende Flora«, die eingangs bereits genannt wurde, denn er bezeichnete sie als »wie ein Spiegel poliert« – eine Beschreibung der Oberfläche, die sich zwangsläufig auf das als Dauerleihgabe in Wolfenbüttel ausgestellte Werk anwenden lässt (Kat. Nr. 75).²⁵ Darüber hinaus aber sind Identifizierungen mit dem erhaltenen Bestand schwierig. Nur zu vermuten ist beispielsweise, dass die drei oben schon genannten Alabaster- beziehungsweise Buntmarmorbüsten mit Köpfen aus weißem Carrara-Marmor, die erstmals im Inventar H 18 nachgewiesen sind, bereits von Anton Ulrich selbst erworben wurden und zu diesem Bestand der Büsten in der Salzdahlumer Galerie zählten (Kat. Nr. 26–28). Sie variieren zwar in der Größe und auch in technischer Hinsicht und werden deshalb in diesem Katalog auch nicht als Serie besprochen, jedoch ist durchaus denkbar, dass sie gemeinsam erworben und ausgestellt wurden. Die drei Büsten zeigen Homer, Seneca und den Kaiser Hadrian – drei antike Persönlichkeiten ganz unterschiedlichen Zuschnitts, Dichter, Philosoph und Kaiser –, eine sicher nicht durch antike Vorbilder bestimmte Folge, jedoch eine, die sich mit dem Selbstverständnis Herzog Anton Ulrichs verbinden lässt.²⁶



3 Niobe und Amphion beklagen ihre toten Kinder, Alabaster, Wolfenbüttel, um 1700, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Ste 45, Kat. Nr. 59

S. 56–58. | ²⁰ Querfurt o.J. [1711/12], fol. Br. | ²¹ Uffenbach 1928 [1728], S. 22–24. – Uffenbach nimmt hier selbst Bezug auf eine Beschreibung in seinem älteren Reisediario von 1710, Bd. 1, S. 326, dort habe er die Galerie schon ausführlich beschrieben und darin habe sich seither nichts verändert. | ²² Uffenbach 1928 [1728], S. 24–25. | ²³ Querfurt o.J. [1711/12], fol. Br. – Vgl. zur Aufstellung der beiden Büsten des Herzogs in Salzdahlum vgl. den Aufsatz von Carsten-Peter Warncke in diesem Band, S. 29–41. | ²⁴ Uffenbach 1928 [1728], S. 25. – Vgl. zur Büste der Christina von Schweden Kat. Nr. 10. | ²⁵ Uffenbach 1928 [1728], S. 26. Vgl. die Diskussion der verschiedenen Quellen zum Aufstellungszusammenhang der Figur in Kat. Nr. 75. | ²⁶ Für diesen Hinweis danke ich Jochen Luckhardt. Zu Anton Ulrich als Person vgl. Mazingue 1978; Luckhardt 2012. |



1 Schlafende Venus, Alabaster, Deutschland, letztes Drittel 17. Jahrhundert, Detail, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Ste 159, Kat. Nr. 77

CAROLIN OTT

Der liegende weibliche Akt

Ein auffällig beliebtes Motiv unter den Braunschweiger Werken aus Stein und seine möglichen Hintergründe

Unter den Braunschweiger Werken aus Stein befinden sich auffällig viele Darstellungen liegender weiblicher Akte. Neben neun rundplastischen Einzelfiguren nackter oder weitgehend entblößter liegender Frauen unterschiedlichen Formats¹ ist das Motiv in zwei Reliefs und einer Figurengruppe anzutreffen.² Alle Arbeiten entstanden nach heutigem Kenntnisstand im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts, wobei ihre genaue Herkunft und ihre Entstehungskontexte bis auf wenige Ausnahmen nicht dokumentiert sind. Im Fokus des folgenden Beitrags stehen die neun rundplastischen Einzelfiguren, die mehrheitlich aus Alabaster gearbeitet sind (Abb. 1, 5, 7, 9–11 und 15–18).

Darstellungen des nackten weiblichen Körpers gehören seit jeher zu den beliebtesten Motiven in der Kunst überhaupt, weshalb ein darauf konzentriertes Sammlungsinteresse zunächst keiner weiteren Erklärung zu bedürfen scheint. Doch wie ist die Häufung ausgerechnet liegender Frauenakte in der Braunschweiger Sammlung zu bewerten? Korrespondiert sie mit der Situation in anderen Skulpturensammlungen fürstlichen Ursprungs in Mitteleuropa oder handelt es sich um eine Besonderheit der Braunschweiger Sammlung und falls ja, wie ließe sich eine solche erklären? Hierzu sollen zunächst Schlaglichter auf den Ursprung des Bildmotivs in der Antike und seine Erfolgsgeschichte in der Frühen Neuzeit geworfen werden, bevor die Skulpturen selbst genauer in den Blick genommen werden. Dabei stellen sich vor allem zwei Fragen: erstens, wie sie sich zum Bestand der anderen Sammlungsbereiche des Herzog Anton Ulrich-Museums verhalten, und zweitens, ob sie sich von zeitgenössischen Skulpturen liegender Frauenakte in anderen Sammlungen unterscheiden.

Der liegende weibliche Akt – ein antikes Bildmotiv

Der liegende weibliche Akt ist seit der Antike ein wiederkehrendes Motiv nicht nur in der bildenden Kunst. Beschreibungen schlafender oder ruhender nackter Frauen finden sich bereits in der antiken Literatur. So wird beispielsweise die Königstochter Ariadne, die am Strand von Naxos schläft, als sie von ihrem Ehemann Theseus verlassen wird, bei Catull und Philostrat in ihrer Nacktheit beschrieben.³ Dass Ariadne im Schlaf ihre körperlichen Reize preisgibt, hängt mit dem weiteren Verlauf der Erzählung zusammen, in der Bacchus die schlafende Ariadne auffindet und beobachtet, sich in sie verliebt und später zur Frau nimmt. Auch viele der anderen schlafenden oder ruhenden Frauenfiguren, die in antiken Texten nackt beschrieben werden, sind das Objekt des männlichen Blickes oder männlicher Begierde, weshalb das Motiv des liegenden weiblichen Aktes bereits in den damaligen Texten sinnlich-sexuell konnotiert ist. Ein zweiter literarischer Topos, der für den liegenden Frauenakt von Bedeutung ist, ist die Quelle als *locus amoenus*.⁴ An diesem Ort der Ruhe und der Inspiration können sich ebenso wie die Quellnymphen auch der oder die Vorbeikommende niederlassen, wie beispielsweise die Göttin Diana, die sich von der Jagd erholt.

Im erhaltenen Bestand antiker Rund- und Reliefskulptur spiegelt sich der literarische Befund insofern wider, als viele der großformatigen liegenden Frauenakte Ariadne oder eine Nymphe repräsentieren. Interessant dabei ist, dass sich für die unterschiedlichen Figuren individuelle Typen ausbildeten, die sich durch besondere Körperhaltungen auszeichnen. So ist für den Ariadne-Typus, dessen bekanntestes Exemplar die »Ariadne vom Belve-

1 *Für einen anregenden Gedankenaustausch und wertvolle Hinweise danke ich Kerstin Grein, Anna Heinze und Marion Hilliges. | Liegende Flora, Inv. Nr. Ste 9, Kat. Nr. 75; Liegende Flora, zu ihren Füßen Amor, Inv. Nr. Ste 59, Kat. Nr. 78; Liegende Diana, zu ihren Füßen ihr Hund, Inv. Nr. Ste 60, Kat. Nr. 79; Schlafende Diana, Inv. Nr. Ste 61, Kat. Nr. 80; Schlafende Diana mit einem Horn in der Rechten, Inv. Nr. Ste 64, Kat. Nr. 76; Liegende Kleopatra, von der Natter gebissen, Inv. Nr. Ste 67, Kat. Nr. 8; Ruhende Magdalena,

Inv. Nr. Ste 69, Kat. Nr. 74; Schlafende Venus, Inv. Nr. Ste 159, Kat. Nr. 77; Lorenzo Matielli, Ruhende Diana, Inv. Nr. Ste 184, Kat. Nr. 85. | 2 Georg Schweigger, Cephalus und Procris, Inv. Nr. Ste 2, Kat. Nr. 93; Ruhende Venus mit Cupido, Inv. Nr. Ste 84, Kat. Nr. 94; Perseus und Medusa, Inv. Nr. Ste 14, Kat. Nr. 56. | 3 Zum Motiv des liegenden weiblichen Aktes in antiken Texten vgl. Heinze 2016, S. 17–19. | 4 Heinze 2016, S. 18. |



2 Ariadne vom Belvedere, parischer Marmor, römisch, 1. Hälfte 2. Jahrhundert, Rom, Musei Vaticani, Galleria delle Statue, Inv. Nr. 548

dere⁴ ist (Abb. 2),⁵ ein über den Kopf geführter Arm charakteristisch, der den Schlafgestus kennzeichnet, während der Kopf auf dem Handrücken der anderen Hand lagert. Auffällig ist auch die Beinhaltung, bei der ein Bein über dem anderen ausgestreckten Bein liegt, während der Oberkörper unterschiedlich stark aufgerichtet sein kann. Der Quellnymphentypus zeichnet sich dagegen durch den Krug aus, auf den sich die Nymphe stützt, während der andere Arm über die Brust zur gegenüberliegenden Schulter geführt und der Kopf auf dieser abgelegt wird.⁶ Im Unterschied zum Ariadne-Typus sind hier jedoch viel mehr Varianten in der Körperhaltung möglich.

Weiterhin war das Motiv des liegenden weiblichen Aktes in der antiken Sepulkralkunst vertreten. Während die Liegefiguren an Klinenmonumenten die Verstorbenen selbst repräsentieren, stellen sie in den szenischen Reliefs auf Sarkophagfronten wiederum mythologisches Figurenpersonal dar, wie beispielsweise

Ariadne oder Rhea Silvia sowie Jahreszeiten-Horen und Nereiden.⁷ Außer in der Plastik war das Motiv auch in anderen Gattungen wie der Malerei und Mosaikkunst, auf Kameen und Münzen vertreten. Gerade die kleinformativen und mobilen Medien trugen wohl dazu bei, dass das Motiv in seinen verschiedenen Ausprägungen auch durch das Mittelalter hindurch nicht in Vergessenheit geriet. Zugleich fand es mit dem sogenannten Eva-Typus eine neue Verwendung in der Nachantike und Eingang in die frühneuzeitliche Malerei: Ab dem vierten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts taucht auf italienischen Marienbildern zu Füßen der Maria mitunter eine liegende Eva auf, die zwar meist bekleidet ist, deren Darstellung durch die Positur und das durchscheinende Gewand jedoch eine sinnliche Wirkung erzielt.⁸ Auch wenn die Maler für die Körperauffassung der Eva deutlich an mittelalterliche Traditionen anknüpften, folgten sie für ihre grundsätzliche Körperhaltung dem Vorbild antiker weiblicher Liegefiguren.



3 Giambologna, Nymphe mit Satyr, Bronze, vor 1587, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Inv. Nr. IX 34

Der liegende weibliche Akt in Malerei und Plastik der Frühen Neuzeit

In der Frühen Neuzeit spielt das Motiv des liegenden Frauenakts zunächst in Italien eine wichtige Rolle in den Medien der Buchmalerei, Zeichenkunst, Druckgraphik, Wandmalerei sowie in der Cassone- und Spaliera-Malerei, wobei sich abzeichnet, dass das Liegemotiv zusammen mit der mal mehr, mal weniger expliziten Nacktheit eine sinnliche Dimension eröffnet. Mit dem Übergang vom 15. in das 16. Jahrhundert etablierte sich der liegende Frauenakt als eigenständiger Bildgegenstand in der Renaissancemalerei, zunächst in Italien, bald aber auch nördlich der Alpen. Giorgiones

(1478–1510) »Schlummernde Venus« in Dresden (1508–1510) und ihre vielfachen Nachahmungen sowie Tizians (um 1490–1576) »Venus von Urbino« brachten das Motiv auf die großformatige Leinwand.⁹ Dabei fächerte sich das Spektrum der dargestellten Figuren zunehmend weiter auf und anstelle von Ariadne und Quellnymphen verkörperten die liegenden Frauenakte nun vermehrt weitere mythologische Frauenfiguren wie Venus, Diana, Leda und Danae, aber auch historische Figuren wie Kleopatra sowie Personifikationen und Allegorien.¹⁰ Auch die Körperhaltungen variierten zunehmend und zeugen von einem kreativen Umgang mit den antiken Figurentypen.

⁵ Schlaufende Ariadne, Rom, Musei Vaticani, Galleria delle Statue, Inv. Nr. 548; URL: <http://census.bbaw.de/easydb/censusID=152103> (1.8. 2016). | ⁶ Heinze 2016, S. 21. | ⁷ Heinze 2016, S. 29–30. | ⁸ Zu den nachantiken Anfängen im Quattrocento vgl. Heinze 2016, Kap. 2, S. 41–84. | ⁹ Giorgione/Tizian, Schlummernde Venus, um 1508–1510, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen,

gen, Gemäldegalerie Alte Meister; vgl. Heinze 2016, S. 87–91, und Tizian, Venus von Urbino, 1538, Florenz, Galleria degli Uffizi; vgl. Heinze 2016, S. 91–96. | ¹⁰ Vgl. Heinze 2016, Kap. III.4 Resümee: Ein Rahmenthema und seine ikonographischen Besetzungen, S. 173–193. |



4 Leonhard Kern, Venus und Amor, Specksteinkern mit Gipsüberzug (?), um 1645, Museumslandschaft Hessen-Kassel, Sammlung Angewandte Kunst, Inv. Nr. A Ic, 296

Eine ähnliche Entwicklung lässt sich in der Skulptur beobachten. Neben nackten Liegenden auf Reliefs wie beispielsweise einer um 1490 von einem unbekannten Bildhauer gearbeiteten Sarkophagfront mit der schlafenden Diana,¹¹ einem Michelangelo (1475–1564) zugeschriebenen Relief mit Venus und Amor im Florentiner Palazzo Medici Riccardi¹² oder Jacopo Sansovinos (1486–1570) Relief mit Venus auf Zypern an der Loggetta der Piazza di San Marco in Venedig¹³ ist das Motiv in der Rundplastik zunächst bei Anverwandlungen beziehungsweise Nachahmungen antiker Vorbilder anzutreffen. Beispiele hierfür sind Anticos (ca. 1460–1528) um 1500 datierte Kleinplastik, welche die Göttin der Via Traiana auf einer Münze des Kaisers Trajan nachbildet,¹⁴ oder Francesco Primaticcios (1504–1570) Bronzereplik

der »Ariadne vom Belvedere« für den französischen König Franz I. (1494–1547).¹⁵ Die von Benvenuto Cellini (1500–1571) im Jahr 1542 gleichfalls für das Château de Fontainebleau von Franz I. realisierte Nymphe für ein Tympanon greift hingegen den Quellnymphenotypus auf.¹⁶ Es wurden aber auch neue Körperhaltungen gefunden, die sich von denjenigen der berühmten antiken Figurentypen lösten oder sie frei kombinierten. Ein prominentes Beispiel für einen solchen Umgang sind Michelangelos Liegefiguren der Notte und der Aurora an den Grabmälern der Florentiner Medici-Kapelle.¹⁷

Mit Giambolognas (1529–1608) kleinformatiger Bronze gruppe einer ruhenden Venus, von der zahlreiche Repliken hergestellt wurden, gelangte das Motiv des liegenden weiblichen

¹¹ Unbekannter Künstler, Sarkophagfront mit der schlafenden Diana, um 1490, Rom, Palazzo Odescalchi; vgl. Heinze 2016, S. 228. | ¹² Michelangelo (?), Venus und Cupido, Florenz, Palazzo Medici Riccardi; vgl. Stones 1993. Für den Hinweis auf das Relief sei Kerstin Grein herzlich gedankt. | ¹³ Jacopo Sansovino, Venus auf Zypern, 1537–1546, Venedig, Piazza di San Marco, Loggetta; vgl. Heinze 2016, S. 255. | ¹⁴ Pier Jacopo Alari Bonacolsi, gen. Antico, Göttin der Via Traiana, Statuette, Bronze, H 18,4 cm, L 23 cm, nur in diesem Exemplar bekannt, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv. Nr. 2550; vgl. Metz 1966, Kat. Nr. 583. | ¹⁵ Francesco Primaticcio, Schlafende Ariadne, um 1542, Musée du

Château Fontainebleau; vgl. Köhn 1999, S. 276. | ¹⁶ Benvenuto Cellini, Die Nymphe von Fontainebleau, Bronze, 1543/44, H 205 cm, B 409 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. 1706; vgl. Heinze 2016, S. 239. | ¹⁷ Michelangelo Buonarroti, Notte auf dem Grabmal Giuliano de' Medicis und Aurora auf dem Grabmal Lorenzo de' Medicis, Marmor, 1531 fertiggestellt, Florenz, San Lorenzo, Cappella Medici; vgl. Heinze 2016, S. 102–105. | ¹⁸ Die unter den heute bekannten Exemplaren frühste dokumentierte Gruppe befindet sich in Dresden: Giambologna, Schlafende Nymphe mit Satyr, Bronze, um 1586, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Grünes Gewölbe; vgl. Ausst. Kat. Berlin 1995 a, Kat. Nr. 115 (Martin Raumschüssel). | ¹⁹ Poussin machte eine



5 Ruhende Magdalena, Alabaster, Süddeutschland (?), Mitte 17. Jahrhundert, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Ste 69, Kat. Nr. 74

Aktes gegen Ende des 16. Jahrhunderts schließlich in Kunstkammern in ganz Europa (Abb. 3).¹⁸ Darüber hinaus wird die Beliebtheit des Motivs unter Sammlern kleinformatiger Plastik in verkleinerten Reproduktionen berühmter antiker Liegender wie der »Ariadne vom Belvedere«,¹⁹ aber auch in Neuschöpfungen wie der »Latona« greifbar.²⁰

Nördlich der Alpen tauchte das Motiv des liegenden Frauenakts mit einer gewissen zeitlichen Verschiebung auf. Das früheste bekannte Beispiel in der Malerei ist Lucas Cranachs (1472–1553) Quellnymphe von 1518.²¹ Auch in der nordalpinen Reliefplastik haben sich zwei Beispiele erhalten, die um 1530 datierte »Ruhende Quellnymphe« von Conrat Meit (um 1470/1485–1550/51)²² sowie die »Schlafende Nymphe« von Victor Kayser (1516–1552/53).²³

kleine Wachskopie der Ariadne für seinen Freund Chantelou. Im 18. Jahrhundert boten Giacomo Zoffoli (1731–1785) und Francesco Righetti (1749–1819) Bronzestatuetten der berühmten Liegenden an; vgl. Haskell/Penny 1981, S. 186. | ²⁰ Umkreis von Guglielmo della Porta / französisch, Latona und ihre Kinder, Bronze, 17. Jh., Oxford, Ashmolean Museum, Fortnum Bequest; vgl. Penny 1992, Kat. Nr. 327. Weitere Exemplare: London, Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. A. 1-1916; Rotterdam, Boijmans van Beuningen Museum. | ²¹ Lucas Cranach d. Ä., Liegende Quellnymphe, 1518, Leipzig, Museum der Bildenden Künste. Zu den zahlreichen Gemälden mit Quellnymphen aus der Werkstatt Lucas Cranachs vgl. Heinze 2016, S. 140–147. | ²² Conrat Meit,

Weiterhin findet sich der liegende weibliche Akt ab der Mitte des 16. Jahrhunderts auch in der nordalpinen Bauplastik wie beispielsweise in der von Pankraz Wagner († 1584) gearbeiteten Personifikation der Regnitz mit einem Putto an der Schönen Pforte der Alten Hofhaltung in Bamberg aus dem Jahr 1572 wieder²⁴ sowie auf in Süddeutschland hergestellten Plaketten, welche die Tugenden und Laster beziehungsweise die Freien Künste darstellen.²⁵

Als die früheste rundplastische Fassung des Motivs nördlich der Alpen kann ein schlafender Frauenakt aus Fichtenholz angesehen werden, der in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts datiert wird.²⁶ In den 1640er Jahren schufen Leonhard Kern (1588–1662) und Mitarbeiter seiner Werkstatt Alabasterskulpturen von Venus und Amor (Abb. 4) sowie von ruhenden nackten Frauen ohne

Ruhende Quellnymphe, Alabaster, um 1530, H 12,1 cm, B 23,8 cm, T 9,3 cm, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe; vgl. Heinze 2016, S. 248. | ²³ Victor Kayser, Schlafende Nymphe, Relieffragment, Treuchtlinger Marmor, H 18 cm, B 31 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv. Nr. 7757; vgl. Metz 1966, Kat. Nr. 689. | ²⁴ Für die Bildhauerarbeit der Wilden Frau ist Pankraz Wagner Anfang 1572 in den Hofkammerrechnungen belegt; vgl. Burandt 1998, S. 93 und Abb. 85. | ²⁵ Vgl. Heinze 2016, S. 163. | ²⁶ Unbekannter Künstler, Schlafender Frauenakt, Fichtenholz, 2. Hälfte 16. Jh., Verbleib unbekannt (ehemals Berlin); vgl. Heinze 2016, S. 233. |

Porträtbüsten und -bildnisse

I

Büste Herzog Anton Ulrichs zu Braunschweig und Lüneburg, Fürst von Braunschweig-Wolfenbüttel (1633–1714)

Balthasar Permoser (1651–1732), 1681/82

Inv. Nr. Ste 4
H 99,5 cm, B 58 cm, T. 37;
H 76,5 cm o. Sockel
Marmor, Marmorsockel

Inventar H 18, S. 217, Nr. 7: *Le buste d'Antoine Ulric Duc de Bronsvic, fait à Paris par Girardon. Marbre de Carrara.*

Inventar H 29, S. 95–96, Nr. 7: *Büste Anton Ulrichs Herzog zu Braunschweig und Lüneburg. Sie ist von Cararischen Marmor, etwas über Lebensgröße und von Girardon zu Paris verfertiget.*

Das rückseitig nicht ausgearbeitete und im Korpus hohle Marmorbildnis ist die erste von zwei Büsten des Herzogs, die Balthasar Permoser schuf (Kat. Nr. 2). Sie standen als Pendants in einer Folge von gemalten und skulptierten Porträts bedeutender Personen in der sogenannten Kleinen Galerie im Schloss Salzdahlum.¹ Außer Zustandschilderungen des Schlosses aus dem ersten Drittel des 18. Jahrhunderts, die auch Permoser als Urheber angeben, existieren keinerlei Dokumente zur Entstehung, Autorschaft und Funktion, was zu zahlreichen Irrtümern in der Forschung geführt hat.

Die bisher überwiegend geäußerte Vermutung, das Werk sei anlässlich der Erhebung zum Mitregenten um oder kurz nach 1685 gefertigt worden, trifft nicht zu. Damals war es Brauch, sich als fürstlicher Machtinhaber im zeitgenössischen Harnisch mit Halsberge darstellen zu lassen, wie es dann Anton Ulrich mit Übernahme der Alleinherrschaft in der späteren Büste auch tat (die deshalb auf 1704/05 zu datieren ist). Die von Ludwig XIV. (1638–1715) als Ausdruck imperialen Machtanspruchs verwendete Einkleidung *all'antica* avancierte erst im 18. Jahrhundert zu allgemeiner Konvention. Sie zu wählen, um sich anlässlich der juristisch wie politisch nicht unumstrittenen Doppelregentschaft quasi als anderer Sonnenkönig zu inszenieren, hätte sich Anton Ulrich gar nicht erlauben können. Stattdessen entstand die Büste höchstwahrscheinlich nach seinem ersten Venedigaufenthalt 1681 als Kombination französischer und italienischer Typen von Herrscherbüsten des 17. Jahrhunderts.

In dem jungen, damals ganz am Anfang seiner Laufbahn stehenden und damit sicher kostengünstigen Permoser fand der Herzog einen kongenialen Künstler. Auffällig ist die fast zu einem Oval geschlossene Form in der frontalen Hauptansicht, die einen im italienischen und französischen Hochbarock häufig angewandten Typus der Büste mit gerundetem unteren Abschluss zu konzentrierter, das Haupt des Dargestellten akzentuierender Gestalt fügt. Hier zeigt sich eine bemerkenswerte Souveränität im Umgang mit konventionellen Mustern. Permoser greift sie auf für eine virtuose dialektische Formensprache: Die von Gian Lorenzo Bernini (1598–1680) für die Büste von Francesco I. d'Este (1610–1658) erfundene radikale seitliche Wendung des Kopfes steht ganz in den Grenzen des Gesamtumrisses, aber durchbricht ihn mit der Blicklenkung für die Betrachter, gesteigert noch durch die dynamische Asymmetrie der Lockenstränge der Allongeperücke. Auf der linken Körperseite fallen sie in Gegenrichtung zum Kopf einwärts auf die Brust, rechts hingegen fließen sie scheinbar auswärts führend auf die Schulter. Die Einkleidung in einen antiken Muskelpanzer, übernommen von den Darstellungen Ludwigs XIV., ist sowohl durch die Haarpracht als auch den von der rechten Schulter über den Bauch geschlungenen und links unter dem Arm verknoteten Mantel stark zurückgenommen, zeigt sich jedoch gerade an dieser kritischen Stelle deutlicher durch die charakteristischen Lederriemchen. Ein besonderer Kunstgriff ist das über den Panzer fallende Spitzenhemd, das wie eine Fortsetzung der Lockenpracht wirkt, aber den entblößten Hals betont und zugleich die antike Einkleidung als Kostümierung klarstellt. Die Schulung Permosers in Rom und in der Foggini-Werkstatt zeigt sich auch in der auf stoffliche Charakterisierung zielenden Oberflächenbearbeitung des Marmors: Zu den mit viel Einsatz des Bohrers erzeugten stumpfen Locken der künstlichen Haartracht kontrastieren das lippige Leder des Panzers, die textile Fältelung des Mantels, die à jour gebohrten Spitzen des Hemdes und die Inkarnat andeutende Politur des Gesichtes. In der Seitenansicht entfaltet sich die Pro grammatisierung der Büste vollends. Wie ein prächtiger barocker Rahmen fassen die Perückenlocken das Gesicht des Fürsten ein. Entgegen der natürlichen, in gemalten Porträts überlieferten langgezogenen schmalen Form des Kopfes und ausgesprochener Spitznasigkeit tritt uns ein ausgewogen proportioniertes Haupt gegenüber. Unter nur wenig geschwungener und dem tatsächlichen Alter des fast 50-Jährigen widersprechender faltenloser, durch herüberfallende Locken teilweise verdeckter Stirn sitzen strichdünne, apollinische und zum Ausdruck gespannter Aufmerksamkeit hochgezogene Brauen. Tief in ihren Höhlen, die Pupillen nach oben gewandt, blicken halb geöffnete Augen über jeglichen Gegenstand solchen Interesses hinweg und offenbaren eine rein geistige Sicht. Vollfleischige Wangen mit ausdruckstarken Grübchen rahmen die gerade, relativ lange und recht breite Nase sowie den Mund mit vollen Lippen, den ein durch Ludwig XIV. modisch gewordener, sehr dünner Oberlippenbart ziert. Das runde, von einer Energie verratenen Kerbe akzentuierte Kinn schließt nicht gänzlich das Gesicht über leicht erschlaffter, ein Doppelkinn andeutender Haut des Halses, dessen Sehnen durch die Kopfwendung gespannt sind und so die Alterserscheinungen überspielen.

So präsentiert die Büste, wofür Herzog Anton Ulrich berühmt geworden war, einen fürstlichen Poeten, der in seinen Schriften die Antike zum Leben erweckte. C.-P.W.



I

Literatur

Querfurt o.J. [1711/12], fol. Bv; Riegel 1883–1900 und Meier 1901–1921 unter Girardon; Riegel 1887, S. 33, Nr. 4; Möhle 1935, S. 145–151; Asche 1966, S. 46; Ausst. Kat. Hamburg 1977, Kat. Nr. 180 und S. 78; Asche 1978, S. 77, 150; Rasmussen 1978, S. 220–221, Kat. Nr. 180; Béhar 1985, S. 161–163, 171; Ausst. Kat. Dresden 2012, S. 36–41 und S. 81, Kat. Nr. 6; Schmidt 2012, S. 231–239; Marth 2013 [2015]; Warncke (in diesem Band), S. 29–41.

Anmerkung

1 Querfurt o.J. [1711/12], fol. Bv: »Ihr- Durchl. Herrn Herzog Anthon Ulrichs Brust=Bild / ist zweymahl in dieser Gallerie befindlich / und das eine in Italien / das andere aber in Deutschland von dem berühmten Sigr. Balthasar gemacht.«

2

Büste Herzog Anton Ulrichs zu Braunschweig und Lüneburg, Fürst von Braunschweig-Wolfenbüttel (1633–1714)

Balthasar Permoser (1651–1732), 1704/05

Inv. Nr. Ste 5
H 99 cm, B 65 cm, T 46 cm;
H 76 cm o. Sockel
Alabaster, Marmorsockel

Inventar H 18, S. 217, Nr. 8: *Le buste de ce Prince fait à Dresden par Balthasar. Albastre.*

Inventar H 29, S. 96, Nr. 8: *Eine andere Büste dieses Herzogs von weißen Alabaster und von [am Rand mit Bleistift ergänzt: Permoser] Balthasar zu Dresden verfertiget.*

Die lebensgroße Porträtbüste aus Alabaster von Balthasar Permoser zeigt Herzog Anton Ulrich zu Braunschweig und Lüneburg in traditioneller Herrscherpose. Der Herzog trägt einen zeitgenössischen Brustpanzer, der an Kragen und Schulterstück mit Nieten und Schlaufen verziert ist und das Medusenhaupt als Brustzier zeigt. Unter der Panzerung scheint ein mehrfach gefälteltes Halstuch hervor. Über die Schultern hat er einen Mantel gelegt, dessen Drapierung belebt, aber eng am Körper liegende Falten fällt. Darunter ist eine Schärpe zu erkennen, die auf die Mitgliedschaft Anton Ulrichs im dänischen Elefantenorden verweist.¹



2

Herzog Anton Ulrich wird mit erhobenem und leicht nach rechts gedrehtem Kopf dargestellt. Eine aufwendige Allongeperücke, deren Locken sich in gleichmäßige Reihen legen und nur über die rechte Schulter spielerisch nach vorn fallen, rahmt das Gesicht des Herzogs.² Sein Blick ist in die Ferne gerichtet. Anton Ulrich ist mit einem Lächeln dargestellt.³ Im Gesicht zeigen sich Altersspuren, etwa an der erschlafften Kinnpartie oder den Falten um die Augenlider.⁴

Die Büste wurde 2013 umfassend restauriert. Aus dem Restaurierungsbericht geht hervor, dass Permoser mehrere Teilstücke aus Alabas-

ter verwendete, die er vor der Bearbeitung zu einem Werkstück zusammenfügte.⁵ Die Rückseite der Büste ist ausgehölt und nur grob bearbeitet.

Der genaue Entstehungszusammenhang der Büste ist nicht überliefert. Eine zeitliche Eingrenzung kann zunächst durch den Verweis des Ordensbandes auf Herzog Anton Ulrichs Mitgliedschaft im Elefantenorden ab 1693 ergeben. Als *Terminus ante quem* gilt die Beschreibung des Schlosses Salzdahlum, die der Hofmaler Tobias Querfurt 1711/12 vorlegte.⁶ Das dargestellte Alter des Herzogs lässt darauf schließen, dass die Büste in den

späten Lebensjahren des Herzogs entstand. Die Regierungsübernahme und damit der Beginn der Alleinherrschaft Anton Ulrichs 1704 geben ein geeignetes Datum für die Anfertigung eines solch traditionellen Herrscherporträts.⁷

Herzog Anton Ulrich stand erst im hohen Alter auf dem Höhepunkt seiner Macht. 1685 wurde er zunächst zum Mitregenten seines Bruders Rudolf August (1627–1704) ernannt. In dieser Zeit verfolgte Anton Ulrich die Errichtung des Lustschlosses Salzdahlum, das 1694 feierlich eingeweiht wurde,⁸ sowie den Aufbau seiner Kunstsammlungen. Nach dem Tod des Bruders übernahm Anton Ulrich im Jahr 1704 die Regentschaft im Herzogtum.⁹ Erst im Alter von 71 Jahren konnte sich Anton Ulrich folglich politisch, aber auch kulturell frei entfalten. In diesem Zusammenhang entstand in Anton Ulrichs Auftrag bereits 1701 die sogenannte Große Galerie in Schloss Salzdahlum zur Unterbringung der herzoglichen Kunstsammlung, der bis 1709 die Kleine Galerie, in der unter anderem die Herrscherbüste des Herzogs aufgestellt wurde, folgte.

Neben der Alabasterbüste befindet sich eine zweite Büste des Herzogs in der Sammlung des Museums (Kat. Nr. 1), die Balthasar Permoser zugeschrieben wird.¹⁰ Laut Querfurt wurden beide Porträtbüsten bereits zu Lebzeiten des Herzogs im Schloss Salzdahlum aufgestellt und bildeten den Abschluss der sogenannten Kleinen Galerie.¹¹ A. B.

Literatur

Querfurt o.J. [1711/12], fol. Bv; Ribbentrop 1791, S. 314; Riegel 1887, S. 33, Nr. 5; Meier 1902, S. 4; Möhle 1935; Asche 1978, S. 76–78; Ausst. Kat. Braunschweig 1983, S. 257, Kat. Nr. H 1; Béhar 1985, S. 161–172; Marth 2004, S. 58; Grote 2005, S. 210; Ausst. Kat. Braunschweig 2006, S. 102, Kat. Nr. 1.3; Ausst. Kat. Braunschweig 2009, S. 198; Zitzlsperger 2010, S. 164–169; Burk 2012, S. 36–41; Marth [2013] 2015; Warncke (in diesem Band), S. 29–41.

Anmerkungen

- 1 Ausst. Kat. Braunschweig 2006, S. 102.
- 2 Vgl. zur Allongeperücke bes. Ausst. Kat. Braunschweig 2006, S. 102.
- 3 Marth 2013 [2015], S. 108.
- 4 Ausst. Kat. Braunschweig 2009, S. 198.
- 5 Dokumentation der Reinigung einer Alabaster-Büste von Herzog Anton Ulrich, Konservierungswerkstatt für Wandmalerei und Stein, Carla Leupold und Fabian Belter, 2013, HAUM, Registratur, Inv. Nr. Ste 5, S. 2.
- 6 Querfurt o.J. [1711/12], fol. Bv: Ihr Durchl. Herrn Hertzog Anthon Ulrichs Brust-Bild / ist zweymahl in dieser

Gallerie befindlich / und das eine in Italien / das andere aber in Deutschland von dem berühmten Sigr. Balthasar gemacht.« Zum Verständnis dieser Textpassage zuletzt ausführlich Marth 2013 [2015]; zum Aufstellungsverhältnis der beiden Büsten Herzog Anton Ulrichs von Balthasar Permoser vgl. Kat. Nr. 1 und den Aufsatz von Carsten-Peter Warncke in diesem Band, S. 29–41. | 7 Vgl. Asche 1977, S. 77, Béhar 1985, S. 163. | 8 Zur Geschichte Salzdahlums vgl. Gerkens 1974; Grote 1997. | 9 Büttner 2004, S. 34. | 10 Vgl. eingehend Marth 2013 [2015]. | 11 Querfurt o.J. [1711/12], fol. Bv.

3

Büste Herzog August Wilhelms zu Braunschweig und Lüneburg, Fürst von Braunschweig-Wolfenbüttel (1662–1731)

Sebastian Huggenberg (tätig 1681–1705)
zugeschrieben, nach 1681/82

Inv. Nr. Ste 6
H 82 cm, B 52 cm, T 26 cm;
H 63,4 cm o. Sockel
Alabaster, Marmorsockel
Marmorsockel bestoßen
Rückseite bezeichnet: e.1 (Bleistift)

Inventar H 18, S. 217, Nr. 9: *Le buste d'Auguste Guillaume Duc de Bronsvic. Albastre.*

Inventar H 29, S. 96, Nr. 9: *Büste August
Wilhelms Herzog zu Braunschw. u. Lüneburg
in Lebensgröße und von weißen Alabaster.*



3

3

Herzog August Wilhelm zu Braunschweig und Lüneburg wurde mit dieser Büste in jugendlicher Schönheit verewigt. Seiner fürstlichen Würde entspricht das Bildnis in der Tracht mit der vollen Lockenpracht einer Allongeperücke, mit dem sparsam ziselierten Brustharnisch und einem Mantel, der von den Schultern ausgehend tauartig um den unteren Abschluss der Büste gewunden ist. Das glatte, längs-ovale Gesicht mit der langen geraden Nase und den vollen Lippen ist leicht nach rechts gewandt. Die Locken, welche über die rechte Schulter weit auf die Brust herabfallen, gleichen diese Bewegung aus. Eine gerade und stolze Körperhaltung deutet sich über den Ausdruck des Gesichts mit dem offen in die Ferne gerichteten Blick an.

Herzog August Wilhelm war von den Kindern Herzog Anton Ulrichs (1633–1714) und seiner Gemahlin Elisabeth Juliane von Holstein-Norburg (1634–1704) der zweite Sohn, der das Erwachsenenalter erreichte. Nachdem sein älterer Bruder August Friedrich von Braunschweig-Wolfenbüttel (1657–1676) bei der Belagerung der französischen Festung Philippsburg 1676 tödlich verwundet worden war, rückte er in der Erbfolge an die erste Stelle und übernahm mit dem Tod seines Vaters 1714 im Alter von 52 Jahren die Regentschaft.¹ Als Vorbild seines Bildnisses kann die Marmorbüste seines Vaters Herzog Anton Ulrich gelten, die vermutlich 1681/82 von dem späteren kur-

sächsischen Hofbildhauer Balthasar Permoser (1651–1732) geschaffen wurde (Kat. Nr. 1).² Die kleinere Büste Herzog August Wilhelms erreicht nicht dieselbe Dynamik und physiognomische Differenzierung, entspricht aber sonst im Typus dem Porträt des Vaters. Ihr Entstehungszeitraum wurde um etwa 1700 vermutet. Diese Annahme kann sich anscheinend auf die Ähnlichkeit mit der Büste von Herzog August Wilhelms deutlich jüngerem Cousin Ferdinand Albrecht II. (1680–1735) stützen (Kat. Nr. 4). Dieser ist allerdings älter dargestellt, sein Brustharnisch ist reicher verziert als jener des Erbprinzen und das Material

Büsten und Bildnisse antiker Personen und allegorischen Inhalts

15

Büste der Kleopatra

Italien, Ende 17. Jahrhundert

Inv. Nr. Ste 182
H 105 cm, B 67 cm, T 39 cm;
H 81,5 cm o. Sockel

Marmor, Marmorsockel

Alte Ergänzungen im Bereich der Schlange, besonders Schlangenkopf, Sockel bestoßen

Inventar H 18, S. 217, Nr. 4: *Buste de Cleopatre, Marbre.*

Inventar H 29, S. 95, Nr. 4: *Büste der Kleopatra in kolossalischer Größe von weißem Marmor.*

Die überlebensgroße Büste aus Marmor zeigt Kleopatra in dem Moment, in dem sie sich durch den Biss der Schlange selbst tötet. Aufgrund der wenigen Quellen zur historischen Person Kleopatra (69–30 v. Chr.) entwickelten sich zahlreiche Legenden um die ägyptische Königin, die als Verführerin bekannt und die für ihren verschwenderischen Lebensstil, ihre Herrschaftsucht, aber auch für ihre Opferbereitschaft berühmt ist.¹ Die Basis für die vielen Mythen und Legenden um Kleopatra bilden die Texte von Autoren wie Plutarch (um 46–120) und Cassius Dio (um 150–235),² die beide nicht die tatsächlichen Todesumstände, wohl aber den in der Kunst häufig dargestellten Schlangenbiss überliefern.³

Für die Kleopatra-Ikonographie typisch ist der Kopf der Skulptur in einer theatralischen Drehung nach links oben gerichtet. Der Hals ist gestreckt und der Blick der qualvoll geöffneten Augen richtet sich, einer Märtyrerin gleich, nach oben. Der durch den Schlangenbiss verursachte Schmerz zeigt sich in Kleopatras ausdrucksstarker Mimik, was durch den leidend geöffneten Mund weiter verstärkt wird. Ihre Haare sind im Nacken zu einem Knoten zusammengefasst, aus dem einige Strähnen locker auf ihre rechte Schulter herabfallen. Um ihren Oberkörper ist ein Tuch drapiert, das von einem Band an ihrer Schulter gehalten wird und die rechte Brust verdeckt. Um die linke Schulter der Büste windet sich eine große Schlange, die teilweise von dem Tuch verdeckt wird. Sie beißt Kleopatra in die entblößte linke Brust.

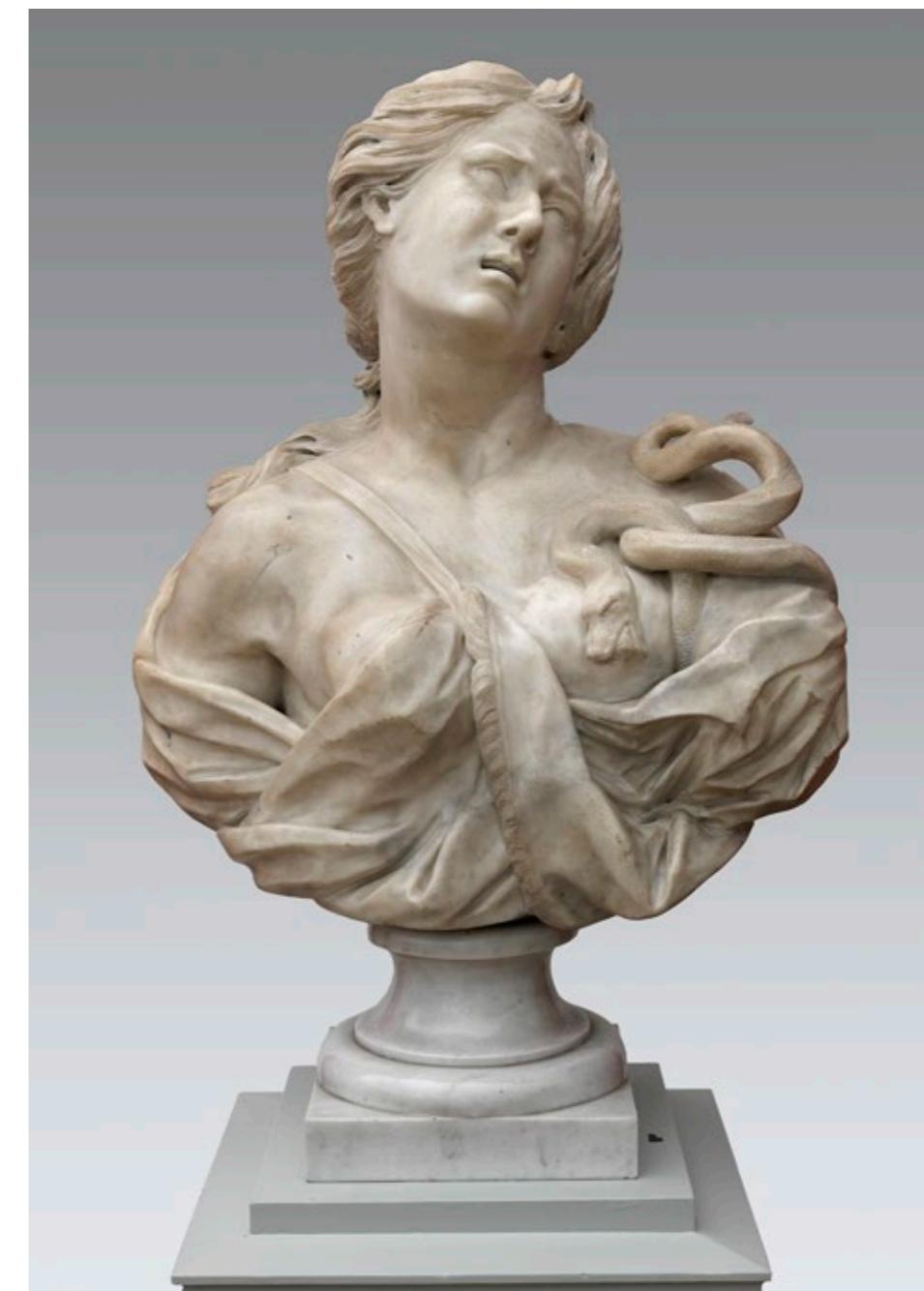
Besonders in der Malerei ist die Darstellung der sterbenden Kleopatra durch den Biss der Schlange seit der Renaissance häufig.⁴ Die Erotisierung und Reduzierung des Bildausschnittes auf Kleopatras Oberkörper und ihre entblößte linke Brust, die auf Michelangelos Zeichnung »Kopf der Kleopatra« zurückzuführen sind, haben in dessen Nachfolge zahlreiche Künstler aufgegriffen.⁵ Abgesehen von ihren antiken Vorläufern sind das Thema in der Skulptur und insbesondere Büsten der Kleopatra weniger verbreitet als in der Malerei, besonders solche, die das narrative Moment des Suizids darstellen. Ein Beispiel aus dem französischen Raum bildet Claude Bertins (1653–1705) »Sterbende Kleopatra«.⁶ Auch Bertin inszeniert Kleopatra als Märtyrerin und lässt sie ihren Kopf mit leidendem Blick nach oben strecken, während die Schlange ihr in die entblößte Brust beißt.

Aus einem Schreiben Herzog Carls I., das er an seinen Kabinettsdirektor richtete, lässt sich schließen, dass der Herzog die Marmorbüste 1778 gekauft hat.⁷ Doch gibt es keine weiteren Dokumente, die Aufschluss darüber geben, wo die Kleopatra erworben wurde und auf welchem Weg sie in die Sammlung kam. Die Zuschreibung an »Michel Angelo«, die Carl I. in seinem Schreiben angibt, ist auszuschließen. Vielmehr kann davon ausgegangen werden, dass man sich mit der Angabe, man habe eine Michelangelo-Plastik in der Sammlung, mit dem Namen und der Popularität des Künstlers schmücken wollte. Allerdings unterstreicht diese Aussage die Annahme, es handele sich bei der Kleopatra-Büste um eine italienische Skulptur, womöglich aus einer italienischen Sammlung des späten 17. Jahrhunderts, und von der Hand eines Bildhauers, der mit der Formensprache des Gian Lorenzo Bernini vertraut war.

Mit dem Erwerb der Marmorbüste reihte sich Herzog Carl I. in die Tradition seiner Vorgänger ein. Die Häufigkeit der Darstellung lässt darauf schließen, dass das Thema bei den Braunschweiger Herzögen beliebt war. Eine liegende Kleopatra aus Alabaster, die ebenfalls den Moment des Schlangenbisses zeigt, befindet sich in der Sammlung (Kat. Nr. 81). Das Sujet ist darüber hinaus in der Deckendekoration im Audienzzimmer des Wolfenbütteler Schlosses zu finden und als Gemälde Rosso Fiorentinos (1494–1540) aus dem 16. Jahrhundert in der Braunschweiger Sammlung vertreten (Inv. Nr. GG 479). A. B.

Literatur

Riegel 1887, S. 50, Nr. 5



15

Anmerkungen

- ¹ Ausst. Kat. Hamburg 2006, S. 204. | ² Farren 2013, S. 69. | ³ Ausst. Kat. Braunschweig 2003, S. 42. | ⁴ Ausst. Kat. Hamburg 2006, S. 205, so auch Ausst. Kat. Braunschweig 2003, S. 41. | ⁵ Michelangelo, Kopf der Kleopatra, um 1530, schwarze Kreide, H 23,2 cm, B 18,2 cm, Casa Buonarroti, Florenz, Inv. Nr. 2F; vgl. Ausst. Kat. Hamburg 2006, S. 214–217. | ⁶ Claude Bertin, Cléopâtre mourant, 17. Jh., Marmor, H 56 cm, B 49,5 cm, Musée du Louvre, Paris, Inv. Nr. RF3717. |

⁷ HAUM, Altregistratur, 13, fol. 148r./148v., Brief Herzog Carls I. an den Direktor des Kunst- und Naturalienkabinetts Johann Gottfried Hoefer, 4. 6. 1778: »[...] Die Büste der Cleopatra von Michel Angelo kann er nun abholen lassen, und da hin setzen wo es am besten stehen kann.«

16

Büste des sogenannten Sterbenden Seneca

Italien (?), 17. oder 18. Jahrhundert

Inv. Nr. Ste 79
H 54,7 cm, B 26,5 cm, T 23 cm;
H 43,5 cm o. Sockel

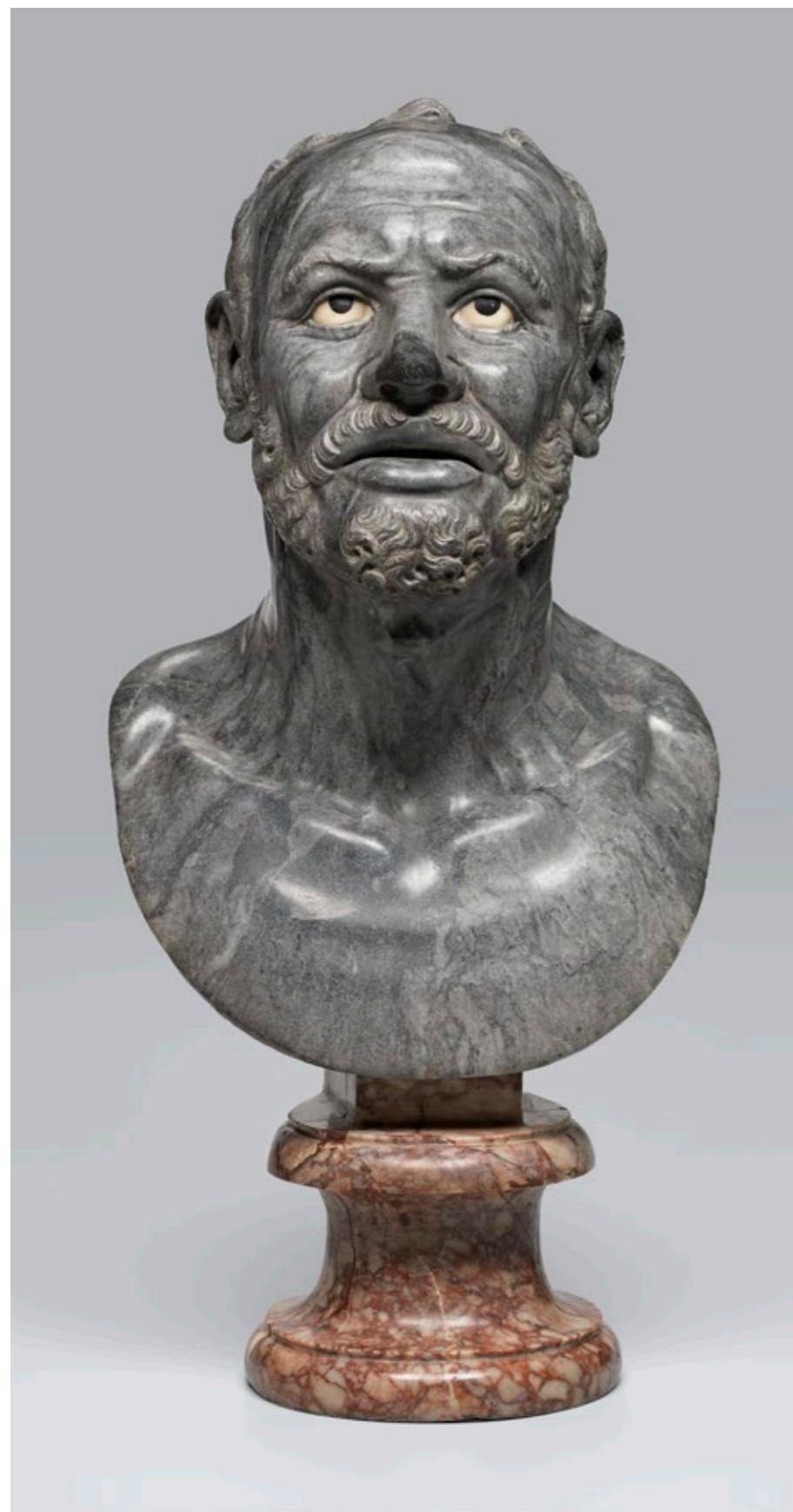
Grauswarz Marmor, Augen farbig gefasst, Marmorsockel
Kleine Fehlstelle am linken Ohr

Inventar H 18, S. 217, Nr. 5: *La tête d'un philosophe. Marbre noirâtre.*

Inventar H 29, S. 95, Nr. 5: *Kopf eines Philosophen (Seneca) von schwärzlichen Marmor.*

Die Halbbüste stellt einen älteren Mann mit weit zurückweichendem Haarsatz und seitlich des Kinns abgesetztem Vollbart dar. Die großen Ohrenmuscheln, eine kräftige Nase und die volle Unterlippe charakterisieren die Physiognomie. Stark hervortretende Sehnen und Adern des Halses, wie auch die scharf eingeschnittenen Querfalten auf seiner Rückseite betonen das Alter und die lange körperliche Beanspruchung des Dargestellten. Verstärkt wird die unruhig plastische Oberflächenwirkung der Ausbuchtungen, Dellen und Kerben des Kopfes durch das Material, einen grauswarz Marmor mit wechselnden Hell-Dunkel-Schattierungen. Die eindringliche Wirkung des Kopfes auf den Betrachter beruht nicht zuletzt auf den weit aufgerissenen, weiß gefärbten Augen, deren große schwarze Pupillen steil nach oben gerichtet sind.

Die Büste repliziert den Kopf der antiken Figur des sogenannten Sterbenden Seneca im Musée du Louvre in Paris, einer römischen Kopie des 2. Jahrhunderts nach einem verlorenen griechischen Original des späten 3. Jahrhunderts v. Chr.¹ Diese unterlebensgroße Plastik aus schwarzbraunem Marmor zeigt in einer spannungsgeladenen Haltung einen sich vorbeugenden Mann, die rechte Hand erhoben, den linken Arm nach hinten abgespreizt, bekleidet nur mit einem um die Hüften geschlungenen Tuch aus weißem Alabaster.² Die Figur im Louvre ist sehr wahrscheinlich identisch mit der zuerst von Flaminio Vacca (1538–1605) in seiner spätestens 1594 verfassten Beschreibung der römischen Altertümer erwähnten Seneca-Figur aus schwarzem Marmor, die auf einem Gut in Rom gefunden worden war. Seit dem frühen 17. Jahrhundert ist sie in der Sammlung der römischen Villa



Borghese nachweisbar, und mit dem Kauf der meisten Skulpturen dieser Sammlung durch Napoleon Bonaparte 1807 gelangte sie zwischen 1808 und 1811 in den Louvre.³

Die Identifizierung dieser Skulptur mit dem römischen Politiker und Philosophen Seneca (†65), der, von Kaiser Nero (37–68) zum Selbstmord aufgefordert, sich selbst die Adern öffnete, muss bald nach Entdeckung der Skulptur erfolgt sein. Sie stützte sich vermutlich auf eine gewisse Ähnlichkeit der Gesichtszüge mit einem Kopf, der in den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts unzutreffend als Seneca-Porträt Bekanntheit erlangte (Kat. Nr. 27).⁴ Indem man die ohne Füße aufgefundenen Figuren in einer mit rotem Stein ausgelegten Marmorvase aufstellte, schuf man das Motiv des in der Vase verblutenden Seneca.⁵ Peter Paul Rubens (1577–1640) zeichnete die Plastik in Rom und setzte das Motiv ins Gemälde um.⁶ Erst Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) wies in seinen 1767/68 publizierten »Monumenti antichi inediti« darauf hin, dass vergleichbare Figuren in verschiedenen römischen Sammlungen aufgrund ihrer Attribute keinesfalls als Seneca-Porträt bezeichnet werden können, und hielt sie für Darstellungen der Rolle des alten Sklaven aus der antiken Komödie.⁷ In dem Verzicht auf die Benennung des Braunschweiger Kopfes als Seneca im Inventar H 18 aus den Jahren 1778 bis 1780 könnte sich die Verunsicherung durch die Schrift Winckelmanns widerspiegeln, wenngleich er weiterhin als »Kopf eines Philosophen« geführt wurde.

Seit den Forschungen von Ennio Querino Visconti im frühen 19. Jahrhundert trägt die Plastik im Louvre die Bezeichnung »Alter Fischer«.⁸ Aus der heutigen Zuordnung zur Gattung der hellenistischen Genoplastik ergibt sich eine durchweg negative Interpretation des Dargestellten, welcher als Fischer der verachteten unteren Schicht angehörte. Große Ohren und starr hervorquellende Augen betrachteten die Physiognomiker des griechischen Altertums in Analogie zu Tieren wie dem Esel oder dem Schwein als Zeichen von Dummheit, Trägheit und Schamlosigkeit. Die gebeugte Haltung galt ihnen als Ausdruck eines feigen, sklavischen Charakters. Zur Überraschung und Belustigung fanden Figuren solcher Fischer sehr wahrscheinlich an Wasserbecken oder Kanälen hellenistischer Villen Aufstellung.⁹

Die vermutlich barocke Braunschweiger Fassung dieses bis ins späte 18. Jahrhundert als Darstellung des sterbenden Seneca verehrten Bildtypus entspricht der Büste der antiken Pariser Replik in vielen Details. Nicht nur die weiß emaillierten Augen des Originals wurden bei dem Braunschweiger Kopf getreu nachgestaltet, sogar die dunkle Verfärbung des Steins auf der Nase ist bei beiden Fassungen in allerdings unterschiedlichem Ausmaß gegeben. Geringfügige Abweichungen bestehen bei der Gestaltung des Bartes, der bei der Braunschweiger Büste vervollständigt wurde.

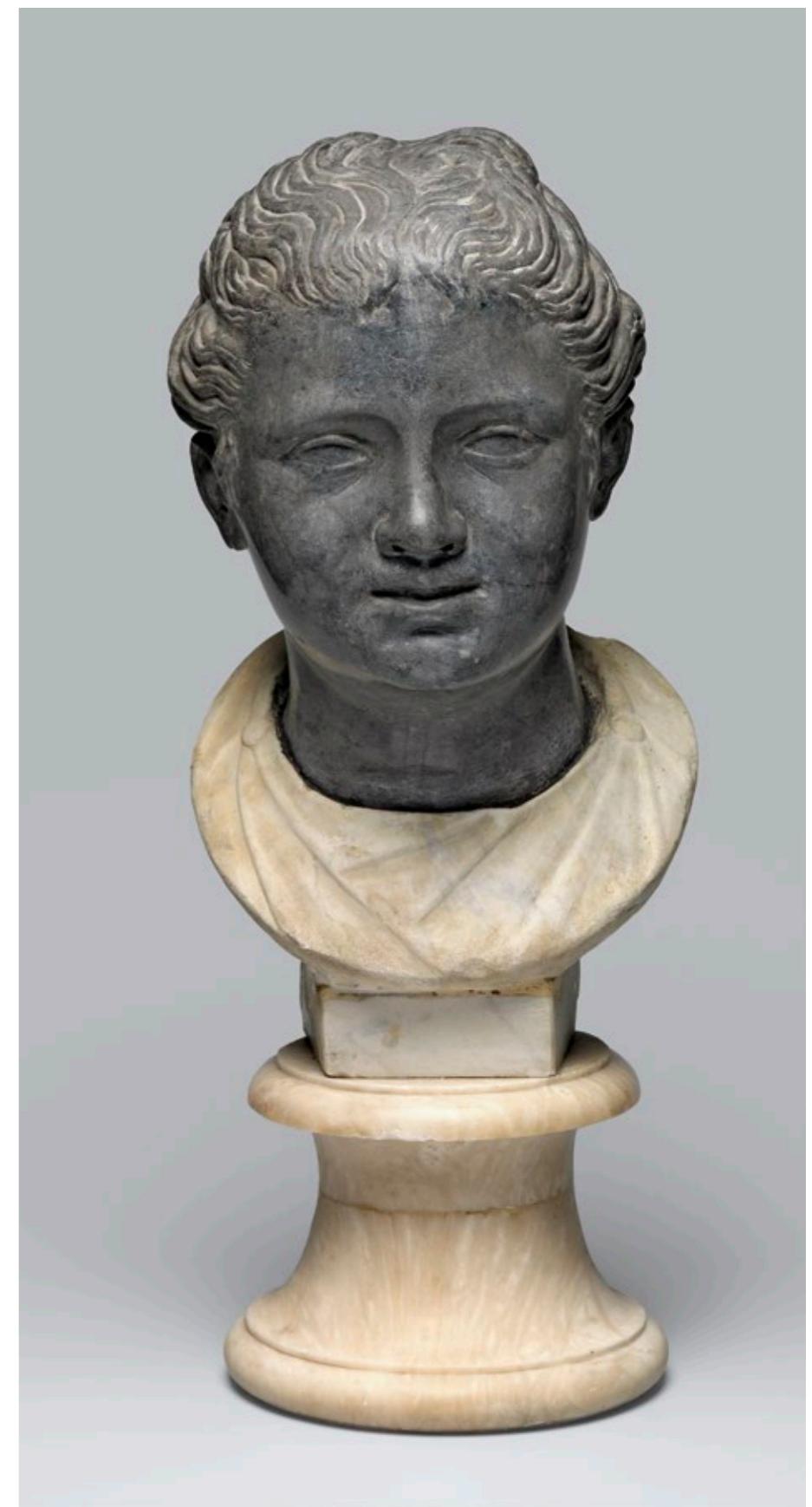
Ungeklärt bleiben die künstlerische Herkunft der Replik und der Zeitpunkt ihrer Erwerbung für die herzogliche Sammlung. Die früheste Beschreibung des Schlosses Salzdahlum, verfasst 1697 von Flemmer, erwähnt einen Bronzekopf Senecas, ebenso die Beschreibung des Schlosses durch den Arzt Christian Heinrich Erndtel (†1734), der Salzdahlum 1706/07 besuchte. In seiner Rezension der Beschreibung des Schlosses von Erndtel meinte der Wolfenbütteler Hofrat Johann Georg Burckhardt (1684–1764), darauf hinzuweisen zu müssen, dass die Büste hingegen aus Marmor gefertigt ist.¹⁰ Möglicherweise bezog sich Burckhardt dabei auf den sogenannten Sterbenden Seneca der Braunschweiger Sammlung, da die Seneca-Büste mit der Inventarnummer Ste 212 (Kat. Nr. 27), deren Kopf aus weißem Marmor gefertigt ist, kaum mit einer Bronze verwechselt werden kann. S. S.

Literatur

Riegel 1887, S. 276, Nr. 79

Anmerkungen

- 1 Noll 2001, S. 135, Anm. 11. | 2 Als neuzeitliche Ergänzungen gelten Teile des Hüfttuchs, der kurz unter dem Knie abbrechenden Beine und des Gesichts, hier insbesondere die Nase und die Emaille-Einlagen der Augen; Noll 2001, S. 135, Anm. 11. | 3 Haskell/Penny 1981, S. 303–304, Kat. Nr. 76; Noll 2001, S. 94–95. | 4 Haskell/Penny 1981, S. 303–304, Kat. Nr. 76; Noll 2001, S. 94–95. | 5 Haskell/Penny 1981, S. 303–304, Kat. Nr. 76. | 6 Noll 2001, S. 89–95; Ausst. Kat. Wuppertal 2012, S. 139–142. | 7 Haskell/Penny 1981, S. 303–304, Kat. Nr. 76; Noll 2001, S. 95. | 8 Noll 2001, S. 95. | 9 Laubser 1982, S. 49, 53–44 und 87–88. | 10 Ausst. Kat. Braunschweig 2008, S. 10.



Weibliche Gewandfigur (Tugendallegorie)

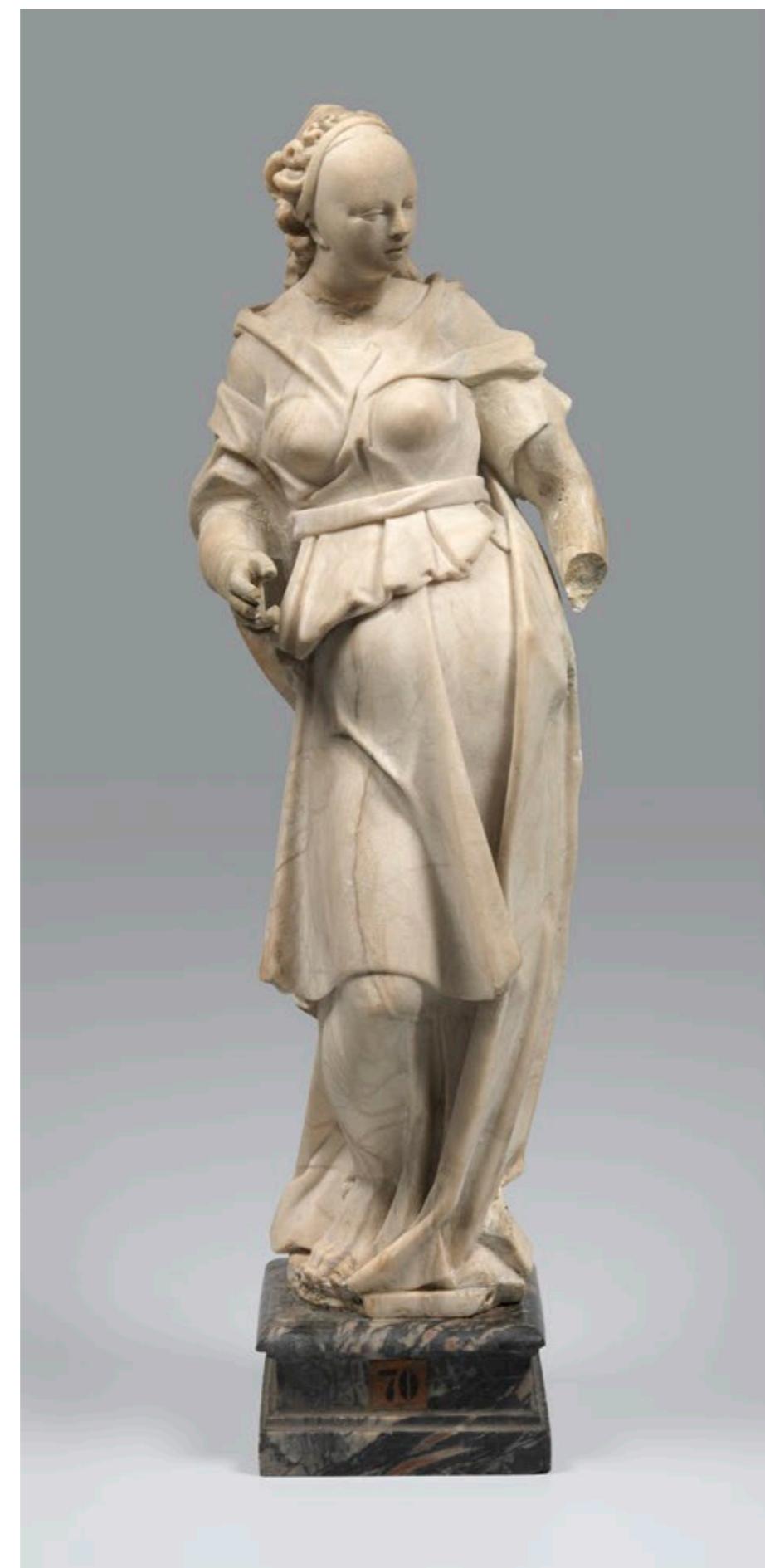
Balthasar Kircher († nach 1601)
zugeschrieben, um 1590

Inv. Nr. Ste 70
H 54 cm, B 16,5 cm, T 14 cm;
H 48 cm o. Sockel
Alabaster, Marmorsockel
Bestoßungen, beide Unterarme und großer
Zeh des rechten Fußes zu unbestimmter
Zeit aus Gips ergänzt
Riegel 1887, S. 274, Nr. 70: *Weibliche
Gewandfigur, stehend, o,48 m h.*

Die weibliche Gewandfigur wird hier auch als Tugendallegorie angesprochen, obgleich keine Attribute sie als solche ausweisen. Beide Hände, in denen sie diese gehalten haben könnte, sind verloren und zu unbestimmter Zeit in Gips ergänzt worden.

Das Gewand der Figur besteht aus mehreren Stoffschichten: Über einem bodenlangen Kleid trägt sie ein kürzeres, bis zu den Knien reichendes Gewand; dazu ein kürzeres, schräg über der Hüfte verlaufendes Oberteil mit unregelmäßigem Ausschnitt, das durch einen breiten Gürtel auf hoher Taille gebunden ist. Die Brust zeichnet sich unter dem Stoff klar ab, wie überhaupt die Gewänder eng am Körper und in groÙe einfache Falten gelegt sind. Auf dem Rücken erweckt die Faltengebung zudem den Eindruck, das Oberkleid verfüge über eine Kapuze. Zusätzlich trägt die Figur einen Mantel. Dessen Saum ist breit umgeschlagen und läuft quer über den Rücken, von vorn ist der Mantel kaum zu sehen. Mit der linken, heute verlorenen Hand fixierte die Figur den Mantel ursprünglich an der Seite, was anhand der Abbruchstelle gut zu erkennen ist. Den rechten Oberarm überschneidet das Manteltuch hingegen und fällt dahinter zurück.

Die Figur zeichnet sich durch die stark nach rechts ausgestellte Hüfte aus, was die Silhouette in Erinnerung an gotische Skulpturen S-förmig erscheinen lässt. Das rechte Bein ist gebeugt und das Knie sticht weit nach vorn. Dabei ist die rechte Schulter weit zurückgenommen. Die starke Vorwärtsbewegung des nach links gewandten Kopfes verstärkt diese Bewegung noch, auch die verhältnismäßig kleine, flach ausgearbeitete Sockelplatte, die Teil der Skulptur ist, trägt zu diesem Eindruck bei.



Die Figur weist keine dekorativen Elemente auf. Allein in der Gestaltung der Haartracht mit langem, in die Frisur eingearbeitetem Schleier ist ein Interesse an einer ornamentalen Auffassung von Details zu erkennen. Der Kopf der Figur zeichnet sich durch die extrem hohe Stirn und den weit zurückliegenden Haarsatz aus. Über dem mittig gescheitelten Haar sind mehrere Bänder quer gelegt, dahinter liegt der hoch in die Frisur gesteckte Schleier auf, der bis über die Schulter in glatten Falten herunterreicht. Das Haar selbst ist aufwendig gestaltet, je zwei breite geflochtene Strähnen sind über den Schläfen symmetrisch in- und übereinander gelegt. Einzelne in sich gedrehte Locken sind über den schon genannten quer liegenden Bändern zu sehen, lange Strähnen sind seitlich des Schleiers zu erkennen und liegen auf den Schultern auf.

Die Skulptur wird hier erstmals einem in Braunschweig tätigen Bildhauer zugeschrieben. Der aus dem Badischen stammende Balthasar Kircher erwarb 1591 das Braunschweiger Bürgerrecht und arbeitete mindestens bis 1601 in der Stadt.¹ Wesentlichen Anteil hatte er mit seiner Werkstatt an der Gestaltung und Ausführung der Ostfassade des Braunschweiger Gewandhauses in den Jahren 1590 und 1591. Wenig später führte er die Fassade der Martinsschule am Bankplatz mit ihrem umfangreichen Tugendprogramm aus. Zwar wurde die Schule und mit ihr der Skulpturenschmuck der Fassade 1945 beim Luftangriff auf Braunschweig zerstört, das Hauptportal aber überdauerte den Zweiten Weltkrieg. Es befindet sich heute in der Fassade des Aula-Gebäudes des Gymnasiums Martino-Katharineum an der Breiten StraÙe. Wie Paul Jonas Meier, der die Fassade der Schule 1936 erstmals und auf der Grundlage der damals erhaltenen Rechnungen und Akten Balthasar Kircher zuschrieb, zuerst dargelegt hat, schmücken Darstellungen der Sieben Freien Künste das von Hermen flankierte, reich ausgestattete Portal. Schon Meier erkannte zwei an der Fassade der Martinskirche tätige Hände, einen Meister, der die beiden seitlich auf eigenen Sockeln positionierten Figuren geschaffen hatte und dem er auch das übrige, heute verlorene Fassadenprogramm zusprach, und einen anderen, wohl Kircher selbst, der die Hauptfiguren des Portals geschaffen habe.²

Insbesondere den beiden fast freiplastisch gegebenen Standfiguren, Rhetorik und Arithmetik vorstellend, die das Relief mit der Mantelspende des hl. Martin in der Mitte der Portalsbekrönung flankieren, steht die hier besprochene Skulptur nahe – sowohl in motivi-

scher Hinsicht, mit Blick auf die Bestandteile der Kleidung und Gestaltung des Gewands, als auch in stilistischer, dem starken S-Schwung in der Haltung und dem Sich-Abzeichnen der Gliedmaßen im Stoff des Gewandes. Ebenso legen Motive wie der im Gewand sichtbare Bauchnabel den Schluss nahe, dass alle Figuren von derselben Hand ausgeführt wurden oder zumindest einem künstlerischen Umfeld entstammen. Auch wenn die Gestaltung im Detail abweicht, die Stofflichkeit des Gewands etwa und das Faltenspiel in seiner Auffassung nicht identisch sind, sondern in der rundplastisch aufgefassten Figur aus dem Bestand des Museums weiter durchgebildet und feiner ausgearbeitet sind, ist die Zuschreibung an Balthasar Kircher sehr naheliegend.

Als Teil des heute verlorenen Tugendprogramms ist die Figur mit Sicherheit nicht anzusprechen, auch wenn die ungewöhnliche Gestaltung des Kopfputzes etwa auf eine allegorische Darstellung wie diese schließen lässt. Die Skulptur ist in den Inventaren des Kunst- und Naturalienkabinetts nicht nachweisbar und wird erstmals 1887 von Herman Riegel verzeichnet. Allerdings rufen die in Gips ausgeführten Ergänzungen beider Arme und des großen Zehs des rechten Fußes Restaurierungen an anderen Skulpturen des Bestandes in Erinnerung (Kat. Nr. 68, 78 und 79), die wohl schon in der Zeit des Kunst- und Naturalienkabinetts ausgeführt wurden. K. G.

Literatur
Riegel 1887, S. 274, Nr. 70

Anmerkungen
¹ Vgl. zu Balthasar Kircher Meier 1936, S. 25–35. | ² Meier 1936, S. 32.

Sieben Kinderfiguren

Johann Georg Kern (1622–1698)
zugeschrieben, 2. Hälfte 17. Jahrhundert
Inv. Nr. Ste 47–52

Zwei sich umarmende Kinder

Inv. Nr. Ste 47
H 52 cm, B 27,5 cm, T 16 cm;
H 45 cm, B 24,5 cm, T 15,5 cm o. Sockel
Alabaster
Bestoßungen, rechter Fuß des Mädchens und Teile des Sockels abgebrochen, alte Ergänzungen aus Alabaster an Hinterkopf und Rücken des Mädchens; 2016 aus mehreren Teilen wieder zusammengesetzt

Ein Junge mit einem Löwen

Inv. Nr. Ste 48
H 53,2 cm, B 19,3 cm, T 18 cm;
H 47,2 cm, 17,5 cm, T 17 cm o. Sockel
Alabaster
Bestoßungen und Kratzer

Ein Junge mit einem Fruchtkorb

Inv. Nr. Ste 49
H 52,7 cm, B 20 cm, T 15,2 cm;
H 46,5 cm, B 18,2 cm, T 15,2 cm o. Sockel
Alabaster
Bestoßungen und Kratzer

Ein Junge mit einem kleineren, Flöte blasenden Kind auf den Schultern

Inv. Nr. Ste 50
H 52,2 cm, B 16,7 cm, T 18,1 cm;
H 47 cm, B 14 cm, T 16,8 cm o. Sockel
Alabaster
Bestoßungen und Kratzer und großer Zeh des rechten Fußes des großen Kindes, großer Zeh des kleinen Kindes abgebrochen, Ergänzungen am Sockel



48



49



50



51



52



53

52

Ein Junge, der Seifenblasen macht (»Homo bulla«)

Inv. Nr. Ste 51
H 53 cm, B 18 cm, T 15 cm;
H 47 cm, B 16 cm, T 13,5 cm o. Sockel
Alabaster
Bestoßungen und Kratzer, Stirnlocke abgebrochen; 2016 aus zwei Teilen wieder zusammengesetzt

53

Ein Junge mit einem Lamm

Inv. Nr. Ste 52
H 51 cm, B 17,8 cm, T 17,8 cm;
H 45 cm, B 16 cm, T 16 cm o. Sockel
Alabaster
Bestoßungen und Kratzer, alte Ergänzungen am Sockel, Ergänzungen aus Alabaster am rechten Arm

Inventar H 18, S. 219, Nr. 52: *Deux enfans qui se embrassent*; Nr. 53: *Un enfant jouant avec un lion*; S. 220, Nr. 54: *Un enfant portant un autre plus petit sur le équales*; Nr. 55: *Un enfant qui fait des bouteilles de savon*; Nr. 56: *Un enfant avec un bebris*; Nr. 57: *Un enfant tenant un panier rempli de fruits*.

Inventar H 29, S. 101, Nr. 52: *Zwey Kinder, die sich umarmen*; Nr. 53: *Ein Kind so mit*

einem Löwen spielt; Nr. 54: *Ein Kind, welches ein anderes kleines Kind auf den Schultern trägt*; Nr. 55: *Ein Kind, so Seifenblasen macht*; Nr. 56: *Ein Kind mit einem Schaaf*; Nr. 57: *Ein Kind, welches einen Fruchtkorb hält*.

Die sechs Skulpturen, darunter fünf einzelne Kinderfiguren, ausgestattet mit verschiedenen Attributen, und ein sich umarmendes Paar, sind als Darstellungen der Sinne und als Tugendallegorien zu deuten, aber nicht als inhaltlich geschlossene Serie zu verstehen. Alle Figuren sind auf wenig hohen und sehr kleinen, terrainanadenden Sockeln angeordnet, die wiederum, da sie allein als Standfläche nicht ausreichten, auf etwas ungleichmäßig gearbeitete, polygonale Sockel aufgeklebt wurden. Diese einheitliche Präsentation belegt, über die stilistische Verwandtschaft hinaus, dass die Figuren als zusammengehörig betrachtet wurden. Zu welchem Zeitpunkt die Sockel angesetzt wurden, etwa noch im 17. oder im 18. Jahrhundert, ist nicht mehr zu entscheiden, jedoch ist anzunehmen, dass dies in der Sammlung in Wolfenbüttel geschah.¹ Möglicherweise steht diese Maßnahme in Zusammenhang mit einer früh zu datierenden Restaurierung der Skulpturen, die zahlreiche, teilweise großflächige Ergänzungen aus Alabaster aufweisen.

Die erste der sechs auch in den Inventaren des Kunst- und Naturalienkabinetts hintereinander aufgeführten Skulpturen zeigt zwei Kin-

der: einen Jungen, der ein Mädchen umarmt (Kat. Nr. 48).² Beide Figuren stehen, ohne dass ihnen weitere Attribute zugeordnet wären, auf einer Wiese, die durch Grasbüschel und Blüten zu ihren Füßen angedeutet wird. Zärtlich fasst der etwas größere Junge, von rechts heranschreitend, mit der linken Hand an die Wange des Mädchens, mit der rechten umgreift er ihren Rücken. Er ist im Begriff sie zu küssen. Damit scheint er das Mädchen, das auf den Betrachter zu schreitet, zu überraschen. Sie erwidert die Bewegung nicht, unvermittelt führt ihre linke Hand zum Körper des Knaben, ihre rechte hält von innen gegen die des Jungen. Dabei zeigt sich aber ein zartes Lächeln, das den Blick auf die Zähne freigibt, in ihrem Gesicht. Darstellungen wie diese, die zwei Kinder in Umarmung zeigen, sind im Umfeld von Johann Leonhard Kern (1588–1662) und seiner großen Werkstatt häufig, sowohl in Alabaster als auch in Materialien wie beispielsweise Elfenbein.³ Allerdings konnte bisher kein Vergleichsbeispiel gefunden werden, das eben diesen Moment und die feine Bearbeitung der Figuren – die trotz der Beschädigungen sichtbar ist – wiederholt. Der dargestellte Augenblick erlaubt die Interpretation als Verbildung des Tastsinns aus dem Zusammenhang der fünf Sinne des Menschen.

In der zweiten Figur (Kat. Nr. 49) präsentiert sich ein etwas älterer, ebenfalls nackter Knabe, im Kontrapost stehend. Mahnend hat er den linken Zeigefinger erhoben, während er seine rechte Hand in das Maul eines verhält-

nismäßig klein proportionierten Löwen legt, der vor ihm auf den Hinterläufen steht. Die Skulptur wiederholt damit eine typische Bildformel, die sowohl als Darstellung der Tapferkeit, also als Tugendallegorie, als auch als Sinnbild für den Tastsinn, das Fühlen, gebräuchlich ist.

Die dritte Skulptur lässt sich als Allegorie auf den Geschmackssinn deuten (Kat. Nr. 50): Mit der linken Hand greift der Knabe in einen üppig mit Obst gefüllten Korb, der auf einem Baumstumpf neben ihm steht. Darin sind Granatapfel, Trauben und Melone zu erkennen. Mit der rechten Hand präsentiert er einen Apfel. Auch dieses Kind erscheint etwas älter und ernster als die beiden Kinder der zuerst besprochenen Gruppe, aber jünger als das zweite.

Die vierte Skulptur (Kat. Nr. 51) zeigt einen kraftvoll voranschreitenden Knaben, der ein sehr viel kleineres Kind auf den Schultern trägt. Dieser kleine Knabe hält eine Tröte in der linken Hand, in die er mit vollen Wangen hineinbläst. Am ehesten handelt es sich hierbei um eine Darstellung des Hörens. Auch hier ist die Verbindung der beiden Figuren miteinander durchdacht: Der größere Junge umgreift sichernd den Fuß des Kleineren, der wiederum in das Haar des Jungen fasst, um sicher auf dessen Schultern sitzen zu können. Überraschenderweise ist bei dieser Figur, wie auch bei der zuvor besprochenen, Wert darauf gelegt, dass die Scham bedeckt ist. Ein großes Tuch hält der Knabe im Gehen vor seinen

Schoß, sodass es unten auf der Plinthe aufstößt und auch für den Aufbau der Skulptur eine zusätzliche Sicherheit bietet. Huckepackgruppen wiederum lassen sich mehrfach im Umfeld Leonhard Kerns nachweisen.⁴

In der fünften Figur ist nicht eine Tugend oder einer der menschlichen Sinne dargestellt, sondern das berühmte und in der Barockzeit weit verbreitete Motiv des »Homo bulla« (»Der Mensch ist wie eine Seifenblase«), des Seifenblasen machenden Knaben (Kat. Nr. 52). Dabei handelt es sich um ein typisches Vanitas-Motiv. Den linken Fuß auf einen menschlichen Schädel gesetzt, der dem Betrachter an anatomischer Korrektheit von der Unterseite her präsentiert wird, wendet sich der Knabe leicht nach links. Er hält in der linken Hand die Seifenschale, die aus der Hälfte einer Jakobsmuschel besteht, mit der rechten hält er das Röhrchen an seinen Mund, große Blasen zeigen sich an dessen Ende. Wie die anderen Figuren auch, ist dieser Knabe kein Säugling mehr, eher ein erwachsen wirkendes Kleinkind, das mit üppigen Locken gezeigt wird. Das dargestellte Thema war in der Barockzeit weit verbreitet, besonders in der Druckgraphik finden sich zahlreiche Beispiele für dieses Motiv.⁵

Die letzte der Skulpturen, die zu dieser Gruppe gehören, ist ein Knabe, der ein Lamm mit einem Büschel Gras füttert (Kat. Nr. 53). Den rechten Fuß leicht vorgestellt, die linke Hand flach und erwachsen auf den Rücken gelegt,

kümmert er sich um das – wie auch der Löwe – sehr klein gestaltete Lamm, zu dem er mit leicht gesenktem Blick hinabschaut. Dieser Knabe versinnbildlicht abermals den Geschmack, könnte aber auch im Sinne einer Allegorie auf die Fürsorge verstanden werden.

In dieser Figur ist der ausschlaggebende Hinweis auf die Zuschreibung der Gruppe, die bisher mit keinem Künstlernamen in Zusammenhang gebracht worden ist, an einen bestimmten Künstler aus dem Umfeld Kerns zu sehen. Die Gestaltung von Kopf und Gesicht lässt sich sehr gut mit den Kinderfiguren vergleichen, die Johann Georg Kern, ein äußerst produktiver und selbst mit dem Rückhalt einer großen Werkstatt tätiger Bildhauer, zugeschrieben werden.⁶ Hierzu zählen das etwas verkniffene kindliche Gesicht mit breiter Nase und schmalem Mund und insbesondere die wie eine Perücke aufgesetzt wirkenden Haare, die sich in kreisförmige, in sich gedrehte Locken legen. Auch die Caritas mit drei Kindern, die sich in der Braunschweiger Sammlung befindet (Kat. Nr. 54), kann Johann Georg Kern zugeschrieben werden; es liegt nahe, anzunehmen, dass alle Figuren zusammen in die Sammlung gelangten, wenngleich der Zeitpunkt, zu dem dies geschah, unbekannt ist.

Aufgrund verschiedener Details, wie den schon oben angeführten Plinthen, aber auch der grundsätzlichen Auffassung der Figuren, insbesondere des Körperbaus, ist die Zuschreibung aller Figuren an Kern naheliegend.



78



78

Liegende Flora, zu ihren Füßen Amor

Wolfenbüttel, um 1700

Inv. Nr. Ste 59
H 17,8 cm, B 28 cm, T 15,5 cm;
Amorknabe: H 8,5 cm, B 8,5 cm, T 6,5 cm
Alabaster

In zwei Teile zerbrochen, stark fragmentiert, rechter Fuß und linker großer Zeh der Frau verloren, Brüche am rechten Arm, unterhalb des Bauches, am Hals und oberhalb der Knie, linke Hand zu unbestimmter Zeit aus Gips ergänzt, stark fragmentierter Putto als separates Stück erhalten, an seiner Hüfte geklebter Bruch, rechter Fuß und linker Arm verloren, auf der rechten Seite Teile der Sockelplatte verloren.

Inventar H 18, S. 219, Nr. 46: *Venus Couchée et Cupidon assis à ses pieds. Albâtre. I: endommagée :l*

Inventar H 29, S. 100, Nr. 46: *Eine liegende Venus und Cupido, der zu ihren Füßen sitzt. Alabaster 14 Zoll breit. Ist beschädigt.*

Die Skulpturengruppe besteht aus einer jungen, auf ihrer rechten Seite liegenden Frau, die ihren Blick nach oben richtet, und einem Putto, der mit nach oben gewandtem Kopf zu ihren Füßen sitzt. Mit ihrem rechten Unterarm stützt sich die Frau auf der rechteckigen Bodenplatte auf und richtet ihren Oberkörper stark auf, während der linke Arm vor den Körper geführt ist. Das lockige Haar ist am Hinterkopf zusammengebunden, einige Strähnen fallen in ihr Dekolleté. An einem schräg über die linke Schulter und zwischen den Brüsten verlaufenden Band ist ein Tuch befestigt, welches die linke Hälfte des Bauches und die Scham der jungen Frau verdeckt und kurz oberhalb der Knie endet. Aufgrund der Blüten im Haar und in den Händen kann die Figur mit Flora, der Göttin des Blühens und des Reifens, identifiziert werden. Auch der Putto hält eine Blumengirlande in seiner rechten Hand.

Darstellungen der Flora waren in der europäischen Kunst der Neuzeit beliebt, sowohl als Einzelfiguren, wie beispielsweise in Tizians um 1515 entstandenem Halbfigurenbild, als auch im Rahmen vielfiguriger Kompositionen, wie in Nicolas Poussins »Reich der Flora«.¹ Ebenso brachten Künstler dem Studium antiker weiblicher Gewandstatuen, die als »Flora« gedeutet wurden, große Aufmerksamkeit entgegen, wie zum Beispiel der »Flora« in der römischen Sammlung Farnese, bei der es sich nach heutigem Kenntnisstand jedoch um eine Darstellung Aphrodites handelt.²

Ab dem 17. Jahrhundert kursierten, vor allem in der Graphik, Darstellungen der in Ovids »Fasten« (5, 200–206) überlieferten Vermählung Floras mit Zephyrus, bei denen Flora liegend dargestellt ist.³ Vermutlich diente dieses Bildmotiv als Anregung für die Braunschweiger Flora-Statuette. Vor diesem Hintergrund könnte Flora zum Himmel gerichteter Blick auf die Existenz einer nicht mehr vorhandenen Zephyr-Figur oder die ursprüngliche Planung einer solchen hindeuten.

In der Gestaltung des weiblichen Körpers mit fließenden, die weiblichen Rundungen umschmeichelnden Stoffen und entblößter Brust sowie der mit Blumen geschmückten Frisur knüpft die Braunschweiger Statuette an bestehende Darstellungskonventionen an. Die Pose des stark aufgerichteten Oberkörpers ist dagegen ungewöhnlich und erinnert an die weibliche Liegefigur am Portal des Wolfenbütteler Schlosses, welche die Personifikation

des Ruhmes darstellt und von Franz Finck (†1722) gearbeitet wurde, der ab 1709 die Stellung eines Hofbildhauers innehatte.⁴ Stilistische Anknüpfungspunkte bestehen zu zwei Dianas der Braunschweiger Sammlung (Kat. Nr. 79, 80). Neben der generellen Anlage verbinden die drei Liegenden die differenziert ausgearbeiteten Bordüren der unterliegenden Tücher. Dies spricht für einen gemeinsamen Ursprung im Herzogtum um 1700. C. O.

Literatur

Riegel 1887, S. 275, Nr. 59

Anmerkungen

1 Tiziano Vecellio, Flora, 1520–22, Galleria degli Uffizi, Florenz, Inv. Nr. 1462; vgl. WetHEY 1969–75, Bd. 3, S. 154–155, Kat. Nr. 17, Taf. 35, und Nicolas Poussin, Das Reich der Flora, um 1631, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 719; vgl. Ausst. Kat. Paris/München/Bonn 2005/06, S. 411–412, Kat. Nr. 126. | **2** Römische Kopie einer griechischen Statue der Aphrodite aus dem 4. Jh. v. Chr., Museo Archeologico, Neapel, Inv. Nr. 6409; vgl. Has-kell/Penny 1981, Kat. Nr. 41. | **3** Vgl. bspw. Bernard Picart, Zephyr und Flora, Rötelzeichnung, Albertina, Wien, Inv. Nr. 11944; URL: [http://sammungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[11944\]&showtype=record \(10. 8. 2016\);](http://sammungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[11944]&showtype=record (10. 8. 2016);) Matthias Oesterreich nach François Boitard, Zephyr und Flora, 1752, Radierung, HAUM, Sign. MOesterreich AB 3.1.4; vgl. PURL: [http://kk.haum-bs.de/?id=m-oesterreich-ab3-0014 \(10. 8. 2016\). | **4** Grote 2012, S. 53 \(Flora\) und S. 71 \(Franz Finck\). Vgl. Abb. 14, S. 69, in diesem Band.](http://kk.haum-bs.de/?id=m-oesterreich-ab3-0014 (10. 8. 2016).)



79

Liegende Diana, zu ihren Füßen ihr Hund

Wolfenbüttel, um 1700

Inv. Nr. Ste 60
H 15,2 cm, B 34,3 cm, T 15 cm
Alabaster

Schnauze des Hundes abgebrochen und verloren, an der Spitze des Köchers und an der Leine des Hundes alte Ergänzungen, der linke Unterarm der Diana weist eine alte Klebung auf, eine Bohrung am Stumpf des Unterarms kennzeichnet eine fehlende Ergänzung, der rechte Fuß der Diana fehlt, die Bodenplatte ist an der Rückseite der Figur teilweise verloren

Inventar H 18, S. 219, Nr. 47: *Diane couchée et un chien qui se trouve à ses pieds. Albâtre. (: endommagée :)*

Inventar H 29, S. 100, Nr. 47: *Eine liegende Diana mit einem Hund zu ihren Füßen. Von Alabaster aber schadhaft. 14 Zoll.*

Die Alabasterskulptur zeigt die rastende Diana, die einen ihr zu Füßen hockenden Hund an der Leine hält. Die Göttin der Jagd liegt auf einem mit einer Spitzenbordüre dekorierten Tuch. Sie stützt sich auf ihren linken Ellenbogen, das rechte Bein ausgestreckt, das linke aufgestellt. In ihrer rechten Hand, die sie auf ihrem Oberschenkel abgelegt hat, hält sie locker die Leine, an der sie den Jagdhund führt.

Auffällig sind bei dieser Figur wie auch bei zwei stilistisch und motivisch eng verwandten Liegenden der Sammlung, einer Flora und einer Diana (Kat. Nr. 78 und 80), die gespannte, etwas gesuchte Körperhaltung sowie der manieriert zurückgeworfene Kopf. Die Figur ist mit Attributen und Accessoires reich ausgestattet: Einen Köcher mit Pfeilen trägt sie auf dem Rücken, er wird durch einen Brustgurt gehalten. Der Bogen hingegen liegt vor ihr zwischen den Falten des Tuches. Neben diesen Attributen und dem Windhund weist auch die auf dem Diadem angeordnete Mondsichel die Figur als Diana aus.¹

Die Diana ist ursprünglich eine italische Göttin der Antike gewesen, die als Göttin des Waldes mit Pfeil und Bogen bewaffnet war und oft von Hunden begleitet wurde. Neben der Göttin des Waldes war sie auch die Göttin des Mondes, weshalb ein weiteres ihrer Attribute eine Mondsichel im Haar ist. Außerdem wurde sie oft mit Nymphen dargestellt, da sie ebenfalls als Schützerin der Jungfräulichkeit verstanden wurde.² Ab der Renaissance tauchte die Diana wieder vermehrt als klassische Jagdgöttin auf und trat zahlreich in Wand- und Deckenbildern in Erscheinung. Darüber hinaus fand sie im 17. und 18. Jahrhundert große Beliebtheit als plastische Parkdekoration und als Motiv in der Kleinkunst.³

Wie auch die stark fragmentierte Figur der liegenden Flora in der Sammlung ist die Diana bereits im Inventar des Kunst- und Naturalienkabinetts als beschädigt verzeichnet worden. Größe und Gestaltung der beiden Liegenden

119

Zwei Stillleben mit Obstkorb

Johann Leonhard Franck (1708–1782), 1767

Inv. Nr. Ste 126, Ste 127

Obstkorb

Inv. Nr. Ste 126

H 30,2 cm, B 36,9 cm, T 3,8 cm;
H 24,5 cm, B 30,5 cm im Rahmen
Steinrelief auf Schiefer, Harzer Steinarten,
Amethyst, Jaspis, Gips, schwarz lackierter
Holzrahmen mit vergoldeter Leiste, in den
Ecken vergoldete Bleiornamente, verglast
Oberste rote Weintraube durch eine weiße
Johannisbeere von Inv. Nr. Ste 127 ersetzt
Rückseite bezeichnet: *L. Franck Año 1767;
247K*

Obstkorb mit Schmetterling

Inv. Nr. Ste 127

H 30,3 cm, B 36,8 cm, T 4,1 cm;
H 24,5 cm, B 30,5 cm im Rahmen
Steinrelief auf Schiefer, Harzer Steinarten,
Amethyst, Jaspis, Glas, Gips, schwarz
lackierter Holzrahmen mit vergoldeter Leiste,
in den Ecken vergoldete Bleiornamente,
verglast
Eine der weißen Johannisbeeren fehlt,
vgl. Inv. Nr. Ste 126
Rückseite bezeichnet: *J. L. Franck Año 1767;
248, 127*

Inventar H 32, S. 53–54, Nr. 247: *Fünf Stücke von aufgelegter Arbeit auf schwarzen Schiefer, als [...] Nr 247. Ein dito [Fruchtkorb] etwas kleiner mit Weintrauben, Kirschen und Pflaumen. Nr 248. Ein dito [Fruchtkorb] mit Weintrauben, Kirschen u. Johannisbeeren. [...] Alle diese Stücke von No 244 bis 250 sind größtentheils von Steinen, die im Braunschweigischen u. Blankenburgischen sich finden, zusammen gesetzt und von dem verstorbenen Steinschleifer Francke hieselbst ververtiget worden. Sie haben sämtlich schwarze hölzerne Rahmen mit verguldeten Leisten.*

Literatur

Riegel 1887, S. 279, Nr. 126, 127; Meier 1902,
S. 112, Nr. 126–133; Netzer 1983, S. 142 und
Abb. 1–2



119 | Inv. Nr. Ste 126



119 | Inv. Nr. Ste 127

120

Obstschale

Johann Leonhard Franck (1708–1782),
um 1767

Inv. Nr. Ste 128
H 25,2 cm, B 31,5 cm, T 3,5 cm;
H 18,3 cm, B 25 cm im Rahmen
Steinrelief auf Schiefer, Harzer Steinarten,
schwarz lackierter Holzrahmen mit einfacher
Zierleiste aus Metall, verglast
Allseitig Holzkeile zwischen Platte und
Rahmen, Schale mit alten Klebungen, einer
Kittung, Verlust eines Birnenstiels und even-
tuell anderer Kleinteile, Rahmen bestoßen
Rahmen bezeichnet: *Nro. 126*

Inventar H 32, S. 29, Nr. 126: *Ein erhoben gearbeitetes aus allerley Steinen zusammen gesetztes Fruchtstück auf einem schwarzen Schiefer. Die Schale nemlich ist gelblicher Achat, und die Früchte sind von Achat, Jaspis und anderen Steinarten. Ist schadhaft.*

Literatur

Riegel 1887, S. 279, Nr. 128; Meier 1902,
S. 112, Nr. 126–133; Netzer 1983, S. 142



120



121



Historistische Bildungsziele und archäologische Experimente

Die Gipsabguss-Sammlung des Herzog Anton Ulrich-Museums im Wandel der Zeit

Einführung

Das Herzog Anton Ulrich-Museum verfügt als Universalmuseum über Sammlungen verschiedenster Art und Gattung. Von der Gemäldesammlung über das Kupferstichkabinett reicht der Bestand bis hin zu Skulpturen verschiedener Materialien und zur Angewandten Kunst, Abteilungen, die sowohl außereuropäische als auch europäische Kunstwerke miteinander vereinen. Dass das Museum etwa seit der Zeit, als der Neubau an der Museumstraße 1 bezogen wurde, nämlich den späten 1880er Jahren, auch über eine Sammlung von Gipsabgüssen verfügt, ist heute hingegen kaum bekannt. Diese Studie skizziert die Geschichte dieser Sammlung, die ein außergewöhnlich gutes Beispiel für den Wandel in der Wertschätzung von Gipsabgüssen seit der Gründerzeit und bis heute darstellt.

Mit dem Ziel, »die schönsten und charakteristischsten Werke der Bildhauerkunst aller Zeiten in Abgüssen zu vereinen«,¹ begann Museumsdirektor Herman Riegel (1834–1900) im Frühsommer 1888 mit der Anschaffung von Gipsabgüssen antiker, mittelalterlicher und neuzeitlicher Skulpturen. Diese erwarb er innerhalb der folgenden Monate bei Museen und Gießereien im In- und Ausland. Dabei hatte der Direktor ein hohes Ziel vor Augen. Die Sammlung sollte nicht etwa nur der Lehre dienen, sondern vor allem eine »volksthümliche« sein, die überdies die Bestände des Herzoglichen Museums ergänzte und mehr noch vervollständigte. Zu Pfingsten 1889 war die Einrichtung dieser neuen Abteilung abgeschlossen. Etwas mehr als 450 Exponate verteilt sich auf insgesamt sechs Ausstellungssäle im Erdgeschoss des Neubaus, dessen Ausstellungsflächen damit zwei Jahre nach der Eröffnung endlich vollständig bespielt und zugänglich waren. In den Folgejahren blieb diese Ausstellung in Struktur und Aufbau ungetastet; die Sammlung wurde kaum noch erweitert oder gar

verändert. Zur Blüte brachte sie dann Riegels Amtsnachfolger. Als Paul Jonas Meier (1857–1946) 1901 Museumsdirektor wurde, rückte das Sammlungsgebiet der Gipsabgüsse in den Fokus der musealen Arbeit. Die Bestände wurden ergänzt, erweitert und grundlegend überarbeitet. In den Erdgeschoßräumen entstand, wenn man so will, ein ganz eigenes, neues Skulpturenmuseum mit etwa 540 ausgestellten Abgüsse und Gruppen von Abgüsse (Abb. 1). Die Sammlung wurde von Meier intensiv gepflegt, bis schließlich, in den Jahren des Ersten Weltkriegs, das Interesse an den Abgüsse generell und letztlich auch in Braunschweig zu schwinden begann.

Die etwa 265 noch erhaltenen Objekte aus dieser Sammlung sind heute fast ausnahmslos deponiert. Die Wertschätzung des 19. Jahrhunderts, die den Gipsabformungen in einem ganz didaktischen Verständnis Eigenschaften und Fähigkeiten zusprach, die sie den Originalen geradezu ebenbürtig erscheinen ließen, verschwand mit dem Ende des Deutschen Kaiserreichs ebenso wie die Gipsabformungen selbst aus den Schauräumen der alten Museen.² So war es beispielsweise für August Fink (1890–1963), der 1955 als Museumsdirektor einen Lagebericht nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs zusammenstellte, kaum mehr nachvollziehbar, mit welchem Engagement sich seine Vorgänger, insbesondere Paul Jonas Meier, für die Sammlung eingesetzt hatten.³

Die hiermit vorliegende Untersuchung der Sammlungs geschichte, die ein Verzeichnis des historischen Bestands unter Berücksichtigung der umfangreichen Verluste einschließt, soll die Aufmerksamkeit wieder auf die Gipsabgüsse lenken und einen Ausgangspunkt schaffen für die weitere Auseinandersetzung mit dieser vielseitigen Sammlung. Sie skizziert die Ankaufsgeschichte, die Motivation für den Erwerb der Sammlung und den Umgang damit im Laufe der Zeit, schwerpunktmäßig am Ende des 19. Jahr

1 Gipsabguss-Sammlung, Abgüsse nach Antiken, Raum 4 nach Westen, um 1905

1 HAUM, Altregistrator, Neu 77, Ent scheidungsvorlage des Herzoglichen Staatsministeriums an die Landesversammlung, Anlage 30, Nr. 7618 de 1887, Herman Riegel, Denkschrift über die Anschaffung einer Sammlung von Gipsabgüssen für das Herzogliche Museum zu Braunschweig, S. 3–7, hier S. 4; vgl. auch Riegel 1873, S. 47. – Diese allgemeine Zielsetzung war nicht einmalig, z. B. sollte die neue Abguss-Sammlung im Neuen Museum in Berlin »das Erlesenste der ganzen Plastik aller Zeiten in sich vereinigen«, wie Alexander Conze 1880 schrieb; vgl. Fendt 2012, S. 214. | 2 Vgl. Ausst. Kat. Berlin 2015. | 3 Vgl. Fink 1955, S. 80–84. |

hunderts und bis in die ersten Jahre des Ersten Weltkriegs. Umfangreiches Quellenmaterial – Akten zur Vorbereitung der Sammlung, die Korrespondenzen zwischen Museumsdirektion und Herzoglichem Staatsministerium sowie die Dokumentation der Erwerbungsvorgänge, die die Museumsdirektoren mit Gießern im In- und Ausland in Kontakt brachten – bildet die Grundlage der Studie.⁴

Sie trägt damit auch einer neuen, seit wenigen Jahrzehnten zu beobachtenden Entwicklung Rechnung, in der die Gipsabguss-Sammlungen generell neue Aufmerksamkeit und Wertschätzung erfahren, auch und gerade im Hinblick auf das Verständnis der Abgüsse als Originale ihrer Zeit.⁵ Dass die Gipsabguss-Sammlung des Braunschweiger Museums im Gegensatz zu anderen am Ende des 19. Jahrhunderts zusammengestellten gerade in dieser Hinsicht einige Besonderheiten aufzuweisen hat, die daraus resultieren, dass sie um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert nicht nur außergewöhnliche Beachtung und ernsthafte Bestandspflege genoss, sondern auch einen Großteil der Ausstellungsfläche im Erdgeschoss des Museumsbaus einnahm, wird im Rahmen dieser Untersuchung zu zeigen sein. Ziel dieses Aufsatzes ist es, die Sammlung der Gipsabformungen des Herzoglichen Museums Braunschweig in Erinnerung zu rufen, in ihren wesentlichen Eigenschaften zu charakterisieren und so die Grundlagen für die weitere Erforschung und Auseinandersetzung mit dieser Sammlung zu schaffen.

Vorgeschichte: Motivation und Fakten

Die ersten Ideen zur Anlage einer Sammlung von Gipsabgüsse gehen zurück bis in die frühen 1870er Jahre, als Herman Riegel zum Museumsdirektor ernannt wurde. Schon in der 1873 verfassten Denkschrift des Geheimen Archivrats Paul Zimmermann (1854–1933) waren Überlegungen dazu enthalten und auch Herman Riegel selbst schlug in seiner im selben Jahr im Zusammenhang mit dem Wunsch nach einem Neubau des Museums vorgelegten Denkschrift eine solche vor.⁶

Riegel hatte sein Amt 1871 angetreten und fand das Museum, wie er selbst mehrfach ausführlich, unter anderem in genannter Denkschrift darlegte, in einem äußerst desolaten Zustand vor. Dies betraf sowohl das alte Museumsgebäude, das Paulinerkloster am Bohlweg, als auch die Sammlung selbst, deren Systematisierung ausstand und die durch die miserablen Bedingungen in den alten Klostermauern Feuchtigkeit und Temperaturschwankungen unweigerlich ausgesetzt war. Darüber hinaus fehlte in diesem zum Museum umfunktionierten Bau schlichtweg der Platz, um in den Augen Riegels eine gute Ausstellung der Bestände gewährleisten und eben deren Systematisierung beziehungsweise Inventarisierung durchführen zu können.⁷ Die für das Museum zuständige übergeordnete Behörde, das Herzogliche Staatsministerium, von der Idee des Neubaus zu überzeugen und dies auch gegen den Widerspruch des Amtes, das sich zunächst dafür erwärmt, dann aber doch lediglich zur Bewilligung von Geldmitteln für Ausbesserungsarbeiten bereit war, durchzusetzen, gilt als wichtigstes und wesentliches Verdienst des für seine Hartnäckigkeit bekannten Museumsdirektors.⁸ Die Erweiterung der Museumsbestände durch eine Sammlung von Gipsabformungen war mit dieser für Riegels Weg so grundlegenden Forderung von Anfang an aufs Engste verbunden. Schon in der ersten Aufstellung des Raumbedarfs für das zukünftige Museum vom 28. Januar 1873 war Platz für die Gipsabguss-Sammlung eingeplant worden. 500 Quadratmeter sollten für diese Abteilung zur Verfügung stehen. Das war gut ein Viertel der gesamten zu diesem Zeitpunkt avisierten Ausstellungsfläche.⁹ Schließlich nahmen auch die Jahre später vorbereiteten Unterlagen für den Architektenwettbewerb um den Neubau, das Konkurrenz-Programm vom 29. Juni 1882, diese Anforderungen auf. Im ersten Satz heißt es:

»Der Neubau soll für die jetzigen Sammlungen des Herzoglichen Museums sowie für eine neu zu begründende Sammlung von Gipsabgüsse plastischer Kunstwerke in der Weise angemessenen Raum gewähren, daß die Gegenstände klar, gut erkennbar und übersichtlich aufgestellt resp. aufgehängt, auch die einzelnen Sammlungen in möglichst systematischer kunstgeschichtlicher Aufeinanderfolge angeordnet werden können.«

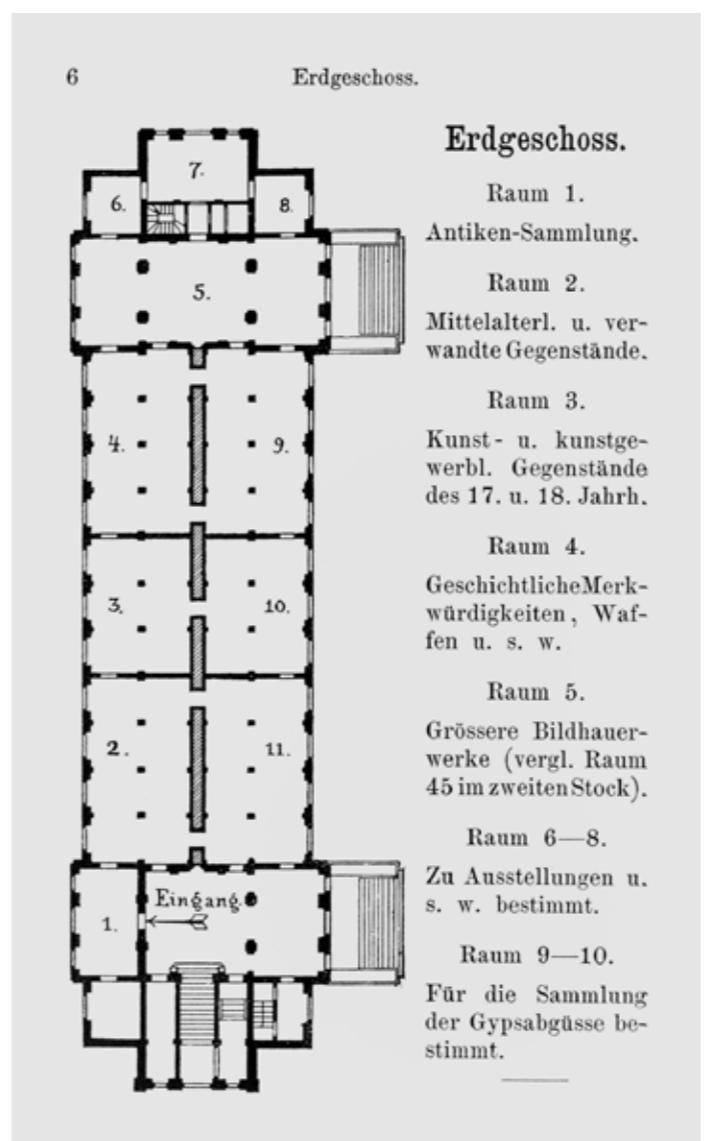
⁴ Zu nennen sind an dieser Stelle vor allem die Akten zum Museumsneubau sowie zur Vorbereitung und Anschaffung der Sammlung, die in der Amtszeit Riegels geführt wurden; diese stellen den größten Teil der erhaltenen Dokumente dar: HAUM, Altregistratur, Neu 91, Um- und Ausbau des Museums, 1873–1876; Neu 92, Schriftstücke das neue Museum betreffend (mit Abschluß der Bau- und Rechnungssachen), 1884–1885, mit ersten Überlegungen zur Einrichtung einer Sammlung von Gipsabgüsse für das Museum; Neu 93, Neubau des Museums, 1868–1878; Neu 94, Neubau des Museums, 1871–1874; Neu 95, Neubau des Museums, 1872–1885; Neu 98, Neues herzogliches Museum, Innere Einrichtung. I. Kostenanschlag, 1884; Neu 99, Neues herzogliches Museum, Innere Einrichtung – II. Beläge, 1884. Außerdem zur Gipsabguss-Sammlung: HAUM, Altregistratur, Neu 75, Sammlung der Gipsabgüsse. Vorarbeiten für die Anschaffung und Einrichtung, 1883–1889; Neu 77, Sammlung der Gipsabgüsse, 1886–1897; Neu 79–81, Erwerbungen der Gipsabgüsse, ca. 1888–1889; Neu 70, Übernahme von Skulpturmodellen und Abgüsse durch das Museum, 1889–1915. Die Schriftdokumente aus der Amtszeit von Paul Jonas Meier sind hingegen in der Akte HAUM, Altregistratur, Neu 76, Sammlung der Gipsabgüsse, 1890–1921, versammelt. | ⁵ Vgl. z. B. Ausst. Kat.

Berlin 2012, S. 307. | ⁶ Vgl. Riegel 1873, S. 47–50. HAUM, Altregistratur, Neu 77, Denkschrift über die Anschaffung einer Sammlung von Gipsabgüsse für das Herzogliche Museum zu Braunschweig, 1887. Darin verweist Riegel auf die Denkschrift Paul Zimmermanns von 1873, die der Verf. allerdings nicht vorlag. | ⁷ Vgl. die ausführliche Darlegung der Missstände in Riegel 1873, S. 3–38. Die Denkschrift beginnt mit einer umfassenden Erläuterung dazu, in welchem Zustand sich das Museumsgebäude sowie die Sammlung in dieser Zeit befanden, insbesondere die Feuergefahr war Riegel ein wichtiger Punkt; die Feuchtigkeit in den Mauern des ehemaligen Klosters hatte bereits zu Schäden an den Kunstwerken geführt. Nicht zuletzt aber war die Anordnung der Sammlung, die nach der Restitution durch die Franzosen 1815 in Unordnung gekommen war, eine ungenügende; zudem herrschte erheblicher Raumman gel. – Der schlechte Zustand des Hauses war kein Geheimnis. Die Einschätzungen Riegels dazu flossen auf vielfältige Weise in Berichte an das Herzogliche Staatsministerium, in Stellungnahmen, Beschwerden und letztlich auch in zahlreiche Zeitungsartikel ein; vgl. z. B. HAUM, Altregistratur, Neu 95, Zeitungsartikel, Eine Winter-Expedition in das Museum zu Braunschweig, in: Braunschweiger Tageblatt, 28. 2. 1882; HAUM, Altregistratur, Neu 94, mit

Für die noch zu erwerbende Sammlung sollten jetzt 1000 Quadratmeter berücksichtigt werden. Bei 2500 Quadratmetern Ausstellungsfläche insgesamt, zu der außerdem noch Räume mit 400 laufenden Metern Wandfläche für die Gemäldegalerie hinzuzurechnen waren, beanspruchte Riegel für die geplante Gips-Sammlung also nicht unerheblich viel Raum. Auch Angaben zur Verteilung und Gewichtung der Sammlung waren Bestandteil des Bauprogramms: »500 m² nach antiken Werken. 300 nach mittelalterlichen und späteren Werken. 200 nach neueren Werken.«¹⁰ Gleichwohl argumentierte der Museumsdirektor, und das ist insbesondere mit Blick auf die 2016 als Sonderausstellungsräume wiedereröffneten Erdgeschossäle des Museumsbaus als geradezu richtungsweisend zu bewerten, mit zukünftigen Raumbedürfnissen.¹¹

Diesen Vorgaben für ein neues Museumsgebäude genügte der aus Wolfenbüttel stammende und in Frankfurt am Main tätige Architekt Oskar Sommer (1840–1894), dessen Entwurf »Nordlicht« im Herbst 1882 den ersten Preis im Wettbewerb um den Neubau erhielt, schließlich mit den drei hellen, auf der Südseite des Hauses gelegenen Sälen 11, 10 und 9 (Abb. 2).¹² Die baulichen Gegebenheiten waren also geschaffen, Raum für die Sammlung war vorhanden. Als allerdings das Gebäude bereits im Bau war und die von den Baukosten getrennte Bewilligung der Geldmittel für die Inneneinrichtung anstand, entschied sich das Herzogliche Staatsministerium überraschenderweise gegen die Gipsabguss-Sammlung; ihre Anschaffung rückte unerwartet in weite Ferne.

In der als Bewilligungsgrundlage angelegten Kostenaufstellung für die Einrichtung des Museums von 1884 berücksichtigte Riegel in der beantragten Gesamtsumme von 160 000 Mark auch die Gipssammlung, für die er eine erste Erwerbungsliste mit 203 Positionen einreichte.¹³ 46 000 Mark veranschlagte er für deren Anschaffung und Einrichtung. 25 000 Mark entfielen auf die Abgüsse selbst, der Rest war für Fracht und Transport, vor allem die Transportkisten, und für die Herrichtung von Sockeln sowie die Anfertigung von Beschriftungen vorgesehen. Nicht ganz ein Drittel des Etats war also für die neu anzulegende Sammlung vorgesehen.¹⁴ Doch das Herzogliche Staatsministerium



2 Herzogliches Museum, Grundriss des Erdgeschosses, 1891

diversen Zeitungsartikeln über den Zustand des Hauses; HAUM, Altregistratur, Neu 98, Herman Riegel, Einschätzungen zur Situation, in: Erläuterungen zum Kostenanschlag, S. 2–3; HAUM, Altregistratur, Neu 91, Pro Memoria Herman Riegels zum Zustand des Hauses, 12. 11. 1875; vgl. auch NLA WO, 299 N, Nr. 144, Maschinenschr. Abschrift der Lebenserinnerungen des weild. Museumsdirektors Geh. Rat Prof. Dr. Hermann [sic!] Riegel [1834–1900] in Braunschweig von Major a. D. Karl Hartwieg [um 1930], bes. S. 87–88; Hölzle 2004, S. 223. | ⁸ Vgl. z. B. Meier 1902, S. 3. – Vgl. zu Riegels Vorgehensweise Hölzle 2004, S. 224. | ⁹ Vgl. HAUM, Altregistratur, Neu 93, Übersicht der räumlichen Bedürfnisse in dem neu zu errichtenden Gebäude des Herzoglichen Museums, sowie Grundrisszeichnungen für ein Museum, in denen verschiedene Räume mit dem Begriff »Gipssammlung« bezeichnet sind. | ¹⁰ HAUM, Altregistratur, Neu 95, Programm zu einem Neubau für die Sammlungen des Herzoglichen Museums in Braunschweig, 29. 6. 1882; vgl. auch Ausst. Kat. Braunschweig 1987, S. 40–41, Kat. Nr. 25. Die Konkurrenzaukschreibung für den Neubau erschien als Beilage in den Braunschweigischen Anzeigen, 4.7.1882, Nr. 154; vgl. ebd., S. 39–40, Kat. Nr. 24. | ¹¹ Vgl. Riegel 1873, S. 49. – Auch Fink 1955, S. 81, ist dieses Argument bezeichnenderweise nicht entgangen. | ¹² Vgl. dazu auch Wex 1987a, S. 22–24. | ¹³ Vgl. Hölzle 2004, S. 244 und Anm. 267 dort. | ¹⁴ Vgl. HAUM, Altregistratur, Neu 98 und Neu 99 mit Erwerbungsliste; zur Bewilligung des Nachtragshaushaltes für die Einrichtung des Museums vgl. auch Wex 1987a, S. 22–24. | ¹⁵ Vgl. Hölzle 2004, S. 244 und Anm. 267 dort. |

Verzeichnis der historischen Gipsabguss- Sammlung

Mit der Eröffnung der Gipsabguss-Sammlung im Erdgeschoss des Museums erschien 1889 ein Sammlungsführer, der alle 441 Abgüsse und Gruppen von Abgüsse aufführt, die Herman Riegel ab April 1888 erworben hatte. An diesem chronologisch gegliederten und unter Riegels Amtsnachfolger Paul Jonas Meier fortgesetzten Katalog orientiert sich das nachstehende Werkverzeichnis der historischen Gipsabguss-Sammlung.¹ Es umfasst 467 Nummern, die zugleich Inventar- und Katalognummern sind, wobei Meier die zahlreichen Erwerbungen, die er zwischen 1901 und 1916 tätigte, in die durch Riegel vorgegebene Systematik einpflegte, und zwar mithilfe von Buchstabenkürzeln, welche die vorgegebenen Nummern ergänzten. Die Sammlung bestand in ihrer bedeutendsten Zeit folglich sogar aus 540 nummerierten Gipsabgüsse und -modellen. Erhalten ist etwa die Hälfte der Sammlung, 265 Stücke, vorrangig Abgüsse von antiken Skulpturen, Büsten und Reliefs sowie wenige Beispiele aus der Abteilung der italienischen Renaissance. Dennoch sind im Folgenden, um in Ergänzung zur Untersuchung ihrer Geschichte ein möglichst umfassendes Bild der Sammlung entstehen zu lassen, sowohl die erhaltenen als auch die verlorenen Gipsabgüsse verzeichnet.

Die Kapitaleinteilung und die Titel der Werke folgen dem Katalog von 1889, letztere wurden lediglich korrigiert oder präzisiert, ebenso die Standorte der Originale. In der Regel sind die Abgüsse eigens für die Sammlung des Museums hergestellt worden, sodass ihre Entstehung dem in der Erwerbungsliste von 1888/89 oder in der Zugangsliste I nachweisbaren Liefertermin unmittelbar vorausging, der ebenso wie die jeweilige Bezugsquelle im Verzeichnis vermerkt ist.² Sofern andere Informationen vorliegen, sind diese hinzugefügt worden. Hingegen enthält das Verzeichnis keine Maßangaben und keine Informationen zum aktuellen Zustand der Abgüsse. Diese sind, besonders die großformatigen Stücke, häufig in die durch den Guss vorgegebenen Einzelteile zerlegt und derzeit deponiert. Auch ist lediglich für die Werke eine Angabe zur Fassung gemacht worden, die erhalten sind; sofern nicht anders vermerkt, sind sie zwischen 1902 und 1916 von Carl Kostmann ausgeführt worden.

Auf weiterführende Informationen zu den Originale wurde verzichtet. Zur Identifizierung der Vorlagen, bei denen es sich regelmäßig um populäre Skulpturen und Reliefs handelt, und zur Prüfung der von Riegel angegebenen Daten dienten Sammlungskataloge sowie, wenn nicht anders vermerkt, die online abrufbaren Sammlungsdatenbanken der besitzenden Museen.³ Einen nicht unerheblichen Teil der Abgüsse bestellten Riegel und Meier in

der Formerei der Königlichen Museen in Berlin, heute Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin, die über die damals verwendeten Formen heute noch verfügt. Da in den zur Sammlung überlieferten Bestellvorgängen auch die Formnummern verzeichnet sind, konnten die Angaben mit dem neuerdings online abrufbaren Katalog der Berliner Gipsformerei abgeglichen werden.⁴ Insbesondere für die Abgüsse nach antiken Werken boten sich darüber hinaus mit der Objektdatenbank »Arachne« des Deutschen Archäologischen Instituts und des Archäologischen Instituts der Universität Köln, den darin verzeichneten Datensätzen des »Berliner Skulpturenetzwerks« sowie der Bestandsdatenbank »Viamus«, worin die Sammlung des Archäologischen Seminars der Georg-August-Universität Göttingen enthalten ist, online verschiedene Referenzen, die an entsprechender Stelle vermerkt sind.⁵

Nachdem Paul Jonas Meier 1921 in den Ruhestand trat, wurde die Sammlung der Gipsabgüsse nicht mehr erweitert, sie verlor zunehmend an Bedeutung; schon seit 1916 waren keine Ankäufe mehr getätigt worden. Dennoch sind in den vergangenen Jahren, insbesondere nach dem Umzug der Sammlung in das derzeitige Außendepot, Abgüsse und Werke aus Gips inventarisiert worden. Sofern es sich um genuine Kunstwerke handelt oder um Stücke, die über die Inventare des Kunst- und Naturalienkabinetts der verlorenen barocken Gipsabguss-Sammlung zuzuordnen sind, wurden sie mit einem ausführlichen Eintrag im Rahmen des Werkkatalogs der Steinsammlung in diesem Band bedacht. Dazu zählen die Büste Herzog Carls I. von Braunschweig-Wolfenbüttel (1713–1780), die Michel Gérin 1778 aus Gips fertigte (Kat. Nr. 6), die beiden Medaillons mit Profilbildnissen Herzog Carls I. und seiner Gemahlin Philippine Charlotte (1716–1801) von Johann Christoph Rombrich (1731–1794) (Kat. Nr. 8, 9) sowie eine Serie von acht Medaillons mit Caesarenbildnissen (Kat. Nr. 46). Daneben befinden sich 87 weitere Objekte in der Bestandsgruppe »Gip«, unter anderem die Abgüsse von Hauptwerken der eigenen Sammlung, wie dem Mantuanischen Onyxgefäß (Inv. Nr. Gem 300) und dem Runenkästchen (Inv. Nr. MA 58), die vermutlich unter Herman Riegel angefertigt worden sind (Inv. Nr. Gip 511, 512, 514–516), sowie eine große Gruppe älterer Abgüsse von großformatigen antiken Kameen, die zu unbestimmter Zeit und aus verschiedenen Zusammenhängen in die Sammlung gelangten (Inv. Nr. Gip 517–519, 522, 524–527, 534–536, 541). Hervorzuheben sind außerdem die Gussform und verschiedene bronzierte Abgüsse einer großformatigen Variante eines Ordenszeichens,

des Verdienstzeichens für Kunst und Wissenschaft, das 1908 von Herzog Johann Albrecht zu Mecklenburg (1857–1920) gestiftet wurde, sowie der Abguss einer Schaumünze mit dem Profilbild desselben (Inv. Nr. Gip 503–508, 548). Die Modellfigur zur Lederhülle für das Grabmal der Mathilde in der Gruft Heinrichs des Löwen im Braunschweiger Dom stammt von 1937 und gelangte zu unbestimmter Zeit in das Museum (Inv. Nr. Gip 568).⁶ Besondere Beachtung verdient schließlich noch eine Gruppe von 24 Abgüsse oder Vorlagen von Details der Bauornamentik des 1887 eröffneten Museumsgebäudes, die sich vermutlich seit der Bauzeit im Museum befinden (Inv. Nr. Gip 569–592). Darüber hinaus handelt es sich um Fragmente oder Bruchstücke bisher nicht identifizierter Abgüsse, deren Bearbeitung noch aussteht.

Anmerkungen

* Für die wertvolle Unterstützung bei der Zusammenstellung des Werkverzeichnisses sei Regine Marth herzlich gedankt sowie Sophie Kleveman, die die Recherchen zu den Abgüsse nach Werken der italienischen Renaissance übernommen hat. Für wichtige ergänzende Informationen danke ich Rainer Kahsnitz, Christian Loeben und Saskia Wetzig herzlich.
1 Vgl. Riegel 1889; Riegel 1897, S. 61–114; Meier 1902, S. 22–39; Meier 1915b, S. 25–49; Meier 1921, S. 27–46. | 2 Vgl. HAUM, Altregistratur, Neu 75: Sammlung der Gipsabgüsse [1883–ca. 1889]. – Vgl. das Herstellerverzeichnis S. 395, unten. | 3 Staatliche Kunstsammlungen Dresden: <https://skd-online-collection.skd.museum>; Thorvaldsens Museum, Kopenhagen: <https://www.thorvaldsensmuseum.dk/en/collections>; British Museum, London: https://www.british-museum.org/research/collection_online/search.aspx; Bayerisches Nationalmuseum, München: <https://www.bayerisches-nationalmuseum.de/index.php?id=547>; Staatsbibliothek München: <https://einaebeende.digitale-sammlungen.de/Pracheinbaende/Hauptseite>; Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München: <https://www.sammlung.pinakothek.de>; Germanisches Nationalmuseum Nürnberg: <http://objektkatalog.gnm.de/recherche>; Musée du Louvre, Paris: <https://www.louvre.fr/en/moteur-de-recherche-oeuvres>; Landesmuseum Württemberg, Stuttgart: <https://bawue.museum-digital.de>; Kunsthistorisches Museum Wien: <http://www.khm.at/objektdb> (28.2.2019). | 4 Gipsformerei, Staatliche Museen zu Berlin: <https://www.gipsformerei-katalog.de> (28.2.2019). | 5 Vgl. <https://arachne.uni-koeln.de>; <http://viamus.uni-goettingen.de> (28.2.2019). | 6 Vgl. Ausst. Kat. Braunschweig 1995, Bd. 3, S. 233–234, Kat. Nr. H 115.

I. Aegypten

Inv. Nr. Gip 5
Verlust

Liegender Löwe mit dem hieroglyphischen

Namensschild Amenophis III.

Roter Granit, London, British Museum,

Inv. Nr. EA 2;

Herkunft: Nubien, Gebel Barkal

Abguss: London, D. Bruciani & Co. Ltd.,

Nr. 34, 28.11.1888;

Erwerbungsliste [1888/89], Nr. 6;

Riegel 1889, Nr. 5

Inv. Nr. Gip 6
Verlust

Büste von dem kolossalen Sitzbilde

König Ramses II.

um 1400 v. Chr., roter Granit, London,

British Museum, Inv. Nr. EA 19 (?)

Herkunft: Theben

Abguss: London, D. Bruciani & Co. Ltd.,

Nr. 19, 28.1.1888;

Erwerbungsliste [1888/89], Nr. 5;

Riegel 1889, Nr. 6

Inv. Nr. Gip 7
Verlust

**Büste von dem lebensgrossen Sitzbilde
desselben Ramses II.**

schwarzer Granit, Turin, Museo delle

antichità egizie, Inv. Nr. C 1380;

Herkunft: Theben

Abguss: Berlin, Formerei der Königlichen

Museen, Nr. 508, April 1889;

Erwerbungsliste [1888/89], Nr. 307;

Riegel 1889, Nr. 7

Inv. Nr. Gip 8
Verlust

**Büste eines Königs, wahrscheinlich
des XVIII. Herrschergeschlechts**

[Amenophis III.]

um 1750–1550 v. Chr., Granit, London,

British Museum

Abguss: Berlin, Formerei der Königlichen

Museen, Nr. 507, 29.10.1888;

Erwerbungsliste [1888/89], Nr. 1;

Riegel 1889, Nr. 8

Inv. Nr. Gip 4
Verlust

**Kopf, vermutlich der Königin Thii,
Gemahlin Amenophis III.**

Granit, Berlin, Staatliche Museen,

Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Inv. Nr. ÄM 21834;

Herkunft: Theben

Abguss: Berlin, Formerei der Königlichen

Museen, Nr. 514, 29.10.1888;

Erwerbungsliste [1888/89], Nr. 7;

Riegel 1889, Nr. 4

Inv. Nr. Gip 9
Weibliches Brustbild
Kalkstein, Gizeh, Nekropole, Grab des Per-sen (Lepsius, Grab 20)
Abguss: Berlin, Formerei der Königlichen Museen, Nr. 1030, 29.10.1888, gelbbraune Fassung;
Erwerbungsliste [1888/89], Nr. 2;
Riegel 1889, Nr. 9

Inv. Nr. Gip 10
Brustbild König Ramses III.
um 1280 v. Chr., Kalkstein, Tal der Könige, Grab Ramses III. (KV 11)
Abguss: Berlin, Formerei der Königlichen Museen, Nr. 1031, 29.10.1888, gelbbraune Fassung;
Erwerbungsliste [1888/89], Nr. 3;
Riegel 1889, Nr. 10

Inv. Nr. Gip 11
Verlust
Die Köpfe zweier gefangener Asiaten aus den Darstellungen der Siege Ramses III.
[Philister mit Federhauben, Gefangene Ramses' III.]
um 1280 v. Chr., Kalkstein, Medinet Habu, Totentempel Ramses' III.
Abguss: Berlin, Formerei der Königlichen Museen, Nr. 1032, 29.10.1888;
Erwerbungsliste [1888/89], Nr. 4;
Riegel 1889, Nr. 11

Inv. Nr. Gip 12
Königin Ameneritis
[von der Statue Ramses II. im Karnak-Tempel]
um 715 v. Chr., Alabaster (?), Theben, Karnak-Tempel
Abguss: Dresden, Königliches Museum, Nr. IV.6, 21.9.1888;
Erwerbungsliste [1888/89], Nr. 10;
Riegel 1889, Nr. 12
Vgl. Hettner 1881, S. 8, Nr. 19.

Inv. Nr. Gip 13
Verlust
Kleine Figur in der ersten Anlage der Bearbeitung (sog. »Abozzo«), wahrscheinlich einen Priester darstellend, der mit beiden Händen ein kleines Götterbild hält (sog. »Pastophor«)
ehem. Kairo, Bulaq-Museum;
Herkunft: Saqqarah
Abguss: Dresden, Königliches Museum, Nr. IV.7, 21.9.1888;
Erwerbungsliste [1888/89], Nr. 13;
Riegel 1889, Nr. 13
Vgl. Hettner 1881, S. 5, Nr. 10.

Inv. Nr. Gip 13 a
Verlust
Ägyptischer Bildniskopf, sog. »Berliner Grüne Kopf«
27. Dynastie, grüner Schiefer, Berlin, Staatliche Museen, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Inv. Nr. ÄM 12500
Abguss: Berlin, Formerei der Königlichen Museen, 1907;
ZL I 5969: Ägyptischer Bildniskopf, der sog. Berliner grüne Kopf, C. Kostmann, hier, 1906/7, 223;
HAUM, Altregistrator, Neu 76, Bericht Meier an das Staatsministerium, 24.1.1907;
Meier 1915 b, S. 27

Inv. Nr. Gip 14
Verehrung oder Weihung des heiligen Baumes

[Orthostatenrelief mit geflügelten menschenköpfigen und vogelköpfigen Genien zwischen Lebensbäumen]
640 v. Chr., grauer Alabaster, Berlin, Staatliche Museen, Vorderasiatisches Museum, Inv. Nr. VA 949;
Herkunft: Nimrud (Ninive), Palast des Assurnasirpal II. in Kalhu
Abguss: Berlin, Formerei der Königlichen Museen, Nr. 1009, 29.10.1888, gelbbraun gefasst; Erwerbungsliste [1888/89], Nr. 21;
Riegel 1889, Nr. 14

Inv. Nr. Gip 15
Verlust
Belagerung einer Festung [...], unter Beteiligung des Königs Assur-bani-abla oder Assurbanipal (883–858 v. Chr.)
grauer Alabaster, London, British Museum;
Herkunft: Nimrud (Ninive), Nordwestpalast
Abguss: London, D. Bruciani & Co. Ltd., Nr. 6 oder 5a, 28.11.1888; Erwerbungsliste [1888/89], Nr. 20; Riegel 1889, Nr. 16

Inv. Nr. Gip 16
Verlust
Löwenjagd desselben Königs
grauer Alabaster, London, British Museum, Inv. Nr. 1856,0909.51 oder 1856,0909.51;
Herkunft: Nimrud (Ninive), Nordwestpalast
Abguss: London, D. Bruciani & Co. Ltd., Nr. 5 oder 4a, 28.11.1888; HAUM, Altregistrator, Neu 75; Erwerbungsliste [1888/89], Nr. 20; Riegel 1889, Nr. 16

Inv. Nr. Gip 17
Verlust
Begrüssung desselben nach der Löwenjagd

grauer Alabaster, London, British Museum, Inv. Nr. 1856,0909.51 oder 1856,0909.51;
Herkunft: Nimrud (Ninive), Nordwestpalast
Abguss: London, D. Bruciani & Co. Ltd., Nr. 5 oder 4b, 28.11.1888; Erwerbungsliste [1888/89], Nr. 19; Riegel 1889, Nr. 17

II. Assyrien

Inv. Nr. Gip 18
Theil eines Fussbodens
grauer Alabaster, London, British Museum;
Herkunft: Ninive (Kuyundschik), Palast des Königs Assur-bani-abla oder Assurbanipal (883–858 v. Chr.)

Abguss: London, D. Bruciani & Co. Ltd., Nr. 57, 23.3.1889, grauweiße Fassung;
Erwerbungsliste [1888/89], Nr. 282;
Riegel 1889, Nr. 18

Inv. Nr. Gip 19
Verlust
Obelisk [...], dessen Seitenflächen [...] flach erhobene Darstellungen tragen, die den König Salmanassar II. (858–825 v. Chr.) zeigen, wie er den Tribut unterworferen Völker empfängt; mit begleitendem Text in Keilschrift

schwarzer Marmor, London, British Museum;
Herkunft: Nimrud (Ninive)
Abguss: London, D. Bruciani & Co. Ltd., S. 7, 28.11.1888; Erwerbungsliste [1888/89], Nr. 16; Riegel 1889, Nr. 19

Inv. Nr. Gip 20
Verlust
Kriegslager [Assyrisches Heerlager]
grauer Alabaster, Berlin, Staatliche Museen, Vorderasiatisches Museum, Inv. Nr. Ca 965;
Herkunft: Ninive (Kuyundschik)
Abguss: Berlin, Formerei der Königlichen Museen, Nr. 1015, 29.10.1888; Erwerbungsliste [1888/89], Nr. 22; Riegel 1889, Nr. 20

Inv. Nr. Gip 23
Verlust
Schreitender Mann mit einem Stabe

um 500 v. Chr., Marmor, London, British Museum; Herkunft: Persepolis
Abguss: London, D. Bruciani & Co. Ltd., 28.11.1888;
Erwerbungsliste [1888/89], Nr. 39;
Riegel 1889, Nr. 25

Vgl. Arachne 2104844 (gesamten Grab), 146307 (Deckenfragment).

Inv. Nr. Gip 22
Krieger mit Köcher, Bogen und Speer

[Wächter in persischer Rüstung]
um 500 v. Chr., Marmor, London, British Museum, Inv. Nr. 1818,0509.4;
Herkunft: Persepolis
Abguss: London, D. Bruciani & Co. Ltd., S. 7, Nr. 92, 28.11.1888, gelbbraune Fassung;
Erwerbungsliste [1888/89], Nr. 33;
Riegel 1889, Nr. 22

Inv. Nr. Gip 25
Verlust
Deckenverzierung eines sog. Schatzhauses

[Bruchstück der Nebenkammerdecke des Kuppelgrabes von Orchomenos]
13. Jh. v. Chr., grüner Schiefer, Kalkstein, Orchomenos
Abguss: Berlin, Formerei der Königlichen Museen, Nr. 1641, 5.11.1888, polychrome Fassung;
Erwerbungsliste [1888/89], Nr. 39;
Riegel 1889, Nr. 25
Vgl. Arachne 2104844 (gesamten Grab), 146307 (Deckenfragment).

Inv. Nr. Gip 25 a
Goldbecher von Vafio [Stierfang]

um 1500 v. Chr., Gold, Athen, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. Nr. 1758;
Herkunft: Vaphio (Sparta)
Galvanoplastik, Kupfer, vergoldet;
Geislingen, Württembergische Metallwarenfabrik (WMF), Oktober 1897;
ZL I 3934: Abguß eines mykenischen Bechers, 1897/1898
Vgl. Viamus A 968.

Inv. Nr. Gip 26
Verlust
Weibliches Götterbild (Erinye)

um 600 v. Chr., Marmor, Olympia, Archäologisches Museum, Inv. Nr. 4–5;
Herkunft: Olympia, Schatzhausterrasse
Abguss: Berlin, Formerei der Königlichen Museen, Nr. 1839, 29.10.1888;
Erwerbungsliste [1888/89], Nr. 38;
Riegel 1889, Nr. 26

III. Persien

IV. Hellas und Rom

A. Alterthümliche (archaische) Werke

Inv. Nr. Gip 24
Verlust
Das Löwentor von Mykenae
1350–1300 v. Chr., Kalkstein, Mykene
Abguss: Berlin, Formerei der Königlichen Museen, Nr. 1298, 22.10.1888;
Erwerbungsliste [1888/89], Nr. 25;
Riegel 1889, Nr. 24

Inv. Nr. Gip 25
Verlust
Deckenverzierung eines sog. Schatzhauses
[Bruchstück der Nebenkammerdecke des Kuppelgrabes von Orchomenos]
13. Jh. v. Chr., grüner Schiefer, Kalkstein, Orchomenos
Abguss: Berlin, Formerei der Königlichen Museen, Nr. 1641, 5.11.1888, polychrome Fassung;
Erwerbungsliste [1888/89], Nr. 39;
Riegel 1889, Nr. 25
Vgl. Arachne 2104844 (gesamten Grab), 146307 (Deckenfragment).

Inv. Nr. Gip 26
Verlust
Weibliches Götterbild (Erinye)
um 600 v. Chr., Marmor, Olympia, Archäologisches Museum, Inv. Nr. 4–5;
Herkunft: Olympia, Schatzhausterrasse
Abguss: Berlin, Formerei der Königlichen Museen, Nr. 1839, 29.10.1888;
Erwerbungsliste [1888/89], Nr. 38;
Riegel 1889, Nr. 26

Im Fokus dieses Katalogs steht der weitgehend auf die fürstlichen Wurzeln der Sammlung zurückgehende Bestand der Werke aus Stein. Er deckt ein weites Spektrum unterschiedlicher Gattungen ab, das von freiplastischen Skulpturen und Reliefs bis hin zu Werken der Angewandten Kunst reicht. Der erste Teil verbindet Aufsätze zu übergreifenden Fragestellungen, die dieses Sammlungsgebiet betreffen, mit einem wissenschaftlichen Katalog. Geschichte und Werkverzeichnis der 1888/89 angelegten Gipsabguss-Sammlung des Museums bilden den zweiten Schwerpunkt des Bandes. Die Sammlung der Gipsabformungen wurde bis in das 20. Jahrhundert hinein erweitert und um aufwendige Farbfasungen und Rekonstruktionen antiker Skulpturen ergänzt. Dieses heute zum Teil verlorene Konvolut bietet ein ungewöhnlich aussagekräftiges Beispiel für die Geschichte der Wertschätzung des Gipses im 19. und 20. Jahrhundert.



Eine Institution des
Landes Niedersachsen

SANDSTEIN

