

### III. SKULPTUR (STATUEN, BÜSTEN)

Außerhalb Italiens waren Antikensammlungen, das heißt Sammlungen vorrangig oder ausschließlich antiker Skulpturen, im 18. Jahrhundert noch überwiegend eine Angelegenheit monarchischer Repräsentation. Die Erwerbung antiker Skulpturen in größerer Zahl war nur selten möglich. In Deutschland zeigen dies die Sammlungen in Berlin und Dresden. Der Kauf der Sammlung Chigi durch August den Starken im Jahre 1728 und der Sammlung Polignac durch Friedrich II. 1742 blieben Ausnahmefälle.<sup>1</sup> Die übrigen Fürsten waren überwiegend darauf angewiesen, über einen zumeist größeren Zeitraum hinweg durch Ankäufe einzelner antiker Figuren ihren Skulpturenbesitz zu erweitern. Es ist deshalb nicht erstaunlich, dass in aristokratischen Sammlungen antike Bildwerke mit anderen Beständen, insbesondere mit Gemäldegalerien, kombiniert wurden.<sup>2</sup> Um die begrenzte Verfügbarkeit antiker Originale zu kompensieren, erwarb man Antikenkopien in Gips, Stein und Bronze oder auch anderen Materialien. Das Interesse konzentrierte sich dabei vor allem auf zwei Gruppen von Skulpturen: Bildnisse großer Persönlichkeiten der Antike und berühmte Meisterwerke italienischer Antikensammlungen. Das Antikeninteresse zeigte sich in fürstlichen Sammlungen somit vielfach in einem Nebeneinander antiker Originale, Antikenkopien und moderner Werke mit mehr oder weniger antikisierendem Formenrepertoire. Da die Fähigkeit zur Unterscheidung dieser Skulpturengruppen selbst bei Kunstliebhabern und Gelehrten häufig nur in geringem Maße vorhanden war, fanden irri- ge Zuordnungen und Identifizierungen nicht selten große Resonanz und Geltung, was insbesondere die Bestände antiker Skulptur größer erscheinen ließ, als sie tatsächlich waren. Es ist daher häufig schwierig, wenn nicht unmöglich, allein anhand von schriftlichen Zeugnissen zuverlässig Aufschluss über das Vorhandensein antiker Werke zu gewinnen.

Die zeitgenössischen Beschreibungen des Schlosses Salzdahlum wie auch die Inventare des Her-

zoglichen Kunst- und Naturalienkabinetts in Braunschweig bilden hier keine Ausnahme.

Dass der stattliche, vor allem zahlreiche Bildnisse antiker Kaiser und Dichter umfassende Antikenbesitz in Salzdahlum heute „nicht mehr fassbar“ ist,<sup>3</sup> kann zumindest teilweise mit leichtfertigen und unkritischen Angaben zeitgenössischer Besucher erklärt werden. Aufschlussreich ist die 1710/11 erschienene *Kurtze Beschreibung des Fürstl. Lustschlosses Salzdahlum*. Ihr Verfasser, der als Hofmaler in Wolfenbüttel und Salzdahlum tätige Tobias Quersfurt, berichtet, dass er in der Großen Galerie „theils antiche, theils moderne Statuen“ und in der Kleinen Gemäldegalerie „einige antique und moderne Brust-Bilder“ gesehen habe. Aber obwohl er Maler war, kann man auch ihn nicht als zuverlässigen Experten einstufen, da er in dem für Meisterwerke reservierten Pretiosenkabinetts des Schlosses eine vor einem Spiegel platzierte weibliche Liegefigur als „marmorne antiche Venus“ identifizierte. Da der Bildtypus der liegenden Liebesgöttin in der Antike unbekannt war, dürfte es sich um eine neuzeitliche Skulptur gehandelt haben. In Frage kommt hier eine als „Venus“ bezeichnete weibliche Liegefigur, die sich als Dauerleihgabe des Herzog Anton Ulrich-Museums in Schloss Wolfenbüttel befindet und dem Hofbildhauer Sebastian Huggenberg (gest. nach 1723) zugeschrieben wird.<sup>4</sup>

Antikenkopien konnten, vor allem wenn man sie in anspruchsvollen Materialien (Bronze, Marmor) ausgeführt hatte und ihre Provenienz im Dunkeln lag, sehr leicht als antike Originale missverstanden werden. Belegt ist dies für die von Herzog Anton Ulrich erworbenen Bronzefiguren antiker Dichter, die im Inventar des Herzoglichen Kunst- und Naturalienkabinetts unter den Antiken verzeichnet wurden (vgl. III.1). Aufschlussreich sind auch die Bronzeköpfe der Kaisergalerie von Herrenhausen, bei denen ebenso im 18. Jahrhundert unbemerkt blieb, dass es sich nicht um authentische antike Werke handelt.<sup>5</sup> Werke der Kleinkunst waren nicht weniger pro-

blematisch. Unter den überwiegend kleinformatigen Skulpturen in Bronze und Stein, die 1753 im Inventar des Kunst- und Naturalienkabinetts als antik verzeichnet wurden, befinden sich zahlreiche neuzeitliche Bildwerke kleinen Formats (vgl. III.5–6).

Großformatige Antikenkopien hatten auch als Kopien einen hohen repräsentativen Wert für fürstliche Sammlungen. Seit Francesco Primaticcio für François Ier bronzene Abgüsse der berühmten Antiken des Statuenhofs im Belvedere des vatikanischen Palasts angefertigt hatte,<sup>6</sup> wurde die Erwerbung von Kopien hochkarätiger antiker Skulpturen in ganz Europa kaum geringer eingestuft als der Besitz durchschnittlicher originaler Werke. Im Verlauf des 18. Jahrhunderts wurde zunehmend auch der Nutzen solcher Abgussammlungen für das künstlerische und gelehrte Antikenstudium betont. Der Artikel „Abgüsse“ in Sulzers *Theorie der Schönen Künste* beklagt die in den Antikensammlungen Roms gängigen Restriktionen gegenüber Abformungen und fordert die amtierenden Fürsten auf, sich für den Aufbau von Abgussammlungen zu engagieren: „Durch die Abgüsse werden die Schranken, in welchen die vornehmsten Werke bildender Künste eingeschlossen gewesen, weggerückt, und Rom kann dadurch überall seyn. Nichts würde zur Ausbreitung der Kunst vortheilhafter seyn, als wenn die Besitzer der besten Originalwerke die Verfertigung der Abgüsse beförderten, oder auch nur erleichterten. Jede Akademie der zeichnenden Künste sollte eine vollständige Sammlung der besten Antiken haben, und würde sie auch haben, wenn nicht die Abformung so oft gehindert würde. Ludwig der XIV. hatte das unvergeßliche Ansehen, worinn er sich durch seine Macht gesetzt hatte, beynahe ganz nöthig, um für seine Academie die Abgüsse der vornehmsten Antiken, die in Rom sind, zu erhalten, und Friedrich der I. in Preußen mußte beträcht-

liche Summen verwenden, um nur einige der vornehmsten Antiken für die Mahleracademie in Berlin abformen zu lassen, welche doch hernach durch einen unglücklichen Brand verlohren gegangen.“<sup>7</sup> In Braunschweig stand die rund 60 Objekte umfassende Gipsabgussammlung des Herzoglichen Kunst- und Naturalienkabinetts von Anfang an für Studienzwecke zur Verfügung (vgl. Einleitung sowie III.1).

Da der Umfang von Gipsabgussammlungen auf eine kleine Auswahl „der vornehmsten Antiken“ begrenzt war, blieben Stichwerke für das Studium antiker Skulptur unerlässlich.<sup>8</sup> In der Bibliothek des herzoglichen Kunst- und Naturalienkabinetts waren eine Reihe wichtiger Stichwerke des 16. bis 18. Jahrhunderts vorhanden, belegt durch das Inventar H 28: das *Antiquarum statuarum urbis Romae* von Giovanni Battista Cavalieri (Rom 1585), die *Antiquarum statuarum urbis Romae quae in publicis privatisque locis visuntur icones* von Lorenzo Vaccaria (Rom 1584), die *Segmenta nobilium signorum et statuarum* von François Perrier (Rom 1638, im Original und einer französischen und einer niederländischen Ausgabe),<sup>9</sup> die *Raccolta de Statue Antiche e Moderne* von Domenico de Rossi (Rom 1704) und die *Statuae antiquae* von Johann Justinus Preißler (Nürnberg 1732). Ebenso vorhanden waren Stichwerke zu großen Sammlungen: Baron Raymond LePlats *Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la Galerie du Roi de Pologne à Dresden* (1733) sowie die jeweils mehrbändigen Publikationen *Museo Capitolino* (Rom 1741) und *Museum Florentinum* (Florenz 1734–1766), die beide Stichsammlungen zu antiken Statuen enthalten. Die Stichwerke hatten einen großen Anteil an der Auswahl und Festlegung derjenigen Statuen, die als Haupt- und Meisterwerke antiker Bildhauerkunst europaweit bekannt wurden (vgl. III.3).

Peter Seiler

- 1 Heres 2000, S. 130–133.
- 2 Boschung 2000a, S. 15.
- 3 Marth 2004, S. 58, vgl. Boschung 2000a, S. 18.
- 4 Marth 2004, S. 57.
- 5 Fittschen 2000 und Fittschen 2006.
- 6 Haskell/Penny 1981, S. 1–6.
- 7 Sulzer 1792–99, Bd. 1, S. 6; die bereits vor 1700 zum Gebrauch der Kunstakademie angelegte Gipssammlung ging 1742 bei einem Brand zugrunde vgl. Heres 2000, S. 133.
- 8 Zu den einschlägigen Publikationen zu antiken Statuen siehe Davis 1994, S. 117–125; Heenes 2003, S. 95–113; zu den antiquarischen und archäologischen Methoden des Studiums antiker Skulpturen vgl. Sénéchal 1986.
- 9 HAUM, Altregistratur, H 28, Nrn. 68, 148, 401: *Segmenta nobilium signorum et statuarum*, Rom 1638; *Figures antiques désignées à Rome*, Paris o.J. und die niederländische Ausgabe *Eigentlyke Afbeeldinge van Hondert der Aldevermardste Statuen...binnen Romem*, Den Haag o. J. [1737].

34

*Büste der Sappho*  
römische Kopie nach einem  
griechischen Original  
von 440/430 v. Chr.  
Inscription auf dem Sockel: ΣΑΠΦΩ  
Marmor, Kopf auf moderner Büste  
H 48 cm, B 29 cm, H mit Sockel  
58,5 cm  
HAUM, Inv. Nr. AS 4



### III.1 BILDNISSE BERÜHMTER PERSÖNLICHKEITEN: GELEHRTE UND DICHTER UND IHRE NACHBILDUNGEN

In den Jahrzehnten zwischen 1770 und 1800 wurden in der Porzellanmanufaktur Fürstenberg 135 unterschiedliche Modelle für die Herstellung von Biskuitbüsten geschaffen. Sie lassen sich unterteilen in 34 Bildnisse von Mitgliedern des Braunschweiger Herzogshauses und anderer europäischer Herrscherhäuser, 45 Bildnisse von zeitgenössischen und zu einem kleinen Teil von verstorbenen Dichtern und Denkern sowie 56 Köpfen nach antiken bzw. für antik gehaltenen Büsten und Figuren.<sup>1</sup> Außerdem produzierte die Manufaktur über 170 Porträtmedaillons, unter denen 61 Bildnisse antiker Dichter, Denker und Staatsmänner zu finden sind.<sup>2</sup> Aufgrund der Vielzahl der Modelle, die im 18. Jahrhundert von keiner anderen Manufaktur übertroffen wurde, sowie ihrer hochrangigen künstlerischen und technischen Qualität zählen die Fürstenberger Porträts zu den hervorragenden Leistungen der europäischen Porzellanproduktion.<sup>3</sup>

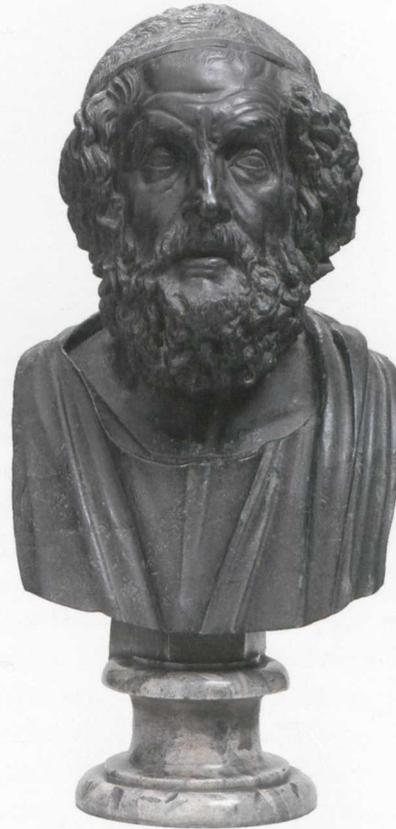
Über die Motive, die zu einer derartigen Spezialisierung führten, ist nichts bekannt. Wolff Metternich vermutet einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen dem durch die Porträtbüsten dargestellten Kreis der antiken und zeitgenössischen Dichter und Denker und den von Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) beeinflussten Antikenstudien des „Kunstrichters“ Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781), der seit 1770 in Braunschweig-Wolfenbüttelschen Diensten stand. Die Autorin verweist dabei auf die zeitliche Nähe des um 1770 anzusetzenden „Höhepunkts der ersten Wirkung der ‚produktiven Kritik‘ von Lessings berühmten Streitschriften auf seine Zeitgenossen“ und der 1771 beginnenden Herstellung der Büsten. Ihrer Meinung nach sei es kein Zufall, „dass der Plan zu dieser neuen Produktion der Manufaktur Fürstenberg genau zu dem Zeitpunkt entwickelt wurde, als Braunschweig das deutsche Zentrum der neuen Antikenrezeption gewor-

den war.“<sup>4</sup> Unter Bezugnahme auf Wolff Metternichs These macht Fittschen darauf aufmerksam, dass die in Göttingen von Christian Gottlob Heyne (1729–1812) zusammengetragene Gipsabgussammlung mehrere Köpfe enthielt, die auch in Fürstenberg ausgeformt wurden.<sup>5</sup> Ob die Modelleure der Manufaktur – nach Fittschen möglicherweise auf Heynes Initiative hin – Göttinger Gipsabgüsse in größerer Anzahl als direkte Vorlagen benutzten, muss allerdings in Frage gestellt werden, da fast alle der bei Fittschen aufgeführten Beispiele auch im Inventar der verlorenen Gipsabgussammlung des Herzoglichen Kunst- und Naturalienkabinetts genannt werden. Das im Herzog Anton Ulrich-Museum erhaltene Inventar der Sammlung wurde vor 1775 angelegt.<sup>6</sup>

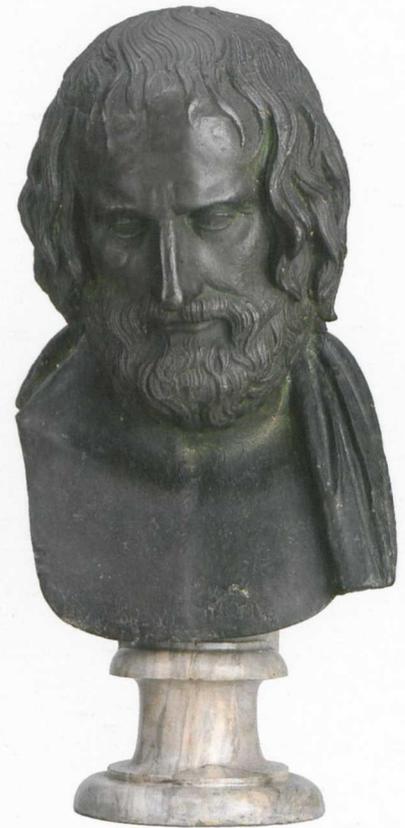
Wenn von Wolff Metternich den „Höhepunkt der ersten Wirkung der ‚produktiven Kritik‘“ Lessings zeitlich mit dessen Ankunft in Wolfenbüttel gleichsetzt, so sollte daraus nicht die Schlussfolgerung eines ursächlich auf dieses Ereignis zurückzuführenden Entstehens des „deutschen Zentrums der neuen Antikenrezeption“ in Braunschweig gezogen werden. Das hieße Ursache und Wirkung zu vertauschen. Denn als Lessing 1770 dem Ruf nach Wolfenbüttel-Braunschweig folgte, hatte sich dort bereits seit etwa einer Generation eine weit über die Grenzen des Herzogtums hinaus beachtete Elite von hochgebildeten aufklärerischen Literaten etabliert. Dreh- und Angelpunkt des Braunschweiger Geisteslebens war das 1745 gegründete *Collegium Carolinum*, eine zwischen Lateinschule und Universität angesiedelte Lehranstalt für adelige und bürgerliche Jugendliche aus vermögenden Familien. Abt Jerusalem (1709–1789), dem Hauptinitiator der Neueinrichtung, war es gelungen, die Dozenten- und Hofmeisterstellen zum Teil mit namhaften auswärtigen Kapazitäten zu besetzen.<sup>7</sup> Es war eines der Hauptanliegen des



35  
*Büste des Homer*  
 Italien?, 17. Jh.  
 Kopf: Marmor, Büste: Buntmarmor  
 H 80 cm, B 76 cm, H mit Sockel 104,5 cm  
 HAUM, Inv. Nr. Ste 213



36  
*Büste des Homer*  
 Italien, 1. Hälfte 17. Jh.  
 Bronze, Sockel: Marmor  
 H 52 cm, B 34 cm, H mit Sockel 68 cm  
 HAUM, Inv. Nr. Bro 257



37  
*Büste des Euripides*  
 Italien, 1. Hälfte 17. Jh.  
 Inschrift an der Vorderseite:  
 ΕΥΡ[Ι]ΠΙΔΗΣ  
 Bronze, Sockel: Marmor, H 48,5 cm,  
 B 28 cm, H mit Sockel 63 cm  
 HAUM, Inv. Nr. Bro 258

Collegium Carolinum, das Verständnis für die antiken sowie neusprachlichen Schriftsteller zu wecken und weitreichende, aufschlussreiche Kenntnisse der Altertumskunde zu vermitteln.<sup>8</sup> Eine gewisse Rolle spielte dabei auch das Herzogliche Kunst- und Naturalienkabinett, dem die Funktion einer Lehrmittelsammlung für das Collegium Carolinum zugedacht war. Laut der entsprechenden Einträge in den Vorlesungsverzeichnissen unterrichtete der

Maler und Zeichner Philipp Wilhelm Oeding (1697–1781), der von 1746 bis 1781 die Stelle eines Zeichenlehrers innehatte, u. a. auch das Zeichnen nach Antiken des Kabinetts.<sup>9</sup> In diesem Zusammenhang ist erwähnenswert, dass der Vorraum des Zeichensaals des Carolinum mit den Bildnissen berühmter Gelehrter ausgestattet war.<sup>10</sup>

Die Dozenten des Collegium Carolinum hatten die wichtige Funktion, mit dem dort vermittel-

38

**Jean Jacques Desoches**

*Büste des Homer*

Manufaktur Fürstenberg, 1774

Auf der Rückseite eingeprägt:

Pferd und W

geritzt: HOMER N<sup>o</sup>.5. N.P.1

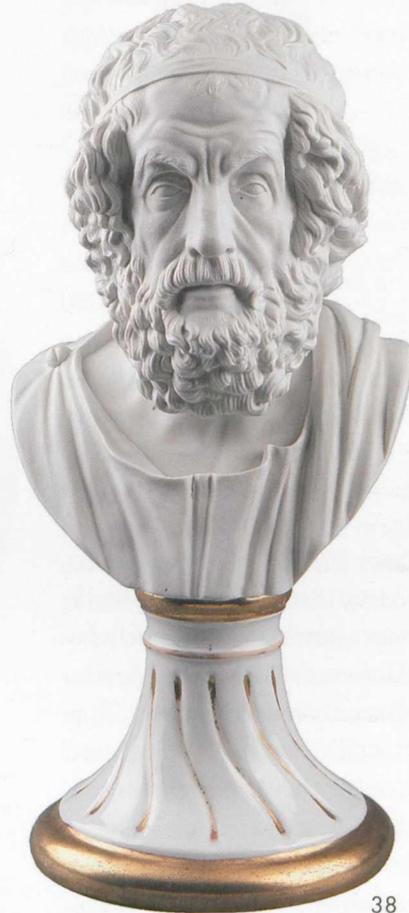
Biskuitporzellan, H mit Sockel 31,2 cm

HAUM, Inv. Nr. Für 2783

ten aufklärerischen Gedankengut auch das zukunftsweisende neue Antikenverständnis über die Studenten und Absolventen in die gehobenen Schichten des einheimischen Adels und Bürgertums hineinzutragen, wo es sich allmählich verbreiten und verfestigen konnte. So durfte die Leitung der Manufaktur Fürstenberg mit einem fachkundigen heimischen Interessentenkreis rechnen, als sie gegen 1770 den Entschluss fasste, eine umfangreiche Serie von Büsten antiker und zeitgenössischer Dichter und Denker auf den Markt zu bringen. Es ist durchaus plausibel, dass dabei das Ereignis der bevorstehenden bzw. faktischen Ankunft Lessings in Braunschweig/Wolfenbüttel die Gestaltung des Programms der Serie beeinflusste. Zugleich ist jedoch darauf hinzuweisen, dass eine kritische Betrachtung des Gesamtprogramms sowie der Chronologie seiner Realisierung, die sich über ein viertel Jahrhundert hinzog, eher auf eine lo-

ckere als eine strenge, bereits zu Beginn des Projekts ausgearbeitete Planung schließen lässt. So fällt beispielsweise auf, dass die Porträts der beiden Schlüsselfiguren der Metternichschen These, Lessing und Winckelmann, erst 1781 bzw. 1787 in Produktion gingen. Mit den genannten Produktionsjahren befinden sich jedoch beide in einer Zeiteinheit mit dem Großteil der Büsten der zeitgenössischen Dichter und Denker, die zwischen 1783 und 1788 entstanden.

Das Gros der Büsten nach Antiken, etwa zwei Drittel der gesamten Serie, wurde zwischen 1771 und 1774 geschaffen. Das Erscheinen des restlichen Drittels verteilte sich auf den Zeitraum von 1779 bis 1793. Bis auf die Kaiserserie (vgl. Kat. Nrn. 52, 53) wurden alle Bildnisse der ersten Produktionseinheit von Jean Desoches (Lebensdaten unbekannt) modelliert, der nach einer Ausbildung an der Pariser Bildhauerakade-



38



39



40

mie 1769 in die Manufaktur eingetreten war. Die Modelle der zweiten Einheit stammten überwiegend aus der Hand Carl Gottlieb Schuberts (Lebensdaten unbekannt). Die Vorlagen für ihre Schöpfungen fanden die Modelleure hauptsächlich in der Sammlung des Herzoglichen Kunst- und Naturalienkabinetts. Anhand der noch vorhandenen Originale und der Inventare aus dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts lassen sich ohne Berücksichtigung der Kaiserserie für etwa 65 % der antikanischen Büsten mögliche Vorlagen aus diesem Bestand nachweisen. Bemerkenswert ist, dass vier der in den Inventaren nicht auffindbaren Köpfe in der Herrenhäuser Bildnisgalerie vertreten sind.<sup>11</sup> Da jedoch alle diese Köpfe auch als Gipsabformungen in Heynes Göttinger Abgussammlung vorhanden waren, ist möglicherweise davon auszugehen, dass die Fürstenberger Modelleure entweder dort die Formen für ihre Modelle abnahmen oder vor Ort über eine weitere, nur für die Manufaktur bestimmte Abgussserie verfügten.

Im Unterschied zu den Büsten verzichtete man bei der Konzeption der 1778 angefertigten Serie der antikanischen Bildnismedaillons (Kat. Nrn. 41–44) auf ein eigenständig erarbeitetes Programm.<sup>12</sup> Kurzerhand wurde fast die gesamte Serie der zwischen 1773 und 1777 von der Manufaktur Wedgwood herausgegebenen Staatsmänner-, Philosophen-, Redner- und Dichter-Medaillons nach antiken bzw. für antik gehaltenen Originale kopiert. So sind – mit Ausnahme einer einzigen – die Benennungen aller 61 Fürstenberger Bildnisse in einem 1777 erschienenen Verkaufskatalog des englischen Unternehmens aufgeführt, der seinerseits 63 Medaillons mit Köpfen griechischer Geistesgrößen auflistet.<sup>13</sup> Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass es sich bei der Variante mit buntfarbigem Fond (Kat. Nr. 41) um eine Imitation der von Wedgwood entwickelten und gegen 1775 perfektionierten Jasperware handelt.<sup>14</sup> Nach 1778 bediente sich die Manufaktur Fürstenberg aller Wahrscheinlichkeit nach noch einmal einer Gruppe von Wedgwoodporträts, um danach Porzellanbüsten zu modellieren.<sup>15</sup> Ein Vergleich



der jeweiligen Paare zeigt, dass die Fürstenberger Büsten weniger elaboriert ausgearbeitet sind als ihre offensichtlichen in Black Basalt ausgeformten Vorbilder. Die gleiche Beobachtung lässt sich auch bei einer Gegenüberstellung des Fürstenberger Aristoteles mit dessen zumindest nach ein und demselben Original gearbeiteten Pendant der Manufaktur Wedgwood machen. Da für das Fürstenberger Modell, das zwischen 1785 und 1800 geschaffen wurde, bislang noch keine direkte Vorlage gefunden werden konnte, ist nicht ausgeschlossen, dass auch hier die um 1775 modellierte Wedgwood-Büste als Vorbild diente.<sup>16</sup>

Die für die Ausstellung ausgewählten Büsten und die diesen jeweils zugeordneten Fürstenberger Nachbildungen (Kat. Nrn. 34–40) sollen einen Anreiz geben zu einem genauen Vergleich zwischen Vorbild und verkleinertem Imitat. Als ehemalige Exponate des 1753/54 der Öffentlichkeit zugänglich gemachten Herzoglichen Kunst- und Naturalienkabinetts stehen die Vorbilder aber auch für sich selbst. Sie gehören zu den Überresten der in der Gründungssammlung enthaltenen Büsten antiker Staatsmänner, Dichter und Denker aus Bronze und Stein, die ursprünglich etwas mehr als dreißig Stücke um-

41

**Carl Gottlieb Schubert***Medaillon mit Bildnis des Alkaios*

Manufaktur Fürstenberg, 1778

Auf der Rückseite eingepreßt:

F ALCAEUS No.2.

in Gold aufgemalt: F

Biskuitporzellan,

H 8 cm, B 6,6 cm

HAUM, Inv. Nr. Für 1394

39

**Carl Gottlieb Schubert***Büste des Euripides* (S. 66)

Manufaktur Fürstenberg

vermutlich 1790

Auf der Rückseite eingepreßt:

Pferd und W

EYRIPIDES Nö:II

Biskuitporzellan, H mit Sockel 11,7 cm

HAUM, Inv. Nr. Für 7041

40

**Carl Gottlieb Schubert***Büste der Sappho* (S. 66)

Manufaktur Fürstenberg, 1791

Auf der Rückseite eingepreßt: Pferd

und W

SAPPHO.No:II

Biskuitporzellan, H mit Sockel 11,5 cm

HAUM, Inv. Nr. Für 7056

42

**Carl Gottlieb Schubert**

*Medaillon mit Bildnis des Plato*

Manufaktur Fürstenberg, 1778

Auf der Rückseite eingepreßt:

F NO.2.PLATO.

Biskuitporzellan, H 8,1 cm, B 6,8 cm

HAUM, Inv. Nr. Für 3453



42

43

**Carl Gottlieb Schubert**

*Medaillon mit Bildnis des Epikur*

Manufaktur Fürstenberg, 1778

Auf der Rückseite eingepreßt:

F EPICURUS No.2

Biskuitporzellan, H 7,9 cm, B 6,7 cm

HAUM, Inv. Nr. Für 6423



43

44

**Carl Gottlieb Schubert**

*Medaillon mit Bildnis der Sappho*

Manufaktur Fürstenberg, 1778

Auf der Rückseite eingepreßt:

F.SAPPHO No 2

Biskuitporzellan, H 8 cm, B 6,8 cm

HAUM, Inv. Nr. Für 6148b



44

fasste.<sup>17</sup> Dazu dürfen noch sieben dementsprechende Köpfe der Gipsabgussammlung addiert werden. Den Grundstock der Sammlung bildeten die Büsten, die aus den herzoglichen Schlössern, hauptsächlich aber aus Schloss Salzdahlum entfernt und nach Braunschweig gebracht worden waren, so die Bronzeköpfe des Homer und Euripides (Kat. Nrn. 36, 37) und

vermutlich auch der Marmorkopf des Homer (Kat. Nr. 35).<sup>18</sup> Es ist nicht auszuschließen, dass unter der Direktion Daniel de Supervilles (1696–1773), des ersten Direktors des Kabinetts, weitere Büsten erworben werden konnten.<sup>19</sup> Nach dem Ausscheiden de Supervilles im Jahre 1761 scheinen mit Ausnahme der Gipsabgüsse keine systematischen Neuerwerbungen für die Sammlung der antiken und antikischen Skulpturen getätigt worden zu sein.

Aller Wahrscheinlichkeit nach kam die „Sappho“-Büste (Kat. Nr. 34) relativ spät ins Kabinett. Im ersten, 1753 von de Superville angelegten Inventar der antiken Gegenstände erscheint sie, von anderer Hand geschrieben, an allerletzter Stelle, ebenso im späteren, von dem Registrator Ahrens verfassten Inventar. Die Einträge lauten „331. La buste de Sappho. Marbre.“ bzw. „331. Büste der Sappho in Lebensgröße. Weißer Marmor.“<sup>20</sup> Die Identifizierung des Kopfes beruht offensichtlich auf einem Vergleich mit Münzbildnissen der Dichterin.<sup>21</sup> Nach dem aktuellen Forschungsstand zeigt die Darstellung jedoch keine historische, sondern eine mythologische Figur, möglicherweise eine Aphrodite.<sup>22</sup> Die von Carl Gottlieb Schubert modellierte Nachbildung der Porzellanmanufaktur Fürs-

tenberg (Kat. Nr. 40) hält sich bei der Formgebung im Wesentlichen an die Vorgaben der Vorlage. Auf den ersten Blick erkennbare Unterschiede wie das fülligere Gesicht, die tiefer liegenden Augen oder das weniger präzierte Faltenspiel des Gewandes liegen im Rahmen der üblichen Originalabweichungen der Fürstenberger Büsten. Ganz offensichtlich ging es bei der Übertragung der Vorlagen in die meist kleineren Porzellanmodelle nicht um eine exakte Wiederholung der vorgegebenen Formen, sondern lediglich um eine ausreichend genaue Annäherung an diese. So hielten sich die Modelleure bei der Ausarbeitung der Details in der Regel weniger an die Originale als an ihr eigenes, akademisch geschultes Formenrepertoire. Letztlich aber waren es wohl arbeitsökonomische Gründe, die eine derartige Vorgehensweise angemessen erscheinen ließen.

Die beiden Bronzeköpfe des Homer und Euripides (Kat. Nrn. 36, 37) sind im Inventar des Herzoglichen Kunst- und Naturalienkabinetts unter den Antiken erfasst.<sup>23</sup> Dagegen erscheint dort die Marmorbüste des Homer (Kat. Nr. 35) unter den Modernen Büsten.<sup>24</sup> Die Bronzen bilden zusammen mit zwei weiteren Köpfen gleicher Machart eine Gruppe, deren Herkunft aus dem Salzdahlumer Schloss als wahrschein-

lich gilt.<sup>25</sup> Bemerkenswert ist, dass die Euripidesbüste trotz der an ihrer Vorderseite angebrachten, teilweise verdorbenen Inschrift EYP[Ι]ΠΙΔΗΣ (Euripidās) erst im Herzoglichen Kunst- und Naturalienkabinett als ein Bildnis des berühmten griechischen Tragikers erkannt wurde.<sup>26</sup> Die Provenienz der Marmorbüste ist nicht bekannt.<sup>27</sup> Mit den beiden Homerbüsten der Herzoglichen Sammlungen standen dem Modelleur der Manufaktur Fürstenberg, Jean Desoches, gleich zwei Vorlagen zur Verfügung.<sup>28</sup> Es ist deshalb unwahrscheinlich, dass dieser, wie Fittschen vermutet, Cavaceppis Homerkopie aus der Sammlung Wallmoden den Vorzug gab.<sup>29</sup> Ein Vergleich der Porzellanbüste mit den Braunschweiger Köpfen zeigt, dass Desoches die Draperie des Gewandes von der Bronze übernahm, sich bei der Gestaltung der Haarpartien jedoch am Schema der Marmorskulptur orientierte. Zugleich lassen sich aber auch hier wie bei der Sapphobüste deutliche Abweichungen von der Vorlage bzw. den beiden Vorlagen feststellen, so beispielsweise die eigenständige Detailausbildung der Haarstrukturen, die fleischige Nase oder der geschlossene Mund.

*Alfred Walz*

1 Wolff Metternich/Meinz 2004, Bd. 1, Verzeichnisse S. 234–236 und S. 245–249. Wolff Metternich 1981, Verzeichnisse S. 24–30 und S. 39–46.

2 Ducret 1965, Bd. 3, S. 263–266.

3 So urteilt beispielsweise Friedrich H. Hofmann: „Dort [in Fürstenberg] entstand in den siebziger Jahren und nach 1780 unter Beteiligung aller Bildhauer der Manufaktur eine Reihe von Meisterwerken realistischer Bildniskunst, Fürsten, Fürstinnen, Dichter und Gelehrte, Philosophen und Gestalten aus der griechischen Antike von überraschender Lebenswahrheit, feiner Charakteristik und glänzender technischer Ausführung.“ (Hofmann 1980, S. 156f.). Scherer 1909, S. 124, bemerkt: „Diese Büsten, Büstchen, Bildnisreliefs usw. sind überhaupt ein Genre, das zwar andern Fabriken keineswegs fremd gewesen, das aber in Fürstenberg schon frühe – [...] – und mit besonderer Vorliebe gepflegt wurde, so dass man es geradezu als eine Spezialität der Fabrik bezeichnen darf, in der es kaum eine andere mit ihr aufzunehmen vermocht hat.“

4 Wolff Metternich/Meinz 2004, Bd. 1, S. 250. Dasselbe: Wolff Metternich 1981, S. 48.

5 Fittschen 2000, S. 54.

6 HAUM, Altregistratur, H 29, S. 149–156, Nrn. 401–467, „Abgüsse in Gips, größtenteils von antiken Statuen, Köpfen pp.“ Vgl. auch Walz 2004b, S. 149. Die Datierung ergibt sich aus dem Eintrag „Nro. 401. Abguß von der im Vatican zu Rom befindlichen Gruppe des Laokoon. Es ist aber nur der Vater, die Kinder fehlen noch.“ und der gegenüber dem Direktor des Kabinetts, Johann Ludwig Oeder, geäußerten schriftlichen Bemerkung Herzog Carls I. vom 19. August 1775: „Er soll Mir auch lieb seyn, wenn Ferrari übers Jahr die Kinder des Laocoon mitbringt, und unsere Groupe dadurch completiret wird.“ (HAUM, Altregistratur, 13, Bl. 127). Am 14. Januar 1772 wurden an das Kabinett sieben von dem Maler Pascha Johann Friedrich Weitsch für 18 Reichstaler erworbene, von „Antiken“ abgegoßene bronzierete Gipse geliefert (HAUM, Altregistratur, H 20, Nr. 143). Laut Inventareintrag wa-

- ren die folgenden Abgüsse bronziert: Kopf des Seneca, Kopf des Cicero, Kopf des Apollo Pythius, der Kopf einer der beiden Luctores, der Kopf eines Fauns, der Kopf des römischen Spions bzw. Schleifers, die Statue des Sardanapal sowie der Kopf einer Madonna.
- 7 Zu nennen sind Johann Arnold Ebert, Johann Joachim Eschenburg, Carl Christian Gärtner, Conrad Arnold Schmid und Just Friedrich Wilhelm Zachariä. Zur frühen Geschichte des Carolinums: Schikorsky 1995 und Düsterdieck 1995.
  - 8 So heißt es in der 1745 erschienenen Programmschrift mit dem Titel *Vorläufige und Erneute Nachricht*. „Es ist aber so wenig die Absicht, die sogenannten humaniora in diesem Collegio zu versäumen, dass diese vielmehr eines der allerwichtigsten Stücke darin bleiben werden.“ Nachricht 1995, S. 10f.
  - 9 Technische Universität Braunschweig, Archiv, Sign. K I 1, Anzeige der Vorlesungen und Übungen, welche in dem Collegio Carolino zu Braunschweig vom 18ten dieses Monats Febr. an bis zum 3ten August 1748 werden angestellt werden, S. 11; Gelehrte Beiträge zu den Braunschweigischen Anzeigen, 19tes Stück, desgl., 6. März 1762, Sp. 1560; desgl., 15tes Stück, 19. Februar 1772, Sp. 120. Siehe auch Walz 2004b, S. 147.
  - 10 Eschenburg 1812, S. 29.
  - 11 Fittschen 2000, Konkordanz S. 55. Es handelt sich dabei um die Köpfe des Scipio, Ptolemäus, Drusus und Caligula.
  - 12 Wiedergabe der Formliste der antiken Medaillons bei Ducret 1965, Bd. 3, S. 265f. Die darin enthaltenen Bemerkungen „Nr. 2 nach Braunschw. Modellen.“ sowie „sind alle aus dem Kunst Cabinet in Braunschweig abgegossen.“ sind irreführend, da sie eine Abformung von den dort aufbewahrten Gemmen, Gemmenabgüssen oder Münzen und Medaillen vermuten lassen. Die im Folgenden nachgewiesene Übertragung der Wedgwood-Serie in Porzellan lässt den Schluss zu, dass entweder im Herzoglichen Kunst- und Naturalienkabinett eine Ausgabe der Medaillons der englischen Manufaktur vorhanden war oder dass die Bemerkungen auf einem Irrtum beruhen.
  - 13 Catalogue 1777, S. 42–44. Vgl. auch die Auflistung bei Reilly 1989a, S. 324f., bzw. Reilly 1989b, Bd. 2, S. 680f., Appendix G, Portrait Medaillons: Antique Subjects, Statesmen, Philosophers and Oratores (Class III), Poets (Class III). Von den vier hier in den Katalog aufgenommenen Medaillons kann für zwei, Plato (Kat. Nr. 42) sowie Sappho (Kat. Nr. 44), eine bei Reilly/Savage 1973, S. 287 bzw. 298, wiedergegebene Abbildung der Wedgwoodvorlage genannt werden. Laut Einführungstext im Verkaufskatalog von 1777, Catalogue 1777, S. 40, benutzten die Modelleure als Vorlagen für ihre Modelle u. a. auch antike Medaillen. Nachweisen lässt sich dies für das Bildnis des Alcaeus (Kat. Nr. 41): vgl. Scheffold 1997, S. 407, Abb. 282. Vgl. auch Reilly 1989a, S. 104.
  - 14 Zwei weitere Beispiele aus der Serie in: Ausst. Kat. Münster/Braunschweig 1988–89, S. 373f., Kat. Nr. 370f., sowie sechs Beispiele mit blauem Hintergrund in: Auktionskatalog Lempertz, Kunstgewerbe, Auktion 919 vom 16. Mai 2008, S. 94, Lot 144.
  - 15 Es sind dies acht zwischen 1783 und 1785 geschaffene Porträts englischer Dichter, Gelehrter und des Schauspielers Garrick. Dazu konnten fünf gleichartige, zwischen 1774 und 1779 modellierte Gegenstücke der Manufaktur Wedgwood ausfindig gemacht werden, siehe Reilly 1989b, Bd. 1, S. 450, Abb. 636 (Shakespeare), S. 453, Abb. 643 (Addison), S. 454, Abb. 644 (Newton), S. 457, Abb. 652 (Garrick), S. 458, Abb. 655 (Prior). Drei Abbildungen der entsprechenden Fürstenberger Büsten bei Wolff Metternich 1981, S. 61, Abb. 38 (Shakespeare), S. 63, Abb. 41 (Addison), S. 61, Abb. 39 (Garrick). Ausformungen der beiden übrigen Köpfe im HAUM, Inv. Nr. Für 7083 (Newton), Für 7086 (Prior).
  - 16 Abb. der Wedgwoodbüste bei Reilly 1989b, S. 451, Abb. 618. Eine Ausformung der Fürstenberger Büste im HAUM, Inv. Nr. Für 5918.
  - 17 Nachgewiesen in den Inventaren *Antike Büsten und Statuen, Moderne Figuren und Gefäße von Bronze sowie Moderne Statuen, Büsten, Basreliefs p.p. von Marmor und Alabaster* aus dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, HAUM, Altregistratur, H 29, S. 3–27 und S. 77–105.
  - 18 Der Euripideskopf und beide Homerköpfe sind Kopien der hellenistischen Originale aus der ehemaligen Sammlung Farnese, die heute im Museo Nazionale in Neapel aufbewahrt werden. Vgl. Richter 1965, Bd. 1, S. 135, Nr. 13, Abb. 717–719, bzw. S. 50, IV. Nr. 7., Abb. 70–72.
  - 19 Informationen dazu liefert lediglich Philipp Christian Ribbentrops Beschreibung: „Im Jahre 1755 ging Superville auf Landesherrlichen Befehl nach Frankreich, und kaufte verschiedene Sammlungen von antiken Münzen, geschnittenen Steinen, Statuen, Inschriften, Mosaike und viele Altertümer. Das Museum wurde hiedurch im Jahre 1756 ansehnlich vermehrt. In folgenden Jahren erhielt es nach und nach teils Altertümer, teils Naturalien und Kunstsachen besonders Kupferstiche aus allen Ländern.“ Ribbentrop 1789–91, S. 287.
  - 20 HAUM, Altregistratur, H 18, *Catalogue des Bustes, Statues, Idoles, Vases, Utenciles, Et autres Antiques. Statues, Idoles*. HAUM, Altregistratur, H 29, S. 26.
  - 21 Büchner 1882, S. 113–117 sowie Taf. IV, Nrn. 4–6. Wolfgang Leschhorn danke ich für den Literaturhinweis. Vgl. auch Richter 1965, Bd. 1, S. 71.
  - 22 Goette 1985, S. 13f., Nr. 17.
  - 23 HAUM, Altregistratur, H 18, und H 29, S. 3, jeweils Nrn. 5 und 6.
  - 24 HAUM, Altregistratur, H 18, S. 217, und H 29, S. 95, jeweils Nr. 2.
  - 25 Berger/Krahn 1994, S. 120–123, Nrn. 75–78. Vgl. Regine Marth, Bronzebüste eines Unbekannten, in: Ausst. Kat. Braunschweig 2004, S. 127f.
  - 26 In de Supervilles Inventar von 1753, HAUM, Altregistratur, H 18, Nr. 5, wurde sie zunächst als „la tete de Platon“ aufgeführt, später aber von anderer Hand zu „la tete d’Euripide“ verbessert.
  - 27 Im Inventar führt sie zusammen mit einer Seneca- und einer Hadriansbüste ähnlicher Qualität und Machart die Liste der modernen Büsten an. Alle drei Büsten sind im Herzog Anton Ulrich-Museum erhalten. Aufgrund wesentlicher Unterschiede bei der Verwendung und Gestaltung der Buntmarmore ist jedoch zu vermuten, dass die drei Skulpturen nicht als einheitliche Gruppe konzipiert wurden.
  - 28 Vgl. Walz 1988, S. 110. Zum damaligen Zeitpunkt war dem Autor die Existenz der Marmorbüste noch nicht bekannt.
  - 29 Fittschen 2006, S. 97. Abb. der Büste in: Ausst. Kat. Göttingen 1979, S. 95.

### III.2 KAISERSERIEN UND HERZOGSBILDNISSE

Um 125 n. Chr. veröffentlichte der römische Schriftsteller Gaius Suetonius Tranquillus (ca. 70–ca. 130/40 n. Chr.)<sup>1</sup> sein Hauptwerk *De vita Caesarum*. Es beinhaltet in sich abgeschlossene Biographien der ersten zwölf römischen Kaiser von Gaius Julius Caesar (100–44 v. Chr.) bis Domitian (81–96 n. Chr.). Darin nehmen die Beschreibungen der körperlichen und charakterlichen Merkmale der einzelnen Herrschergestalten einen breiten Raum ein. Eine in der Mitte des 14. Jahrhunderts entstandene, in Fermo aufbewahrte Sueton-Ab-schrift zeigt als Randillustration die zwölf Kaiser in Profilansicht. Die Köpfe der Dargestellten sind nach den entsprechenden Bildnissen antiker Kaisermünzen gestaltet.<sup>2</sup> 1470 erschien das „Cäsarenleben“ in Rom erstmals in gedruckter Fassung. Im darauf folgenden Jahr wurde in Venedig eine weitere Druckausgabe herausgegeben. Wie bereits in den Jahrhunderten zuvor gehörte auch bei den Gelehrten der frühen Neuzeit Sueton zu den meistgelesenen römischen Schriftstellern. Außerhalb der Buchmalerei sind bildliche Darstellungen einer Serie von zwölf römischen Cäsaren frühestens ab der Mitte des 15. Jahrhunderts nachweisbar. Handelt es sich dabei um die zwölf Cäsaren in der Herrscherfolge von Caesar bis Domitian, spricht man in der Forschung von den suetonischen Kaisern.<sup>3</sup> Offensichtlich wird davon ausgegangen, dass jegliche bildliche Darstellung der mit Gaius Julius Caesar beginnenden Reihe der ersten zwölf römischen Kaiser als eine Repräsentation des suetonischen „Cäsarenlebens“ zu verstehen ist. Diese Schlussfolgerung ist jedoch nicht zwingend und im Einzelfall auch nur selten zu belegen. Bei den weit verbreiteten Profilbildnissen jedenfalls entspricht die Charakterisierung der Kaiser in der Regel weniger der jeweiligen suetonischen Beschreibung als der Darstellung der idealisierenden antiken Münzbildnisse. Die

Auswahl der ersten zwölf römischen Kaiser ist kein ausreichendes Kriterium für das Prädikat suetonisch, da sie auch historisch begründet werden kann: Mit dem zwölften Kaiser, Domitian, erlischt die flavische Kaiserdynastie; danach beginnt die sieben Cäsaren umfassende Reihe der Adoptivkaiser. Als prägnante, signifikante Bildabbreviatur für das römische Kaisertum bot sich den nachantiken Rezipienten fast zwangsläufig die Reihe der ersten zwölf Kaiser an. Gewiss spielte dabei die nach antiker wie christlicher Überlieferung bedeutungsvolle Zahl zwölf (zwölf Tierkreissternbilder, zwölf Monate, zwölf Stämme Israels, zwölf Apostel) eine wesentliche Rolle. Außerdem lassen sich zwölf Elemente problemlos in ein Rechteckschema, wie es häufig durch die Architektur vorgegeben ist, einpassen.

Die Entstehungsgeschichte der Darstellung der ersten zwölf römischen Cäsaren in der Monumentalmalerei oder Bildnerei liegt im Dunkeln. Eine verlorene, jedoch durch mehrere Stichfolgen überlieferte Gemäldeserie der ersten zwölf Kaiser aus der Hand Tizians und Giulio Romanos, die ab 1537 im Auftrag des Herzogs Federigo Gonzaga von Mantua entstand, scheint das früheste nachweisbare autonome Ensemble zu sein. In der Bildnerei beginnt nach dem jetzigen Kenntnisstand die Darstellungstradition – ebenfalls in Italien – gegen Mitte des 16. Jahrhunderts.<sup>4</sup> Seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nahm im Gebiet des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation offensichtlich das Interesse für Darstellungen der ersten zwölf Cäsaren deutlich zu. Die Entwicklung reichte bis ins späte 18. Jahrhundert. Zeugnisse dafür sind neben den durch Schriftquellen belegten Arbeiten groß- und kleinformatige Serien bzw. Serienreste aus unterschiedlichen Materialien, die sich in öffentlichen und privaten Sammlungen erhalten haben.<sup>5</sup>

45

*Zehn Cäsarenbüsten*

Augustus, Tiberius, Caligula, Claudius,  
Nero, Galba, Otho, Vitellius,  
Vespasian, Domitian

deutsch, um 1700

Wachs, gegossen, Sockel: Holz,  
gefasst

Büsten H 11,0-12,1 cm,

H mit Sockel 19,0-19,9 cm

HAUM, Inv. Nr. Wac 112-121



In der Spezialliteratur zu den ersten zwölf bzw. den „suetonischen“ Cäsaren wurde die Frage nach der ikonologischen Bedeutung des Themas in der Neuzeit bislang nur sporadisch behandelt. Unter den Arbeiten, die ausführlich darauf eingehen, ist Arnulf Herbsts Abhandlung zu den barocken Kaisersälen zu nennen. Sie legt dar, dass die dort erscheinenden Serien der antiken Kaiserbildnisse als bildliche Affirmationen bzw. Proklamationen

der Kaisergenealogie von Gaius Julius Caesar bis zum aktuell regierenden Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation zu deuten sind.<sup>6</sup> Als weiteres Beispiel ist Eckhard Leuschners Untersuchung zu einer 1595/96 von Antonio Tempesta gestochenen Serie der ersten zwölf römischen Kaiser zu Pferde zu erwähnen. In der den Stichen vorangestellten Widmungsschrift vergleicht Tempesta seinen Förderer Bosio mit denjenigen der zwölf Cä-

46

**Christian Benjamin Rauschner***Zehn reliefierte Cäsarenbildnisse*

Julius Caesar, Augustus, Tiberius, Claudius, Nero, Galba, Otho, Vitellius, Vespasian, Domitian zwischen 1747 und 1767

Wachs auf Glas, zum Teil farbig gefasst, Glasperlen

Rahmen H 23,3–24,5 cm,

B 19,7–20,6 cm

HAUM, Inv. Nr. Wac 63-72



47

Zehn Cäsarenbildnisse

Julius Caesar, Tiberius, Caligula, Claudius, Nero, Otho, Vitellius, Vespasian, Titus, Domitian  
 Berlin-Brandenburg?, Ende 17. Jh.  
 Inschriften: C.JULIUS.CÆSAR, CLAUDIUS.TIBERIUS.DRUSUS.CÆSAR, C.CÆSAR.CALIGULA., CLAUDIUS.TIBERIUS.NERO.CÆSAR., CLAUDIUS.DOMITIVS.NERO.CÆSAR., ARCUS.SYLVIVS.OTHO.CÆSAR, AULIVS.VITELLIIVS.CÆSAR., FLAVIVS.VESPASIVS.CÆSAR., TITIVS.VESPASIVS.CÆSAR, FLAVIVS.DOMITIVS.CÆSAR  
 Opalglas gepresst, Flachglas hintermalt, Messingrahmen ohne Aufhänger H 7,6–7,9 cm, B 6,4–6,8 cm  
 HAUM, Inv. Nr. Gla 48-57

saren, die sich durch ihre Tugendhaftigkeit auszeichneten.<sup>7</sup> Die Unterscheidung in gute und schlechte Kaiser („sive bonum, sive malum illorum nomen [...]“) lässt an Suetons Darstellung denken; die im Widmungstext aufscheinende Verbindung zum „Cäsarenleben“ wird jedoch durch die gleichartige Charakterisierung der Reiter eher negiert als bestätigt.

Im Herzog Anton Ulrich-Museum haben sich aus den Sammlungen der Herzöge von Braunschweig-Lüneburg der Linie Wolfenbüttel eine vollständige kleinformatige Serie sowie dreizehn Überreste von kleinformatigen Serien der ersten zwölf römischen Kaiser erhalten:

1. elf runde Medaillons, Maleremail, Limoges, Mitte 17. Jahrhundert, Inv. Nr. Lim 148-158<sup>8</sup> (Kat. Nr. 48)
2. zwölf achteckige Plaketten, Maleremail, Limoges, Mitte 17. Jahrhundert, Inv. Nr. Lim 184-195<sup>9</sup>
3. sieben ovale Medaillons, Maleremail, Limoges, Mitte 17. Jahrhundert, Inv. Nr. Lim 159, 160, 162, 165, 167-169<sup>10</sup>
4. zwei ovale Medaillons, Maleremail, Limoges, Mitte 17. Jahrhundert, Inv. Nr. Lim 161, 164<sup>11</sup>
5. drei ovale Medaillons, Maleremail, Limoges, Mitte 17. Jahrhundert, Inv. Nr. Lim 163, 166, 170<sup>12</sup>
6. fünf ovale Medaillons, Maleremail, Limoges, Mitte 17. Jahrhundert, Inv. Nr. Lim 171-173, 175, 176<sup>13</sup>
7. zwei ovale Medaillons, Maleremail, Limoges, Mitte 17. Jahrhundert, Inv. Nr. Lim 174, 177<sup>14</sup>
8. fünf ovale Medaillons, Maleremail, Limoges, Mitte 17. Jahrhundert, Inv. Nr. Lim 178-182<sup>15</sup>
9. fünf Büsten mit zusätzlicher Büste, Bronze, Niederlande, 2. Hälfte 17. Jahrhundert, Inv. Nr. Bro 328-333<sup>16</sup> (Kat. Nr. 51)





10. zehn ovale Medaillons, Glas, Ende 17. Jahrhundert, Inv. Nr. Gla 48-57<sup>17</sup> (Kat. Nr. 47)  
 11. elf Büsten, Stein, Deutschland?, um 1700?, Inv. Nr. Ste 31-41<sup>18</sup> (Kat. Nr. 50)  
 12. zehn Büsten, Wachs, Deutschland?, um 1700, Inv. Nr. Wac 112-121<sup>19</sup> (Kat. Nr. 45)  
 13. acht Reliefköpfe, kolorierte Gipsabgüsse, 17./18. Jahrhundert, Inv. Nr. Gip 446-453<sup>20</sup> (Kat. Nr. 49)  
 14. zehn Reliefköpfe, Christian Benjamin Rauschner, Frankfurt a. M., zwischen 1747 und 1767, Inv. Nr. Wac 63-72<sup>21</sup> (Kat. Nr. 46)

Alle Serien sind in den im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts angelegten Inventaren des Herzoglichen Kunst- und Naturalienkabinetts erfasst. Frühere Besitzernachweise sind nicht bekannt. Die Datierung der meisten Serien in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts lenkt den Blick auf Herzog Anton Ulrich (1633–1714). Dabei ist nicht nur an dessen aus Anlass seines *Octavia*-Projekts unternommenen Studien zur frühen römischen Kaiserzeit zu erinnern,<sup>22</sup> sondern auch daran, dass er im großen Saal der um 1700 errichteten Orangerie des Salzdahlumer Schlosses überlebens-

48

**Jacques I Laudin***Elf Cäsarenbildnisse*

Julius Caesar, Augustus, Tiberius, Caligula, Claudius, Nero, Otho, Vitellius, Vespasian, Titus, Domitian  
 Limoges, Mitte 17. Jh.,  
 Rahmen: Mitte 18. Jh.  
 Maleremail auf Kupfer,  
 Goldzeichnung  
 Dm ohne Rahmen 11,8–11,9 cm  
 HAUM, Inv. Nr. Lim 148-158

49

*Acht reliefierte Cäsarenbildnisse*  
Julius Caesar, Augustus, Tiberius,  
Caligula, Otho, Vitellius, Vespasian,  
Titus

Inschriften auf der Rückseite:  
I. CAIUS IULIUS CÆSAR, II. OCTAVIANUS CÆ=, III. TIBERIUS CÆ=,  
IV. CAIUS CALIGULA CÆ=,  
VIII. SIVIUS OTHO AUG.; IX. VITELLIUS: AUG.; X. VESPASIANUS CÆ=,  
XI. TITUS VESAPSIANUS, CÆ= 17./18. Jh.

Gips, farbig gefasst, Rahmen: Holz, lackiert  
ohne Rahmen H 12,2 cm, B 9,3 cm,  
mit Rahmen H 17,8–18,0 cm,  
B 14,5–14,6 cm  
HAUM, Inv. Nr. Gip 446-453

große Statuen der ersten zwölf römischen Kaiser aufstellen ließ.<sup>23</sup> Offen bleiben muss jedoch, ob der Herzog mit der Einrichtung eines Kaisersaals die Bedeutung der von ihm seit etwa 1705 verfolgten Politik der Annäherung an das deutsche Kaiserhaus unterstreichen wollte. 1707 wurde Elisabeth Christine, eine Enkelin Herzog Anton Ulrichs, mit dem späteren Kaiser Karl VI. vermählt.

Von den vierzehn erhaltenen Serien sind bislang elf (davon Kat. Nrn. 45, 46, 48, 51) in verschiedenen Bestandskatalogen des Museums, die Glasmedaillons (Kat. Nr. 47) im Rahmen eines Aufsatzes publiziert.<sup>24</sup> Nicht besprochen sind die Reliefs aus Gips (Kat. Nr. 49) sowie die Büsten aus Stein (Kat. Nr. 50). Die Gipsreliefs<sup>25</sup> wurden von Bronzeplaketten abgegossen.<sup>26</sup> Die Originale, von denen eine Ausformung in Wien

und weitere Ausformungen in verschiedenen italienischen Sammlungen erhalten sind, werden in die Mitte des 16. Jahrhunderts datiert.<sup>27</sup> Ihr Abguss in koloriertem Gips scheint zu belegen, dass diese frühe, qualitätvolle Reliefserie auch noch im 17. bzw. 18. Jahrhundert als vorbildlich galt.

Die Serie der elf Steinbüsten (Kat. Nr. 50) ist nach derselben Vorlage gearbeitet wie die Serie der in gleicher Größe angefertigten zehn Wachsbüsten (Kat. Nr. 45). Möglicherweise diente aber auch eine der beiden als Vorbild für die Gestaltung der jeweils anderen. Bei beiden Serien wurden die Oberkörper und Köpfe separat gearbeitet und mit Hilfe eines Bindemittels zusammengefügt. Da die Steinbüsten nicht bzw. nicht mehr mit Namensbezeichnungen versehen sind, ist es naheliegend,



50

*Elf Cäsarenbüsten*

Julius Caesar, Augustus, Tiberius, Caligula, Claudius,  
Nero, Galba, Otho, Vespasian, Titus, Domitian  
deutsch, um 1700

Inschrift auf der Rückseite:

Augustus: XI, Caligula: VIII, Claudius: XII, Nero: X,  
Galba: 5., Otho: IX, Domitian: 1

Giallo antico, Sockel: Holz lackiert,  
ohne Sockel H 11,5-12,9 cm,

mit Sockel H 18,2-19,6 cm

HAUM, Inv. Nr. Ste 31-41



zu deren Bestimmung die an ihrer Rückseite mit dem Namen und/oder der Reihenfolgennummer des jeweiligen Kaisers gekennzeichneten Wachsbüsten heranzuziehen.<sup>28</sup> Bei acht Büsten (2. Augustus, 3. Tiberius, 4. Caligula, 5. Claudius, 7. Galba, 8. Otho, 10. Vespasian, 12. Domitian) ergibt sich eine Übereinstimmung sowohl in der Gestaltung des Oberkörpers als auch – *cum grano salis* – der Köpfe. Der Grund für die nicht übereinstimmenden Nerobüsten ist anscheinend in einem bei den Steinbüsten zwischen 6. Nero, 9. Vitellius (Steinbüste verloren) und 11. Titus (Wachsbüste verloren) vorgenommenen Ringtausch der Köpfe zu suchen. Die unter den Wachsbüsten sowohl ihrer Kopf- als auch ihrer Oberkörperform nach nicht vertretene Steinbüste ist zwangsläufig als Julius-Caesar-Büste zu deuten. Die in Analogie zu den Wachsbüsten ermittelten Namenszuordnungen führen nicht in jedem Fall zu einem befriedigenden Ergebnis. So wirkt der Kopf des Julius Caesar im Vergleich mit den geläufigen, aus der Antike abgeleiteten Darstellungen des ersten Kaisers viel zu jugendlich; eher ist man geneigt, ihn als Augustus- oder als Tiberius-Kopf zu deuten. Ebenso würde man bei einer

unabhängigen Entscheidung den Kopf des Otho als das Bildnis des Vitellius interpretieren. Vorerst muss allerdings offen bleiben, ob die hier angesprochenen Zuordnungsprobleme auf tradierten oder späteren, bei der Anfertigung oder einer Restaurierung entstandenen Missverständnissen beruhen.<sup>29</sup>

Herzog Carl I. (1713–1780) ließ die oben aufgelisteten Kaiser-Serien in dem von ihm 1753/54 eingerichteten Herzoglichen Kunst- und Naturalienkabinett ausstellen und machte sie damit der Öffentlichkeit zugänglich. Mit hoher Wahrscheinlichkeit erwarb er die von Christian Benjamin Rauschner gearbeiteten zehn Wachsreliefs (Kat. Nr. 46), von denen gegen Ende des 18. Jahrhunderts noch elf vorhanden waren.<sup>30</sup> 1773/74 wurde in der Porzellanmanufaktur Fürstenberg eine Büstenserie der ersten zwölf römischen Kaiser geschaffen (Kat. Nrn. 52, 53).<sup>31</sup> Bekannt bzw. publiziert sind davon jedoch nur fünf Köpfe.<sup>32</sup> Klaus Fittschen hat darauf aufmerksam gemacht, dass der Kopf des Tiberius nach dem Vorbild der entsprechenden Bronze der Herrenhäuser Bildnisgalerie bzw. dem entsprechenden Marmorbildnis auf der oberen Terrasse von Schloss Sanssouci modelliert wurde.<sup>33</sup> Fittschen geht davon aus,

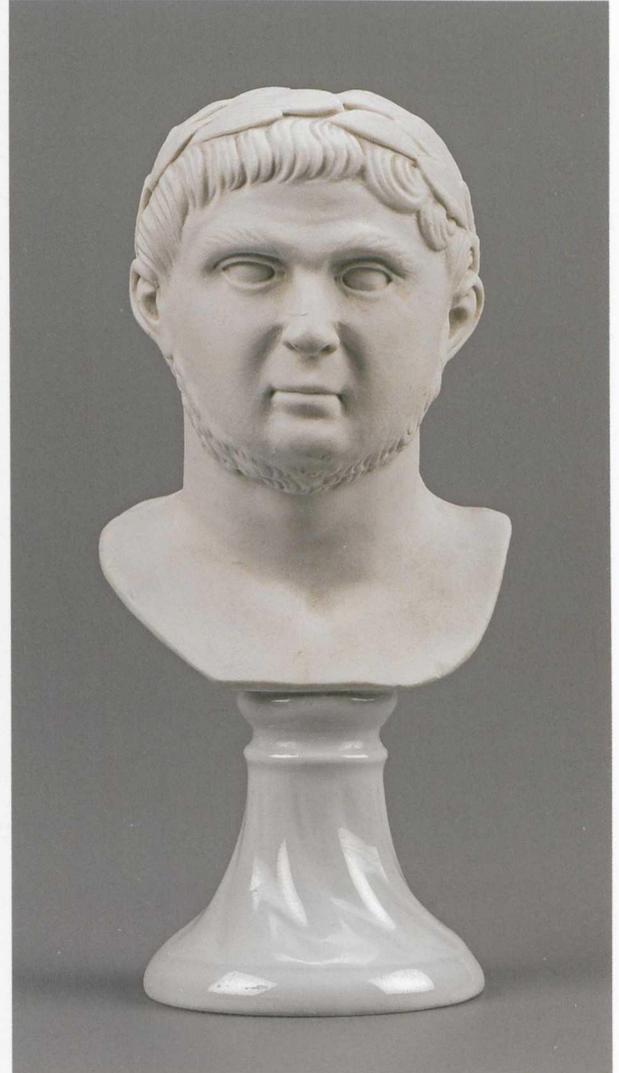
51

*Sechs Cäsarenbüsten*  
Julius Caesar, Claudius, Otho, Vitellius,  
Vitellius\*, Domitian  
Niederlande, 2. Hälfte 17. Jh.  
Bronze, H 16,3–16,6 cm,  
Vitellius\* H 15,6 cm  
HAUM, Inv. Nr. Bro 328-333





53

**Johann Christof Rombrich** (oben)*Büste des Nero*Manufaktur Fürstenberg,  
zwischen 1771 und 1774Auf der Rückseite eingepreßt: Nero  
cladius [sic!] nō: 3Biskuitporzellan, H mit Sockel 12,4 cm  
HAUM, Inv. Nr. Für 5916

52

**Anton Carl Luplau** (links)*Büste des Vespasian*

Manufaktur Fürstenberg, 1774

Auf der Rückseite eingepreßt:

Pferd und W

geritzt: FLAVIUS VESPASIANUS. IMP.  
Nō: VI.Biskuitporzellan, H mit Sockel 39,4 cm  
HAUM, Inv. Nr. Für 1156

dass nur die Bronze als Vorlage in Frage kommen kann. Dafür scheint zu sprechen, dass fünf weitere Fürstenberger Köpfe als verkleinerte Ausformungen der entsprechenden Herrenhäuser Bronzegüsse nachweisbar sind.<sup>34</sup> Der Nerokopf zeigt große Ähnlichkeiten mit der entsprechenden Wachs- bzw. Steinbüste der Braunschweiger Serien (Kat. Nrn. 45, 50).

Die bei den Darstellungen der ersten zwölf römischen Kaiser am häufigsten anzutreffenden ikonographischen Merkmale sind der Brustpanzer und der Lorbeerkranz. Der Brustpanzer als Insigne des Imperators versinnbildlicht dessen Tugenden der Tapferkeit und des Mutes. Der nachantiken Welt war das Bild des mit einem Brustpanzer ausgezeichneten



54  
 Büste des Herzogs Anton Ulrich  
 Elfenbein, um 1685  
 H 24 cm, H mit Sockel 30,9 cm  
 HAUM, Inv. Nr. Elf 71

ten römischen Kaisers vor allem durch die entsprechenden Standbilder, die so genannten Panzerstatuen, bekannt.<sup>35</sup> Der Lorbeerkranz als Kopfschmuck der Cäsaren dagegen erscheint hauptsächlich auf den Münzbildnissen. Die Römer sahen im Lorbeerkranz vor al-

lem das Zeichen des siegreichen Feldherrn bzw. der Friedensherrschaft nach beendetem Krieg.<sup>36</sup>

Unter den zahlreichen von der Antike übernommenen Repräsentationsformen, die in die abendländische Herrscherikonographie eingeflossen sind, haben der Brustpanzer und der Lorbeerkranz eine hervorgehobene Bedeutung. Beide sind seit der Renaissance geläufige Attribute repräsentativ dargestellter Herrscherfiguren und versinnbildlichen in erster Linie die Vorbildhaftigkeit der (guten) antiken Herrscher. Die Herrschaftslegitimation abendländischer Fürsten beruhte nach damaliger Rechtsauffassung auf der Übertragung der römischen Kaiserherrschaft auf die Länder „im Geltungsbereich der lateinischen Kirche“.<sup>37</sup> Während der Lorbeerkranz grundsätzlich auf die Antike zurückzuführen ist, sind beim Brustpanzer auch nichtantike Vorbilder in Betracht zu ziehen, so zum Beispiel die Kriegshelden des Alten Testaments. Die für die Ausstellung ausgewählte Elfenbeinbüste Herzog Anton Ulrichs von Braunschweig-Lüneburg (Kat. Nr. 54)<sup>38</sup> jedoch zeigt eine eindeutige antike Ausprägung. Nicht allein der Lorbeerkranz und die Form des Brustpanzers erinnern an entsprechende antike Darstellungen, sondern auch der um die linke Schulter gelegte Mantel, der römische Feldherrnmantel bzw. das Paludamentum, der Feldherrnmantel des Kaisers. Sieben weitere in der Ausstellung gezeigte Bildnisse Braunschweiger Herzöge, fünf Münzen mit Darstellungen der regierenden Herzöge von Anton Ulrich bis Carl Wilhelm Ferdinand (vgl. Kat. Nrn. 188–192), die Reiterstatuette mit der Darstellung Herzog August Wilhelms (vgl. Kat. Nr. 80) sowie die Marmorbüste mit der Darstellung Herzog Carls I. (vgl. Kat. Nr. 8), lassen die Vorbildlichkeit der antiken Kaiserporträts erkennen. Alle Herzöge sind in der charakteristischen Rüstung eines römischen Imperators wiedergegeben.

Der aus dem Braunschweigischen Landesmuseum für die Ausstellung entlehnte Säulenschrank mit appliziertem Cäsarenbildnis (Kat. Nr. 55) ist Teil eines unvollständig erhaltenen



55

**Friedrich Georg Weitsch***Säule mit dem Bildnis des Kaisers**Trajan*

Öl auf Holz, 1794

H insgesamt 149,5 cm,

Postament: B 68 cm, T 51 cm

Braunschweigisches Landesmuseum,

Inv. Nr. VM 3746

**Abb. 2***Säule mit dem Bildnis des Herzogs**Carl Wilhelm Ferdinand*

Pendant zu Kat. Nr. 55

beide Säulen Teile eines unvollständig erhaltenen Zimmerdenkmals

Denkmalensemble, das aus Anlass eines 1794 durch Herzog Carl Wilhelm Ferdinand verkündeten Schuldenedikts angefertigt wurde. Als Gegenstück einer gleichartigen Säule, die in analoger Gestaltung mit dem Bildnis des Herzogs versehen ist (Abb. 2), verweist er offensichtlich auf das antike Ideal für das vorbildliche

Handeln des Regenten. Wie Reimar F. Lacher überzeugend dargelegt hat, ist das Cäsarenbildnis aller Wahrscheinlichkeit nach als eine Darstellung Kaiser Trajans zu deuten, der sich durch Großzügigkeit gegenüber dem römischen Volk hervorgetan hatte.<sup>39</sup>

*Alfred Walz*

- 1 RE, 2. Reihe, 7. Halbbd., Sp. 593–641; Grant 1973, S. 276–287, 347; Der Neue Pauly, Bd. 11, 2001, Sp. 1084–1088.
- 2 Schmitt 1974, S. 190–194.
- 3 Selbst acht von Andrea Mantegna 1447 vollendete Medaillons mit den gemalten Bildnissen der ersten acht römischen Cäsaren im Palazzo Ducale in Mantua werden als „suetonische Kaiser“ bezeichnet. Begründet wird dies damit, dass das Gestaltungsschema der Decke das Anbringen von lediglich acht Medaillons ermöglichte. Zur Darstellung der Zwölf Cäsaren mit Hinweisen auf ältere Literatur: Fittschen 2006, S. 65–71, A. Zwölf-Kaiser-Serien. Leuschner 2006, S. 5–25.
- 4 Vgl. Fittschen 2006, S. 65–67. Eine chronologische Auflistung von „suetonischen“ Kaiserreihen bei Wegner 1989, S. 280–284.
- 5 Vgl. Wegner, S. 281–284.
- 6 Herbst 1970. Vgl. dazu die weiterführende Abhandlung Matsche 1997.
- 7 Leuschner 2006, S. 13–16, mit Transkription der Widmung in Anm. 29.
- 8 Müsch 2002, S. 268–273, Nrn. 149–159.
- 9 Müsch 2002, S. 283–288, Nrn. 179–190.
- 10 Müsch 2002, S. 273–276, Nrn. 160–166.
- 11 Müsch 2002, S. 277f., Nrn. 167f.
- 12 Müsch 2002, S. 278f., Nrn. 169–171.
- 13 Müsch 2002, S. 279–281, Nrn. 172–176.
- 14 Müsch 2002, S. 282, Nrn. 177f.
- 15 Müsch 2002, S. 288–290, Nrn. 191–195.
- 16 Berger/Krahn 1994, S. 164–166, Nrn. 123–128. Aufgrund leicht abweichender Gestaltungsmerkmale und abweichendem Höhenmaß gehört die Büste Nr. 126 (Vitellius) nicht zur Serie. Es ist jedoch nicht zu entscheiden, ob sie aus einer anderen Serie stammt, oder eine andere Büste, beispielsweise die des Vespasian oder Titus, ersetzen soll.
- 17 Theuerkauff-Liederwald/Theuerkauff 2002–03.
- 18 Riegel 1887, S. 274, Nrn. 30–41.
- 19 Lessmann/König-Lein 2002, S. 38–45, Nrn. 11–20.
- 20 Unveröffentlicht.
- 21 Lessmann/König-Lein 2002, S. 76–88, Nrn. 40–49.
- 22 Vgl. Ausst. Kat. Braunschweig 1983, S. 208 und vor allem auch S. 210, Anm. 9.
- 23 Jedenfalls berichtet dies Anton Ulrichs Hofmaler Tobias Querfurt d. Ä., s. Querfurt 1710/11, Bl. 2 nach B3, „An einer Seite sind 12 Nischen, in welche die Statuen der 12 ersten Kayser über Lebens-Grösse stehen, die von allen Liebhabern admiriret werden [...]“. Über den Verbleib dieser Statuen nach dem Abriss des Schlosses im Jahre 1811 ist nichts bekannt.
- 24 Vgl. Anm. 8–21.
- 25 Eintrag im Inventar des Herzoglichen Kunst- und Naturalienkabinetts (HAUM, Altregistratur, H 29), S. 149–156: „Abgüsse in Gips, größtentheils von antiken Statuen, Köpfen pp.“, S. 154, Nrn. 446–457: „Die Portraits der 12 ersten Römischen Kayser. Zwölf ovale Basreliefs von Gips und schwarz gefärbet. Jedes hat einen bronzierten hölzernen Rahmen.“
- 26 Ausst. Kat. Frankfurt 1985–86, S. 345–349, Nrn. 36–46. Die dort fehlende Plakette des Caligula ist durch den erhaltenen Abguss nachgewiesen.
- 27 Middeldorf 1979, S. 297–312, S. 308f. und Anm. 75 (mit einem Verzeichnis der Aufbewahrungsorte). Abb. sämtlicher Plaketten in: Ausst. Kat. Schallaburg 1976, S. 179–181, sowie Ausst. Kat. Frankfurt 1985–86, S. 345–348.
- 28 Sieben Büsten tragen auf der Rückseite eine römische oder arabische Ziffer. Diese weicht jedoch in allen Fällen von der Ordnungsziffer auf der Rückseite der entsprechenden Wachsbüste ab.
- 29 In diesem Zusammenhang ist auf Fittschens Feststellung aufmerksam zu machen, dass „man an Zwölf-Kaiser-Serien, wie sie z. B. in der zweiten Hälfte des 17. Jhs. für die Schlösser in Oranienburg [...] und Wilanow [...] in Auftrag gegeben worden sind, ablesen kann, wie sich die Bildnisse von den antiken (und nachantiken) Vorlagen immer weiter entfernen, so dass sie ohne Beschriftung kaum noch identifiziert werden können.“ Fittschen 2006, S. 70.
- 30 Vgl. Lessmann/König-Lein 2002, S. 76.
- 31 Wolff Metternich/Meinz 2004, Bd. 1, S. 238. Der gleiche Text bei Wolff Metternich 1981, S. 30.
- 32 Ducret 1965, Bd. 3, S. 243, Abb. 362–365 (Julius Caesar, Titus, Nero, Tiberius).
- 33 Fittschen 2006, S. 157, sowie Abb. Taf. 37, 1–4 und Taf. 5, 1. Abb. der Fürstenberger Büste bei Fittschen 2006, Taf. 36, 4, sowie bei Ducret 1965, Bd. 3, S. 243, Abb. 365.
- 34 Fittschen 2006, S. 96.
- 35 Schollmeyer 2005, S. 38–40.
- 36 Der Neue Pauly, Bd. 7, 1999, Sp. 441, s.v. Lorbeer. Im Zedlers Universal-Lexikon heißt es: „Zur Zeit des Kayzers Augusti ward der Lorbeer-Baum zum Sieg und Triumph in grosser Würde gehalten. Denn die Haupt-Leute, so im Kriege den Sieg erhalten hatten, wurden mit Lorbeer-Crüntzlein gecrönert, auch denen Sieges-Fürsten ein Lorbeerzweig, als Sieges-Zeichen vor die Pfosten ihrer Palläste gesetzt.“, Zedler, Bd. 18, 1738, Sp. 442, s.v. *Lorbeer-Baum*.
- 37 Der Neue Pauly, Bd. 14, 2000, Sp. 362f., s.v. *Herrscher*.
- 38 Ausst. Kat. Wolfenbüttel 1988, S. 131, Nr. 129, mit älterer Lit., zu ergänzen: Ausst. Kat. Hamburg 1977, S. 452f., Nr. 159.
- 39 Lacher 2003, S. 174–177, S. 337–340 (Katalogbearbeitung mit Abbildungen der erhaltenen Teile sowie einer Rekonstruktionszeichnung der ursprünglichen Form der Säule).

### III.3 DIE BERÜHMTESTEN ANTIKEN STATUEN ROMS IN KLEINEM FORMAT

Die vor allem seit dem 16. Jahrhundert in Rom mit zunehmender Intensität durchgeführten Grabungen nach antiken Überresten führten zu einem kontinuierlichen Anstieg der Zahl antiker Statuen und Büsten. Während im 15. Jahrhundert noch überwiegend Künstler und humanistische Gelehrte antike Bildwerke sammelten, machten nun zahlreiche adelige Familien in der

Stadt Antikensammlungen zu einer standesgemäßen Prestigeangelegenheit, wobei sie sich an dem Vorbild der päpstlichen Statuensammlung im *Cortile del Belvedere* des vatikanischen Palasts orientierten. Im 18. Jahrhundert war die Zahl der antiken Werke nicht mehr überschaubar. Johann Gottfried Herder (1744–1803) spricht von einem „Walde von vielleicht 70.000 Statuen und



56

**Jean Jaques Desoches***Büste des Laokoon*Manufaktur Fürstenberg  
zwischen 1771 und 1779

Auf der Rückseite eingepreßt:

Pferd und W,

LAOCOON. No.4

Biskuitporzellan, H mit Sockel 29 cm

HAUM, Inv. Nr. Für 1355

57

**Jean Jaques Desoches***Büste des Laokoon*

Manufaktur Fürstenberg, nach 1785

Auf der Rückseite eingepreßt:

Pferd und W,

LAOCOON LE VIEUX No 2

Biskuitporzellan, H mit Sockel 17,4 cm

HAUM, Inv. Nr. Für 5856



Büsten, die man in Rom“ zählen könne.<sup>1</sup> Diderot schätzt die Anzahl der figürlichen antiken Bildwerke auf 60.000.<sup>2</sup>

Nur die allerwenigsten Antiken waren mehr oder weniger intakt erhalten geblieben. Fragmentierte Bildwerke waren die Regel. Ihre neuen Besitzer bevorzugten ästhetisch attraktivere, zumeist hypothetisch oder auch nach eigenem Belieben völlig frei ergänzte Stücke, aber nicht alle konnten sich aufwendige und kostspielige Restaurierungen leisten. Anfang des 17. Jahrhunderts beschrieb Michelangelo Buonarroti (1661–1733), der gleichnamige Neffe des Künstlers, das figürliche Erbe der Antike mit den drastischen Versen: „Oh' Quanti torsi e quante / gambe e braccia diserte, e teste rotte, / e menti nasi infranti, e mezz'orecchi“ (Oh, wie viele unvollständige Statuen, und verlorene Beine und Arme, und gebrochene Kinnpartien und Nasen, und zerschlagene Ohren).<sup>3</sup>

Besondere Beachtung fand freilich nur ein kleiner Teil dieses Bestandes und zwar Werke, die vor allem aufgrund ihrer ästhetischen Qualität hoch geschätzt wurden. Die Auswahl erfolgte im

Wesentlichen bereits im Anschluss an eine kleine Anzahl hochkarätiger Statuenfunde um 1500, mit denen man glaubte, einige der berühmtesten, von Plinius erwähnten Kunstwerke der Antike wieder aufgefunden zu haben. Giorgio Vasari (1511–1574) nennt diese in seinen Lebensbeschreibungen berühmter Künstler ohne nähere Angaben, was ihren damaligen Bekanntheitsgrad erkennen lässt. Offenbar wusste auch außerhalb Roms jeder Kunstinteressierte, das mit „dem Laokoon“, „dem Apollo“, „dem Herkules“, „dem großen Torso von Belvedere“, „der Venus“ und „der Kleopatra“ die damals wie heute in päpstlichem Besitz befindlichen *Highlights* der erhaltenen Antiken gemeint waren.<sup>4</sup> Es sind diejenigen Werke, die Vasaris Auffassung zufolge den Stil der berühmten Künstler der Hochrenaissance, allen voran Raffael und Michelangelo, wesentlich prägten, also jenen Stil, den er als den dritten Stil der Renaissance beschrieb und den er den „schönen“ und „modernen“ Stil nannte. Das Antikenstudium von Malern und Bildhauern wie auch dasjenige von humanistischen Gelehrten beschränkte sich freilich nicht auf diese wenigen

**Abb. 3**  
François Perrier, Eigentlyke Afbeeldinge, van Hondert der Aldervermaerdste Statuen, of Antique-beelden, Staande binnen Romen..., Den Haag, um 1730, Taf. 1 HAUM, Sign. 2° KK 42



58  
**Jean Jaques Desoches**  
*Büste des älteren Sohnes des Laokoon*  
Manufaktur Fürstenberg  
zwischen 1771 und 1779  
Auf der Rückseite eingeprägt:  
Pferd und W,  
LAOCOON LE NEF.  
Biskuitporzellan, H mit Sockel 11,4 cm  
HAUM, Inv. Nr. Für 7045

59  
**Jean Jaques Desoches**  
*Büste des jüngeren Sohnes des Laokoon*  
Manufaktur Fürstenberg, zwischen  
1771 und 1779  
Auf der Rückseite eingeprägt:  
Pferd und W,  
LAOCOON LE JEUNE, Nö.2  
Biskuitporzellan, H mit Sockel 10,4 cm  
HAUM, Inv. Nr. Für 7046



60  
**Jean Jaques Desoches**  
*Büste der Tochter Niobes*  
 Manufaktur Fürstenberg, 1774  
 Auf der Rückseite eingepägt: Pferd und W,  
 geritzt: NIOBE LA FILLE Nō:4  
 Biskuitporzellan, H mit Sockel 25,8 cm  
 HAUM, Inv. Nr. Für 3174



61  
**Jean Jaques Desoches**  
*Büste der Tochter Niobes*  
 Manufaktur Fürstenberg, 1777  
 Auf der Rückseite eingepägt: Pferd und W,  
 NIOBE LA FILLE Nō:2  
 Biskuitporzellan, H mit Sockel 13 cm  
 HAUM, Inv. Nr. Für 3593



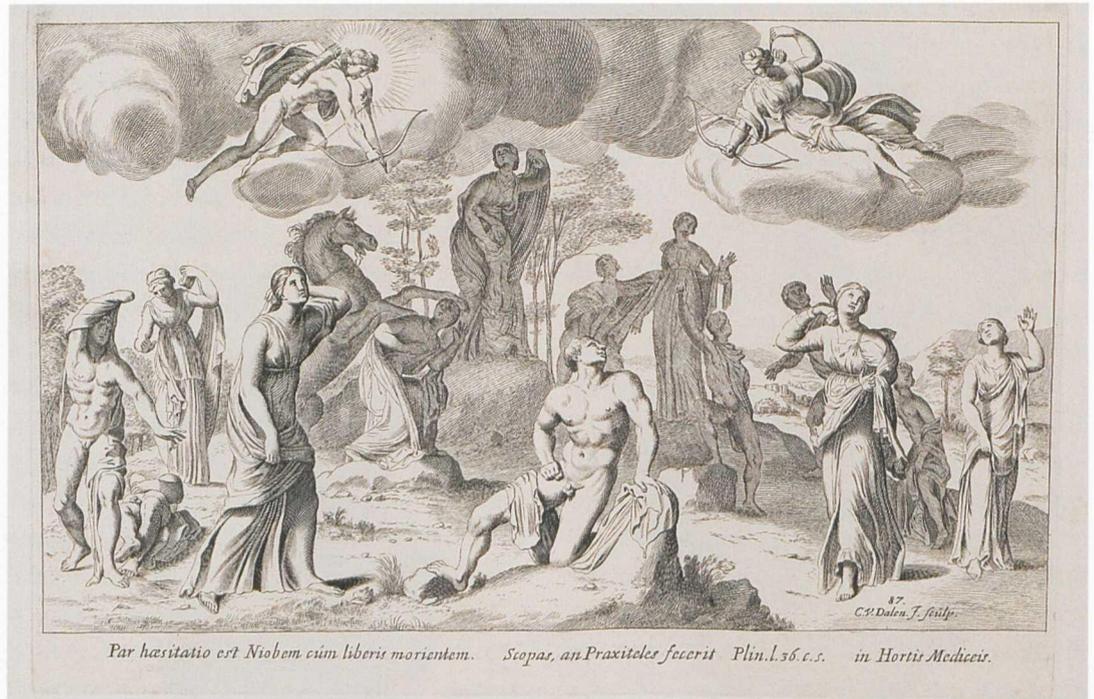
62  
**Jean Jaques Desoches**  
*Büste der Niobe*  
 Manufaktur Fürstenberg, 1777  
 Auf der Rückseite eingepägt: NIOBE  
 LA MER Nō:2  
 Biskuitporzellan, H mit Sockel 11,4 cm  
 HAUM, Inv. Nr. Für 7049

Werke. Aber der Kreis derjenigen, die in ganz Europa bekannt wurden, blieb begrenzt. Das lag nicht zuletzt daran, dass die Druckgraphik, die insbesondere nördlich der Alpen als das wichtigste Medium der Vermittlung antiker Kunst fungierte, an der Auswahl und Festlegung von Hauptwerken der berühmten Antikensammlungen Roms einen großen Anteil hatte. François

Perriers (1590–1650) 1638 in Rom erschienenes Stichwerk *Segmenta nobilium Signorum et Statuarum* enthält zum Beispiel 100 Stiche von 83 Statuen und Büsten der wichtigsten römischen Antikensammlungen. Wie auch andere Stichwerke dieser Art umfasst das Repertorium außer dem kleinen Kreis der an der Spitze der Wertschätzung stehenden Antiken auch einen breiteren

**Abb. 4**

François Perrier, Eigentlyke Afbeeldinge, van Hondert der Aldervermaerdste Statuen, of Antique-beelden, Staande binnen Romen..., Den Haag, um 1730, Taf. 87  
HAUM, Sign. 2° KK 42



Kreis von Bildwerken, die als qualitätvolle Auswahl („Nobilia Opera“) gegenüber der Masse der bekannten Werke abgegrenzt wurden.

Die Relation der drei Wertkategorien blieb in den folgenden Jahrhunderten im Großen und Ganzen erhalten. So betont Denis Diderot (1713–

63

**Jean Jaques Desoches**

Büste der Tochter Niobes  
Manufaktur Fürstenberg, 1777  
Auf der Rückseite eingepreßt: Pferd und W, NIOBE LA FILLE. Nō 2  
Biskuitporzellan, H mit Sockel 11,6 cm  
HAUM, Inv. Nr. Für 7050

64

**Jean Jaques Desoches**

Büste der Tochter Niobes  
Manufaktur Fürstenberg, 1777  
Auf der Rückseite eingepreßt: Pferd und W, NIOBE LA FILLE No.2  
Biskuitporzellan, H mit Sockel 11,5 cm  
HAUM, Inv. Nr. Für 7095

65

**Jean Jacques Desoches**

Büste der Venus Medici  
Manufaktur Fürstenberg, 1782  
Auf der Rückseite eingepreßt:  
VENUS MEDICIS Nō II  
Biskuitporzellan, H mit Sockel 10,5 cm  
HAUM, Inv. Nr. Für 7061

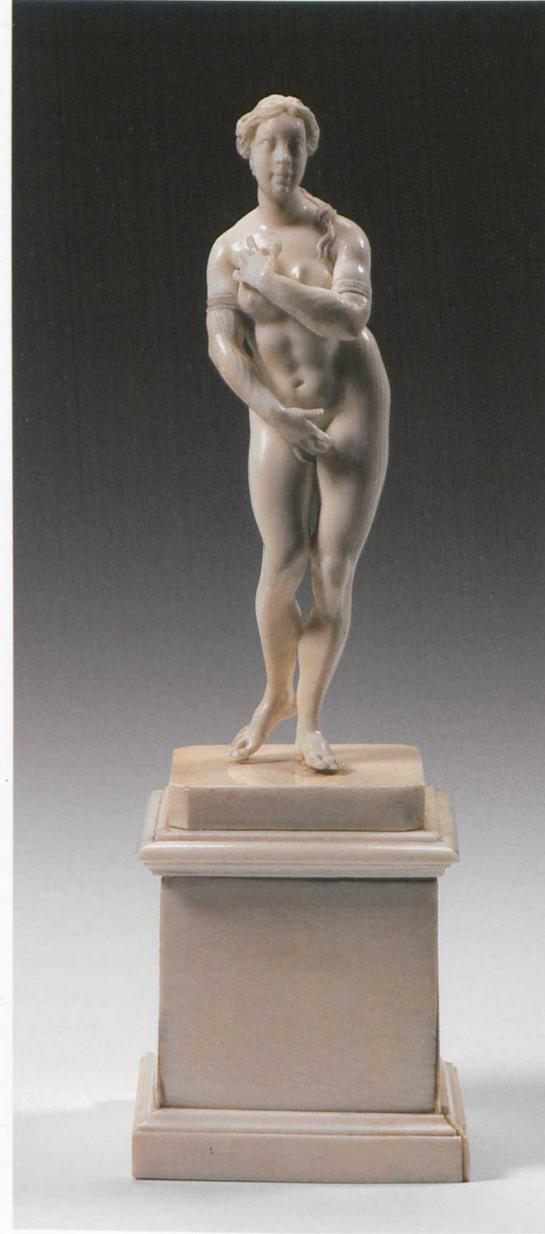




66  
*Büste der Venus Medici*  
 Guss Niederlande, 2. Hälfte 17. Jh.  
 Bronze, H ohne Sockel 12,2 cm  
 HAUM, Inv. Nr. Bro 64



67  
*Venus Medici*  
 süddeutsch, 17./18. Jh.  
 Holz, H ohne Sockel 17,8 cm  
 HAUM, Inv. Nr. Hol 15



68  
 Johann Christian Ludwig von Lücke  
*Venus Medici*  
 um 1750  
 Elfenbein, H mit Sockel 15,9 cm  
 HAUM, Inv. Nr. Elf 119

1784), dass es in Rom zwar 60.000 Statuen gäbe, aber nur 100 „schön“ und von diesen nur 20 „hervorragend“ seien.<sup>5</sup> In modifizierter Weise unterschied auch Anton Raffael Mengs (1728–1779) drei Hauptklassen in seiner Schrift *Gedanken über die Schönheit* von 1762:

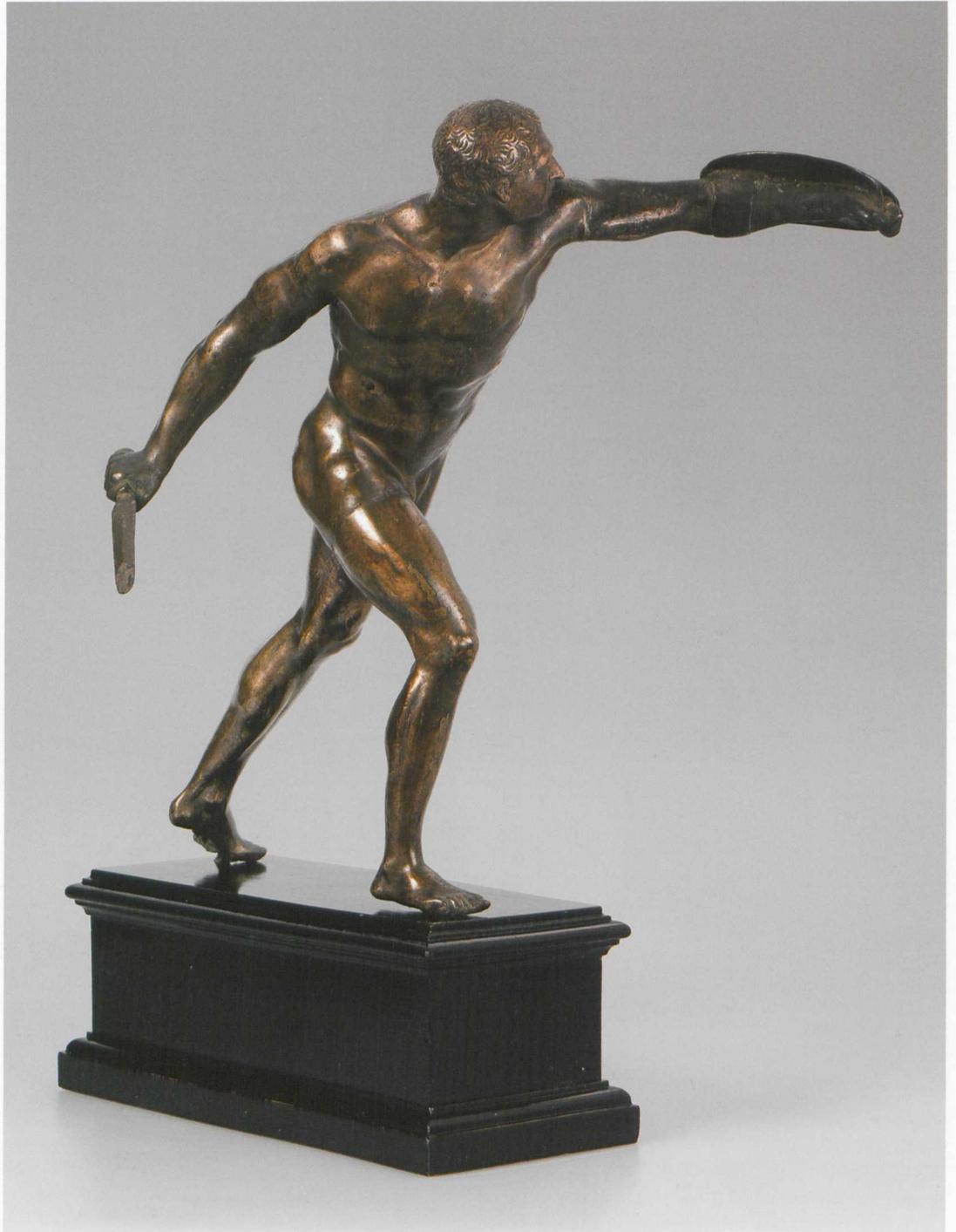
„Die Werke der Alten überhaupt sind in sich sehr unterschieden an Güte und Bedeutung, nicht aber an Geschmacke. Es sind drei Hauptklassen der alten Denkmale; nämlich in allen Statuen so uns übrig geblieben, sind drei unterschiedene Grade Schönheit. [...] Die schönsten von dem

69

*Borghesischer Fechter*

Guss nordalpin, Niederlande (?),  
um 1700

Bronze, H ohne Sockel 33 cm,  
B 27,6 cm, T ohne Sockel 34,8 cm  
HAUM, Inv. Nr. Bro 354



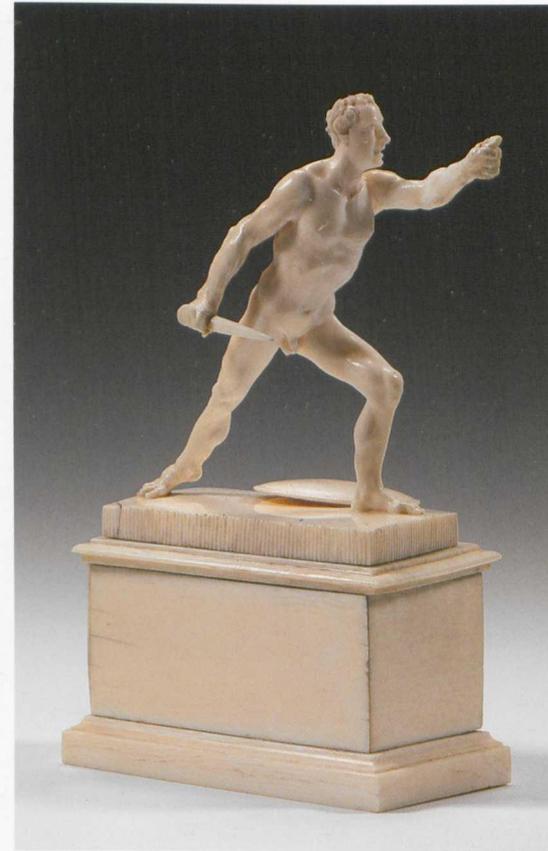
höchsten Grade sind der Laocoon, und der Torso vom Belvedere; die höchsten vom andern Grade sind der Apollo und der Gladiator; vom dritten Grade sind aber unzählbare, von schlechten rede ich gar nicht.“<sup>6</sup> Hinsichtlich der Frage, welche Werke zu den allerschönsten Bildwerken der

Antike gerechnet werden könnten, wurden insbesondere von Künstlern durchaus unterschiedliche Meinungen vertreten. Zahlreiche, wenn auch weitgehend legendäre Zeugnisse zu Michelangelos Wertschätzung des Torsos von Belvedere waren bekannt. Mit der Bemerkung „singolarment-



te lodato da Michelangelo“ (außerordentlich gerühmt von Michelangelo) betonte bereits zu Lebzeiten des Künstlers Ulisse Aldrovandi (1522–1605) die besondere Bedeutung des antiken Bildwerks.<sup>7</sup> Gian Lorenzo Bernini (1598–1680) soll nach dem Bericht Chantelous auf die Frage, welche antike Statue die schönste sei, geantwortet haben: „Der Pasquino“.<sup>8</sup> Einen Antikenkanon mit verbindlicher Werthierarchie gab es vor der Mitte des 18. Jahrhunderts nicht.<sup>9</sup> Erst Winckelmann nahm die theoretische Begründung der ästheti-

schen Rangfolge der „vornehmsten“ antiken Kunstwerke in Angriff. In seiner von den Skulpturen des Belvederehofs abgeleiteten „Staffel der Schönheit“ nimmt der Apollo Belvedere den höchsten Rang ein, und in absteigender Reihe folgen der Torso Belvedere, der Antinous und der Laokoon: „nach dem Gott, dem vergöttlichten Heros, dem zu Helden aufsteigenden Jüngling der dem Göttlichen unterliegende Mensch“.<sup>10</sup> Neben den druckgraphischen Publikationen waren die Abgüsse von Antiken ein weiteres wichtiges



70  
*Borghesischer Fechter* (links)  
italienisch, 17. Jh.  
Buchsbaum, H 31 cm, B 17,3 cm,  
T 27,6 cm  
HAUM, Inv. Nr. Hol 25

71  
**Johann Christian Ludwig von Lücke**  
*Borghesischer Fechter* (oben)  
um 1750  
Elfenbein, H mit Sockel 12,3 cm,  
B 4,4 cm, T 7,8 cm  
HAUM, Inv. Nr. Elf 116



72  
*Dornauszieher*  
deutsch, 18. Jh.  
Elfenbein, H 10,1 cm, B 4,6 cm,  
T 5,3 cm  
HAUM, Inv. Nr. Elf 132

73  
*Dornauszieherin*  
deutsch, 18. Jh.  
Elfenbein, H ohne Sockel 10 cm,  
B 4,3 cm, T 5,2 cm  
HAUM, Inv. Nr. Elf 133



Medium, das der Verbreitung der Kenntnis ästhetisch vorbildlicher Antiken diente. Sie bildeten einen wichtigen Bestandteil fürstlichen Kunstbesitzes, wie auch der Ausstattung öffentlich geförderter Kunstakademien und Ausbil-

dungsstätten. Sie wurden in Bronze und Marmor, aber häufig auch in unedlen Materialien ausgeführt.

In Braunschweig erwarb man eine Reihe von Gipsabgüssen. Nach den Angaben Philipp

Christian Ribbentrops handelte es sich um sieben „wahre Abgüsse von den berühmtesten antiken Statuen.“ Nur vier nennt er namentlich: Laokoon, Apollo, Mediceische Venus und Borghesischen Fechter. Im Inventar H 29, das vor 1775 geschrieben wurde, sind sechs großformatige Abgüsse verzeichnet. Den hier vorhandenen Angaben zufolge war von der Laokoongruppe (vgl. Abb. 3) nur die Figur des Vaters, aber „noch nicht die Söhne“ vorhanden (vgl. III.1). Offenbar sollten diese noch hinzukommen. Außer den von Ribbentrop erwähnten Werken werden die Originale zweier weiterer Abgüsse identifiziert: eine weitere Apollo-Statue der vatikanischen Sammlung (der so genannte Apollino) und eine ebenso wie die Venus Medici in Florenz befindliche Statue eines tanzenden Fauns. Von einer Reihe weiterer antiker Statuen besaß man nur die Köpfe.<sup>11</sup> Ebenfalls vorhanden waren kleinformatige Abgüsse von Antikennachbildungen, von denen zwei nachweislich der Angaben des Inventars H 29 aus der Werkstatt Cavaceppis stammten.<sup>12</sup> In Bronze, Elfenbein, Holz und Porzellan ausgeführte kleinformatige Nachbildungen der berühmten antiken Bildwerke waren weit verbreitet. Zumeist ganzfigurig, aber auch als Teilrepliken (Büsten, Köpfe), bezeugten sie die Antikeninteressen ihrer Besitzer und dienten nicht nur in adeligen Kunst- und Wunderkammern, sondern auch in den Studierzimmern kunstinteressierter Vertreter des gehobenen Bürgertums als Anschauungsmaterial für die Ausbildung künstlerischen Geschmacks, gelehrter Studien und Konversation. Die Aktivitäten von Künstlern und Kunsthändlern zur Verbesserung des Angebots an Antikenkopien wurde sehr geschätzt. Sulzer vergleicht die Verfahren zur Herstellung von Abgüssen und Abdrücken großer und kleiner Werke antiker Kunst mit der Buchdruckerei: „[Sie] leisten den bildenden Künsten Dienst, welchen die Gelehrsamkeit von der Buchdruckerei hat: beide vervielfältigen auf eine leichte Art Werke der größten Meister.“<sup>13</sup>

In der Sammlung der Braunschweiger Herzöge waren die berühmtesten antiken Bildwerke unter den zahlreichen Statuetten häufig in mehreren



Exemplaren vorhanden. Die in der Abgusssammlung nicht belegte kolossale Marmorstatue des Herkules Farnese, die bis zu ihrem Abtransport nach Neapel im Jahre 1787 im Hof des Palazzo Farnese in Rom stand, ist ebenso wie der Bor-

74  
*Dornauszieherin*  
 niederländisch (?), 17. Jh.  
 Birnbaum, H 29,7 cm, B 14,9 cm,  
 T 16 cm  
 HAUM, Inv. Nr. Hol 10

75

*Herkules Farnese*

Guss Frankreich, um 1700

Bronze, H ohne Sockel 23,7 cm, B 11,2 cm, T 9,8 cm

HAUM, Inv. Nr. Bro 52

76

*Herkules Farnese*

italienisch, 17. Jh.

Buchsbaum, H ohne Sockel 17,1 cm, B 8,2 cm, T 7,9 cm

HAUM, Inv. Nr. Hol 24



ghesische Fechter (Kat. Nrn. 75–77 bzw. 69–71) mit drei Nachbildungen vertreten. An den bronzenen Dornauszieher, der zu den Antiken des kapitolinischen Museums in Rom gehört, erinnern drei Adaptionen, die statt des Knaben erwachsene weibliche Figuren bzw. eine männliche Gestalt präsentieren (Kat. Nr. 72–74). Bei den Werken der Kleinkunst handelt es sich um Arbeiten italienischer, französischer, niederländischer und deutscher Herkunft. Die starken Unterschiede der stilistischen Transformation ihrer Vorbilder sind evident. Dabei stehen die dem 17. und frühen 18. Jahrhundert angehörenden Figuren (Kat. Nrn. 66, 67, 69, 70, 75, 76) trotz der dekorativen Eleganz ihrer sorgfältig gearbeiteten Oberflächen den antiken Originalen erheblich näher als die 1766 von Herzog Carl I. angekauften Elfenbeinarbeiten von Johann Christoph Ludwig von Lücke (1703–1780; Kat. Nrn. 68, 71, 77), die ihre Vorlagen frei variieren und in zierliche Rokokoformen übersetzen.<sup>14</sup> Klassizistische Modernität lassen bezeichnenderweise allein die kleinformatigen Kopfrepliken der Fürstenberger Porzellanmanufaktur deutlich erkennen. Sie wurden nach Modellen hergestellt, die 1771–1774 Jean Desoches (Lebensdaten unbekannt) angefertigt hatte, und markieren den Beginn der Fürstenberg-Büs-

ten nach Werken der antiken Kunst, die vor allem zwischen 1770–1780 im Angebot der Manufaktur eine große Rolle spielten.<sup>15</sup> Dabei beschränkte man sich nicht auf antike Büsten und Köpfe prominenter Persönlichkeiten, sondern nutzte auch Kopfabgüsse hochberühmter antiker Skulpturen und Skulpturengruppen. Die Bildnisform war durch ihre Konzentration auf physiognomischen Ausdruck bestens geeignet, die zeitgenössischen Diskussionen um Ethos und Pathos antiker Kunst mit adäquaten Anschauungsobjekten zu versorgen. Mit den Köpfen des Laokoon und seiner Söhne (Kat. Nrn. 56–59; vgl. Abb. 3) sowie der Niobe und ihrer Töchter (Kat. Nrn. 60–64; vgl. Abb. 4) wurden die prominentesten Beispiele dieses Themenfeldes berücksichtigt. Das Interesse an antiken Bildnissen regte auch eine technische Innovation an. Man entwickelte ein Porzellan mit marmorähnlicher Oberfläche, um die Materialität antiker Marmorbüsten evozieren zu können.<sup>16</sup> Die technischen, intellektuellen und künstlerischen Dimensionen der Büsten der Fürstenberger Porzellanmanufaktur zeigen auf besonders deutliche Weise, dass sich die Antikeninteressen und -studien des Braunschweiger Hofes auf internationalem Niveau bewegten.

Peter Seiler



77

Johann Christian Ludwig von Lücke

*Herkules Farnese*

um 1750

Elfenbein, H mit Sockel 15,9 cm,

B 6,2 cm, T 4,2 cm

HAUM, Inv. Nr. Elf 117

1 Herder 1993, S. 651 (*Denkmal Johann Joachim Winckelmann*, 1777).

2 Diderot 1876, S. 216.

3 Michelangelo Buonarroti: *La Fiera* (1726) (1. Tag, 3. Akt, 2. Aufzug), zit. nach Liverani 1999, S. 232.

4 Vasari 2004, S. 96.

5 Diderot 1876, Kap. *Pensées détachées sur la peinture*, S. 116: „Sur soixante mille statues antiques qu'on trouve à Rome et aux environs, une centaine de belles, une vingtaine d'exquises.“

6 Mengs 1995, S. 247f.

7 Wünsche 1998, S. 293.

8 Chantelou 2006, S. 20; Nebendahl 1990, S. 4; zur Skulptur des Pasquino siehe Haskell/Penny 1981, S. 291–296, Nr. 72.

9 Nebendahl 1990, S. 35f.

10 Osterkamp 1998, S. 453.

11 Im Inventar werden einige Köpfe nach berühmten Antiken benannt (HAUM, Altregistratur, H 29, S. 150): Niobe und drei ihrer Töchter (Nrn. 408–411), Ariadne (412), Antinous des Vatikan (413), Cupido (414), Apollo Belvedere (402), der so genannte sterbende Fechter (422), die Ringerguppe in Rom (423f.), ein junger Faun (425), der so genannte römische Spion oder Schleifer (426) sowie einige berühmte antike Personen: Socrates, Virgil, Diogenes, Seneca, Cicero und Alexander (415–420).

12 HAUM, Altregistratur, H 29, Nrn. 433f.: Sardanapal und Discobolus.

13 Sulzer 1792–99, Bd. 1, S. 6.

14 Scherer 1931, S. 63f. Kat. Nrn. 116f., 119; Ausst. Kat. Braunschweig 2004, S. 167f., Kat. Nrn. 89a, b, d (Alfred Walz).

15 Bei den zwischen den 70er Jahren und dem Ende des 18. Jahrhunderts hergestellten Büsten stellen solche nach antiken Vorbildern mit 56 Bildnissen die größte Gruppe dar. Es folgt die Gruppe der Büsten von Dichtern, Gelehrten und anderen Zeitgenossen mit 45 Büsten und die Gruppe der Büsten von Mitgliedern des Hauses Braunschweig und anderer Fürstenhäuser mit 34 Büsten. Zu den Angaben siehe Wolff Metternich/Meinz 2004, Bd. 1, S. 245–249.

16 Wolff Metternich/Meinz 2004, Bd. 1, S. 232.

78

Reiterstatuette des Marc Aurel  
 Italien, Fanelli-Werkstatt?, 17. Jh.  
 Bronze, H ohne Sockel 24,7 cm,  
 L 20,5 cm, B 12,0 cm  
 HAUM, Inv. Nr. Bro 35

## III.4 REITERSTATUETTEN: WEGE UND UMWEGE DER ANTIKENREZEPTION

Reiterstatuen galten im antiken Rom als besonders prominente Form statuarischer Repräsentation. Cicero bezeichnet sie als *maximus bonos* (größte Ehrung).<sup>1</sup> Im gesamten römischen Reich war diese Statuenkategorie in den größeren Städten vertreten. Man ehrte mit ihr Kaiser, Feldherrn, Senatoren und hohe ritterliche Beamte. Lediglich zwei Reiterstandbilder blieben bis in die Neuzeit in Italien erhal-

ten: der so genannte *Regiole* in Pavia, der 1796 zerstört wurde, und das Reitermonument des Marc Aurel in Rom. Während die Resonanz des Paveser Monuments gering blieb, zog die Statue in Rom nahezu alle Aufmerksamkeit auf sich. Sie wurde zu einer Art „Urbild“ der nachantiken Reiterstatue: Das Pferd ist in lebhafter, aber dennoch würdevoller Gangart dargestellt. Der Kaiser trägt eine gegürtete Tunika, einen an der rechten Schulter von einer großen Brosche (*fibula*) zusammengehaltenen Mantel (*paludamentum*) und geschnürte Halbstiefel (*calcei senatorii*). Seine rechte Hand ist erhoben. Mit der Linken hielt er den (nicht erhaltenen) Zügel. Sattel und Steigbügel sind, wie auch bei anderen antiken Reiterstatuen, nicht vorhanden. Der Reiter sitzt auf einer Satteldecke.

Im Mittelalter stand diese Reiterstatue vor dem Lateran. Man deutete sie als das Bildnis Konstantins des Großen. Die Belege hierfür reichen bis ins 10. Jahrhundert zurück. Aber bereits im 12. Jahrhundert wurden auch andere Namen und Deutungen ins Spiel gebracht: Theoderich, Marcus, Quintus Quirinus, aber auch „gran villano“ (großer Bauer). Vor allem die aus mittelalterlicher Sicht einem Herrscher unangemessene Kleidung und das Fehlen von Herrscherinsignien förderte die Vermutung, dass es sich um einen dem Volk angehörenden Helden handeln müsse. Im 15. und 16. Jahrhundert wurden auf der Grundlage breiterer antiquarischer Kenntnisse von humanistischen Gelehrten vor allem die Namen von Imperatoren vorgeschlagen: Commodus, Septimius Severus, Lucius Verus, Antoninus Pius und Hadrian. Der älteste Beleg für die Identifizierung als Marc Aurel stammt von Bartolomeo Sacchi, genannt Platina (1421–1481), dem Bibliothekar von Papst Sixtus IV. (1471–1484).<sup>2</sup> Unter Sixtus wurde der Reiter restauriert und auf einen Sockel gestellt. 1538 ließ Papst Paul III. (1468–1549)



den Reiter auf den kapitolinischen Hügel transferieren. Hier bildete er das figurale Zentrum der nach Entwürfen Michelangelos geschaffenen Platzanlage.<sup>3</sup>

Von der Reiterstatue wurden zahlreiche kleinformatige Nachbildungen angefertigt. Das älteste bekannte Beispiel (und zugleich die älteste bekannte Bronzereplik einer antiken Statue) ist Filaretos um 1440–45 gegossene Statuette (Dresden, Staatliche Kunstsammlungen).<sup>4</sup> Das Braunschweiger Exemplar (Kat. Nr. 78) ist möglicherweise eine Arbeit des auf kleinformatige Bronzearbeiten spezialisierten Florentiner Künstlers Francesco Fanelli (gest. um 1665), der in Genua und am englischen Hof tätig war. In Grundzügen gibt es das Original getreu wieder. Details sind jedoch überwiegend summarisch behandelt. Im 18. Jahrhundert stellte die Fürstenberger Porzellanmanufaktur Reproduktionen der Statue in Biskuitporzellan (Kat. Nr. 79) her. Die Form wurde 1773 von Jean Desoches (Lebensdaten unbekannt) modelliert.<sup>5</sup>

Im 16. und 17. Jahrhundert fungierte die Reiterstatue des Marc Aurel als Modell für eine Reihe fürstlicher Reitermonumente, die in Italien und Frankreich errichtet wurden. Im gleichen Zeitraum fand aber zunehmend auch ein alternativer Darstellungstypus Verbreitung, der in erster Linie auf die Veranschaulichung militärischen Heldentums abzielte und als dessen Hauptelement das dynamische Motiv des steigenden Pferdes Bedeutung erlangte. Unter dem französischen König Ludwig XIV. (1638–1715), der wie kein zweiter europäischer Herrscher nach römisch-imperialem Vorbild statuarische Bildnisse zur Propagierung seiner herrschaftlichen Souveränität nutzte, erfolgte gegen Ende des Jahrhunderts eine Rückbesinnung auf das Reiterstandbild des Marc Aurel. Das von Gian Lorenzo Bernini (1598–1680) für den Sonnenkönig geschaffene marmorne Monument, das den Herrscher antikisch gewandt auf einem sich wild aufbäumenden Pferd präsentierte, stieß auf Missbilligung und wurde von François Gi-



rardon (1628–1715) für den Park von Versailles in einen Marcus Curtius umgearbeitet. Als wenige Jahre später, 1685/86, in Paris und in mehreren französischen Provinzstädten elf Reiterdenkmalsprojekte für den König initiiert wurden, stand die römische Reiterstatue des Marc Aurel als Vorbild wieder an erster Stelle. Anstelle des grandiosen Effekts des springenden Pferdes zielte man auf ein Höchstmaß an würdevoller Repräsentation. Die Grundelemente waren bei allen Statuen dieselben: Der König ritt jeweils auf einem Pferd in ruhiger Gangart. Die Kleidung des Vorbilds (Tunika und Paludamentum) wurde modifiziert. Durch einen antikisierenden Panzer mit Lederstreifen wurde das militärische Gepräge stärker akzentuiert. Gleichzeitig hielt man aber Kniehosen und Allongerücke als

79

**Jean Jacques Desoches**

*Reiterstatuette des Marc Aurel*  
Manufaktur Fürstenberg, 1773  
Ausformung 2. Hälfte 19. Jh.  
Biskuitporzellan, Zügel: Metall,  
gefärbt; H 23,6 cm, L 19,4 cm,  
B 12 cm

HAUM, Inv. Nr. Für 1326

80

**Werkstatt des Esaias Philipp Steudner***Reiterstatuette des Herzogs August Wilhelm*

um 1720

Figur: Elfenbein, Sockel: Elfenbein,  
teilweise gefärbt, Holz, lackiert,  
H 25,5 cm, L 28,0 cm,  
H mit Sockel 38 cm  
HAUM, Inv. Nr. Elf 113



Accessoires höfischer Eleganz für unerlässlich. Varianten kleinerer Art betrafen die Handhaltung und die Gestik.<sup>6</sup>

Die Reitermonumente Ludwigs XIV. fanden in Deutschland Nachahmer. Das in Berlin von Andreas Schlüter (um 1660–1714) geschaffene und 1703 auf der Langen Brücke beim Schloss aufgestellte Reiterstandbild des Großen Kurfürsten Friedrich Wilhelm folgte den aktuellen Pariser Vorgaben, insbesondere dem von Girardon modellierten und von Balthasar Keller gegossenen Reiterstandbild Ludwigs XIV. der Place Louis-le-Grand (Place Vendôme), das 1699 aufgestellt wurde. Dass bei der

Konzeption des Berliner Monuments auch die Figur des Marc Aurel in Rom präsent war, dokumentiert dessen ovale Sockelform. Schlüter übernahm sie von dem Sockel, den Michelangelo für die römische Statue entworfen hatte. In Dresden befasste sich August der Starke (1670–1733) vermutlich seit seiner Wahl zum polnischen König 1697 mit der Planung eines den Standbildern des Sonnenkönigs ebenbürtigen Monuments. Ein von Jean-Joseph Vinache (1696–1754) geschaffenes Gipsmodell wurde erst postum als Kupfertreibarbeit ausgeführt und auf dem Neustädter Markt in Dresden aufgestellt. Es zeigt den König in einem antikisierenden Schuppenpanzer, jedoch nicht auf schreitendem, sondern auf einem steigenden Pferd.<sup>7</sup>

Die antikisierende Konzeption der französischen Monuments fand jedoch nicht überall Resonanz. Bei dem in Düsseldorf auf dem Markt errichteten Reiterdenkmal des Kurfürsten Johann Wilhelm (gest. 1716), das 1703 bis 1713 von dem niederländischen Bildhauer Gabriel Grupello (1644–1730) ausgeführt wurde, votierte man zwar für ein schreitendes Pferd, ersetzte aber das am Hof des Sonnenkönigs bevorzugte Feldherrngewand *all'antica* durch eine zeitgenössische Rüstung. Gänzlich resistent gegen den französischen Umgang mit der Antike verhielt man sich in Bayreuth. Das nach Vorgaben von Johann Leonhard Dietzenhofer von Elias Rantz (1649–1732) als Brunnenbekrönung 1699 ausgeführte Reitermonument des Markgrafen Christian Ernst (1644–1712) zeigt ein deutliches Festhalten an den in Deutschland vorherrschenden antikenfernen Formen des Barock.

Die Monuments Ludwigs XIV. wurden in der Französischen Revolution ausnahmslos zerstört. Erhalten blieben jedoch zahlreiche Reiterstatuetten des Königs, bei denen es sich um Miniaturmodelle der großen Monuments, kleinformatige Nachbildungen oder eigenständige Varianten handelt. Eine dieser Kleinbronzen gelangte in den Besitz von Herzog Anton



Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel (1633–1714). Die Braunschweiger Statuette (Kat. Nr. 81) steht in Zusammenhang mit einem Reiterstandbild in Lyon, das der niederländische Bildhauer Martin van den Bogaerts, gen. Desjardins (1637–1694), zwischen 1686 und 1694 für Ludwig XIV. schuf.<sup>8</sup> Sie zeigt den König mit Allongeperücke in antikisierendem Panzer auf einem vorwärtsschreitenden Pferd. In der

linken Hand hält er den Zügel, in der ausgestreckten Rechten den Kommandostab. Ein kurzer auf der Schulter geschlossener Mantel bedeckt den Rücken des Monarchen. Auf der Satteldecke befindet sich das Emblem des Sonnenkönigs, das strahlenumkränzte Haupt Apolls.

Die um 1720 von dem Augsburger Esaias Philipp Steudtner (1691/92–1760) geschaffene el-

81

**Martin van den Bogaerts gen. Desjardins**

*Reiterstatuette König Ludwig XIV.*  
um 1700

Bronze, H 42 cm, L 44 cm, H mit  
Sockel H 45,3 cm

HAUM, Inv. Nr. Bro 174

fenbeinerne Reiterstatuette des Herzogs August Wilhelm von Braunschweig (1662–1731; Kat. Nr. 80) folgt der antikisierenden Richtung der Reitermonumente Ludwigs XIV.<sup>9</sup> Auf das dynamische Motiv des steigenden Pferdes, das in Braunschweig durch die Reiterstatuette Herzog Heinrich Julius' (1564–1613) von Adrian de Vries (gest. 1626) präsent war,<sup>10</sup> wurde auch hier zugunsten der ruhigen Gangart des Schritts verzichtet. Wie Ludwig XIV. wurden bei August Wilhelm antikisierende Elemente (Panzer, Feldherrenmantel) mit zeitgenössischen kombiniert (Kniehosen, Allongeperücke), und ebenso wie bei der Reiterstatue des Marc Aurel fehlen Sattel und Steigbügel. Der Herzog sitzt auf einer Satteldecke, die alternierend mit seinen verschlungenen Initialen AW und einer Löwenmaske dekoriert ist. In der älteren Literatur wurde die von François Girardon für Ludwig XIV. errichtete Reiterstatue als Vorbild aufgefasst. Die Übereinstimmungen mit der Statuette Desjardins sind jedoch ebenso zu beachten, und da der Herzog einen Kommandostab in der vorgestreckten Rechten hält, hat man einen zusätzlichen Grund, diese als Vorbild in Betracht zu

ziehen. Die Reiterstatue Girardons zeigte den König ohne Feldherrnattribut. Seine Rechte war in freier Anlehnung an die erhobene Hand des Marc Aurel zum Befehl ausgestreckt. Für die Wahl des Materials – Elfenbein statt Bronze – sind zwei motivische Details der Figur des Herzogs aufschlussreich. August Wilhelm ist durch den auf die rechte Hüfte herabhängenden Orden wie auch durch den halb verdeckten Ordensstern auf seinem Feldherrnmantel als Ritter des dänischen Elefantensordens ausgewiesen. Er war 1699 unter dem dänischen König Christian V. in den Orden aufgenommen worden.<sup>11</sup> Eine 1733 an den Kopenhagener Hof gelieferte Reiterstatuette, die Christians Sohn Friedrich IV. (1671–1730) von Dänemark ebenfalls als Mitglied des Elefantensordens darstellt, wurde von Simon Troger in entsprechender Weise in Elfenbein ausgeführt.<sup>12</sup> Sie stimmt auch konzeptionell mit dem Braunschweiger Exemplar überein, denn auch sie weist die antikisierenden Grundelemente der Reiterstandbilder Ludwigs XIV. auf.<sup>13</sup>

Peter Seiler

1 Cicero, *Phil.* 5,41; 9,13.

2 Haskell/Penny 1981, S. 252.

3 Thoenes 1996.

4 Gramaccini 1985–86, S. 72–80; Ausst. Kat. Berlin 1995/96, S. 132f., Kat. Nr. 2 (Martin Raumschüssel); Ausst. Kat. Rom 2005, S. 312, Kat. Nr. II.2.2 (Arnold Nesselrath).

5 Ducret 1965, Bd. 3, S. 277, Nr. 208.

6 Martin 1986, S. 63–73.

7 Ausst. Kat. Berlin 1995/96, S. 564–564, Kat. Nr. 216 (Martin Raumschüssel).

8 Berger/Krahn 1994, S. 313.

9 Ausst. Kat. Hamburg 1977, S. 545, Nr. 224; Ausst. Kat. Braunschweig 2006, S. 116, Nr. 1.14 (Regine Marth).

10 Berger/Krahn 1994, S. 9.

11 Ausst. Kat. Braunschweig 2006, S. 116, Nr. 1.14 (Regine Marth).

12 Kopenhagen, Rosenborg Slot, Inv. 6.81; Ausst. Kat. Florenz 1994, S. 124, Nr. 27.

13 An den Längsseiten des Sockels wurden zwei Elfenbeinreliefs eingelassen. Dargestellt sind auf der einen Seite Minerva (in Rüstung und mit Lanze) und eine weibliche Personifikation, die Attribute von Macht, Stärke und Überfluss aufweist (auf einem Löwen sitzend, mit Szepter und Füllhorn), auf der anderen Seite „Gerechtigkeit“ (gekrönte Frau mit Waage) und „Frieden“ (betränzte Frau mit Palmzweig), die sich küssen, darunter ein Knabe, der mit einem Hund spielt. Ursprünglich war ein weiteres Relief an der vorderen Schmalseite vorhanden. Es zeigte einen Schild, der mit einem Löwen mit Schwert und Reichsapfel sowie mit der Devise des Herzogs: „Partu tueri“ (Überliefertes bewahren!) verziert war.