

ÜBER EINIGE ANTIKENFÄLSCHUNGEN UND -NACH-
BILDUNGEN IM CASSELER MUSEUM

VON

RUDOLF HALLO

Mit 12 Abbildungen

Und solch eine Antiquitäten-Cammer hat denn
also außer dem Großherzog von Florenz der Land-
graf Moritz von Hessen

(B. Keckermann, Systema disciplinae polit.
Hanau 1607, S. 327.)

Im Herbst dieses Jahres veranstaltet das preußische Innenministerium eine Polizeiausstellung in Berlin, in der eine Abteilung dazu bestimmt ist, Fälschungen und Nachbildungen von Kunstwerken vorzuführen, einmal um den Blick für Qualität und Stil zu schärfen, zugleich aber auch, um die wechselnden Moden des Kunstgeschmacks zu illustrieren, denen sich die Fälscher mit Geschick und Erfolg jedesmal wieder anschmiegen.

Das Hessische Landesmuseum zu Cassel als eine der ältesten deutschen Kunstsammlungen hat zu diesem Zweck aus dem beträchtlichen Bestand seiner Falsifikate einige durch das hinter ihnen allen durchscheinende Altertum zusammengehörige Stücke beigesteuert, die so ausgewählt sind, daß an ihnen nicht nur die Fälschung und ihr Urbild selbst, sondern zugleich die Geschichte ihrer Beurteilung, Erklärung und Auffassung im Wechsel der Zeit und damit ein Stück Geschichte des Menschen sichtbar wird.

Abbildung 1 zeigt eine 20 cm hohe platte weibliche Figur, die sich mit der rechten Hand auf eine neben ihr aufgerichtete Schlange stützt, während eine zweite ihren linken Arm umwickelt und mit dem Kopf in ihrer Hand ruht (?). Sie ist von weichem, gedörtem, gelbgrauen Ton, plump und derb gearbeitet, und die Unechtheit steht ihr an der Stirn geschrieben. Da aber diese Schrift weniger auffällig ist als die auf dem Sockel eingegrabene, so hat man sich zunächst an diese halb griechischen, halb mystifizierten Buchstaben unter den Füßen der Statuette gehalten. Diese Inschrift und die Schlangenattribute haben der auf unbekannte Weise ins Museum Fridericianum gelangten „Hygea“ Eintritt in die Gesellschaft der Altertümer zu Cassel verschafft.



Abb. 1. Hygea

In dem einzigen im Druck erschienenen Bande der Mémoires de la Société des Antiquités de Cassel von 1780 findet sich eine deutsche Abhandlung „über einen bronzenen Pfau und eine Figur der Hygea im hiesigen hochfürstlichen Museo“ von I. M. Hassencamp, Professor in Rinteln. Was den Pfau angeht, den Landgraf Friedrich II. 1776 selbst in Rom erworben hatte, so hat er, trotz aller in zwei Sitzungen der Gesellschaft und in Abhandlungen von Piderit und Hassencamp darauf verwendeten Mühe Cassel verlassen. In Margarete Biebers Einleitung zur Beschreibung der Skulpturen und Bronzen

im Museum zu Cassel, 1915, kann man S. VI nachlesen, daß er die westfälische Invasion nicht überstanden hat.

Das ist um so bedauerlicher, als er ohne Zweifel wertvoller war als die erhaltene Hygea, die Herr Hassencamp nach seiner ausdrücklichen Versicherung „für eine sehr alte Piece“ hielt und die er, um ihrer sinnlosen Inschrift doch einen Sinn zu entlocken, den unschuldigen Bewohnern der jetzt Iviza genannten Baleareninsel Ebusus zuwies, deren Namen er in antiken Geographen aufgelesen hatte. Denn Ebusios ließ sich mit einiger Preisgabe graphischer Anforderungen aus der Buchstabenreihe des Sockels herausklauben. Zusammen mit dem schein-griechischen „ΔΟC · Γ“ = Gabe 3 ergab das dann: das dritte Geschenk eines Ebusus-Insulaners. „Dieser ist vielleicht zu verschiedenen Malen krank gewesen, meint Herr Hassencamp, und hat nach seiner

Genesung dergleichen Geschenke — wie diese Tonfigur — an einen Tempel des Aesculap oder der Hygea gemacht.“ Denn diesen beiden Gottheiten wird allerdings die Schlange beigegeben.

Erschreckend, wohin die mythologisch-symbolische Unterströmung der Aufklärung den stubengelehrten Antiquarius führt! Der Gedanke, daß ihn das mit offenkundiger Trugschrift beschriftete, archaisch stilisierte Stück narren könnte, kommt ihm in seiner Arglosigkeit nicht, obwohl ihm ein Vergleichs- und Lehrobject zur Verfügung stand wie niemandem sonst im Norden: die überlebensgroße, bekleidete Hygieia des Casseler Museums, 1776 in Ostia ausgegraben.

Aber was ärger ist, ist Hassencamps Inkonzonanz in seinem eigenen engen Rahmen. Denn aus den von ihm benutzten Schriftstellern, aus Silius Italicus, Pomponius Mela und Plinius hätte er entnehmen können, daß die Insel Ebusus, ehe sie römisch wurde, das heißt aber in der „sehr alten Zeit“ carthagischem Machtbereich angehörte, daß Griechisch also hier keinen Platz hatte. Noch mehr aber; er hätte, wenn er sich bei dem von ihm ausgeschriebenen Solinustext, „daß der ebusische Boden keinerlei schädliches Getier kenne“, einige Gedanken gemacht und wenn er seinen Plinius nur weitergelesen hätte, die ausdrückliche Bemerkung gefunden, daß Ebusus der antiken Mirabilienliteratur dadurch beachtlich war, daß es Kaninchen tötete und keine Schlangen trug (N. H. 3, 78; 35, 202).

In beiden Versäumnissen ist Hassencamp ein typischer Repräsentant der mit allgemeinen Vorstellungen befriedigten Halbwisser. Daß er die schlangenbegleitete Frau auf die ihm geläufige Schlangenträgerin Hygieia bezieht, läßt sich begründen und verstehen, weniger schon, daß er sie einer pseudogriechischen Inschrift zuliebe auf ein ungriechisches Eiland versetzt; aber schlechthin tadelnswert ist es, wenn er sein antiquarisches Gewissen damit beruhigt, daß er dieses Ebusus „belegen“ kann. Daß das Altertum eine ungeheure Zeitspanne mit den verschiedenartigsten, sich abwechselnden Inhalten umfaßt, ist ihm trotz Winckelmanns Zerfällung dieses mystisch riesenhaften Begriffs noch verschlossen. Die Figur ist archaisch, die Inschrift klassisch, die Insel Ebusus römisch — ihm ist das alles Ein Altertum! Er befindet sich ihm gegenüber in dem Glückszustand des naiven Besitzers, der nur weiß, daß es fern ist und daß es voller Geheimnisse steckt, nicht viel anders und nicht viel ungerechter, als wir Heutigen etwa gegenüber den Riesenformen der Amerikavölker oder Chinas.

Hassencamp ist in dieser seiner Leichtgläubigkeit dem Altertum gegenüber befängener als sein fürstlicher Landesherr. Nur in einem, für die Buchgelehrsamkeit seines logisch-normativ unterbauten Bildungsabschnittes charakteristischen Punkt kommen ihm Zweifel über die Grenzen seiner Erkenntnis: das ist hinsichtlich der philologischen Gültigkeit seiner Lesung. Und so schließt seine Auseinandersetzung mit den rührenden Worten: „Wenn jemand von dieser dunkeln Inskription eine bessere Erklärung gibt, so werde ich die meinige gar gern wieder zurücknehmen.“

Abbildung 2. Landgraf Friedrich II. (1760—1785), der Stifter der Altertümergeellschaft und Begründer des Museum Fridericianum, des ersten der Öffentlichkeit bestimmten Museums auf dem europäischen Kontinent, hatte, dank natürlichem eigenen Empfinden und einer gepflegten künstlerischen und wissenschaftlichen

Umgebung selbständigeres Urteil als manche seiner in Altertümern dilettierenden Zeit- und Standesgenossen. Wie er trotz des Verdikts seines Vaters, des Gründers der Casseler Gemäldegalerie, Wilhelm VIII., den verachteten Dürer neben Rembrandt zu schätzen wagte, so wagte er auch, auf dem fast magisch unantastbaren Boden der Antike Vorurteile zu brechen und Schlechtes als schlecht zu bezeichnen.

Bei den Akten der Altertümergeellschaft in der Ständischen Landesbibliothek zu Cassel befinden sich noch elf zum Teil eigenhändig geschriebene Vortragskonzepte des Landgrafen, auf die Bernhardi 1837 in der Zeitschrift des Hessischen Geschichtsvereins zuerst aufmerksam gemacht hat. Darunter ist von besonderem Interesse die unterm 3. V. 1777 französisch gelesene Abhandlung „sur les tables Isiaques“ (hier Abb. 2). Es sind dies zwei völlig gleiche, aus ein und derselben Form gegossene, mit unüberarbeiteten strichdünnen Relieffiguren bedeckte Bronzetafeln, die sich durch



Abb. 2. Sog. Isische Tafel.

die trapezförmige Endigung und die Schraublöcher als Beschlagstücke ausgeben; Länge 34 cm.

Die zweistreifige Darstellung zeigt übereinander zwei Reihen durchweg nach rechts gewendeter, dicht hintereinandergestellter Profilfiguren, zumeist tierköpfige Wesen mit Szeptern, einige von ihnen sitzend, dazwischen eingestreut mehrere Postamente oder Tische, auf denen Schlangen ruhen. Das Ganze offenbar eine ägyptische Götterprozession.

Die Unechtheit ist heutigen Augen evident, im Jahre 1777 konnte sie noch fraglich sein, einmal weil das kenntliche und vergleichbare ägyptische Kunstgut noch äußerst beschränkt und mit Fälschungen heillos vermengt war, zum andern aber — weil die Tafeln in der Tat einen ägyptischen Eindruck hervorrufen und offenbar in hier nicht näher zu untersuchender Weise auf mißverständene ägyptische Totenbuchillustrationen als letztes Vorbild zurückgehen. Dorthin stammen die enge Aufstellung, die Richtungseinheit, die tierischen Köpfe vieler Gestalten und die Postamente und Stühle, aus denen allen ein verräterisches Gemisch zusammengebraut ist.

Um ein naheliegendes plastisches Vergleichsobjekt anzuführen, das Postament, Stuhl, tierköpfige Wesen, Reihenbildung und Richtungseinheit vereinigt zeigt, füge ich in Abb. 3 das spätägyptische Pantheon mit dem thronenden, ibisköpfigen Thot ein, das sich dank der Anziehungskraft des kurz zuvor eröffneten Museums Fridericia-

num seit Anfang des Jahres 1780 in der Casseler Sammlung befindet. Diese Bronze-
gruppe, beschrieben unter Nr. 243 des Bieberschen Katalogs, bietet zugleich mit ihren
auf kurzen Säulen aufgerichteten Uräusschlangen von Ober- und Unterägypten eine
altägyptische Formgebung, die als Erklärung der auf unsern Tafeln auftretenden hoch-
gerichteten Schlangen dienen kann; darüber hinaus dürfte sie aber noch den Schlüssel
zur Umsetzung gereihter Figurenmengen aus Flächendarstellung — wie eben im Toten-
buch — in die gemeinte
körperliche Raumanordnung
abgeben. Da das Stück, das
Voelkel im Jahre 1824 im
Inventar den Seufzer ab-
preßte: Wäre das Monument
aber auch ganz und gut er-
halten, so bin ich der Oedi-
pus nicht, seine Bedeutung
zu erraten!, inzwischen durch
Ausglühung und Reinigung
in einen besseren Zustand
versetzt ist, als der war, den
die bisher einzige Publikation
bei Bieber zugrunde legte,
so schließe ich seine ergän-
zende Beschreibung hier an.



Abb. 3. Ägyptisches Pantheon

Das Pantheon kam
1780 durch den Kaufmann
André Frederic ans Museum;
angebliche Herkunft: durch
Araber aus einem Grabe bei Memphis. Es besteht aus einer rechteckigen Basis,
auf der hinten ein Thron, vorn ein Postament stehen. Auf dem Thron lag (vermut-
lich) ein Ibis. Die z. T. verstümmelten und verlorenen Götterfiguren rechts und links
gibt M. Bieber mit hinreichender Deutlichkeit an. Neu aufgedeckt wurden inzwischen
die Ritzzeichnungen der drei freiliegenden Thronwände, deren Lesung ich der Hilfe
der Ägyptischen Abteilung der Berliner Museen verdanke.

Während der Ibissockel auf den Schmalseiten völlig glatt und auf den beiden
Langseiten nur mit dem geometrisch wirkenden Scheintürmuster geziert ist, bietet
der Thron drei figürliche Szenen. Links, d. h. unter der Rechten des Thronenden,
kniert der mit beiden Kronen geschmückte König räuchernd vor der thronenden Hathor,
von der hinter ihm stehenden Isis schützend geleitet. Der Handlung ist — in später
Schreibung — die Erklärung: Weihrauch spenden beigeschrieben. Rechts kniert,
ebenfalls von Isis beschützt, ein anscheinend barhäuptiger Mann vor dem in seiner
Kapelle stehenden Ptah. Unter der Rücklehne, die in Gestalt eines heraldisch ge-
spreizten Falken ausgeschnitten ist, beten zwei Paviane mit erhobenen Händen zu dem
zwischen ihnen sitzenden Sonnengott. Die Inschrift, die sich auf Benutzung der

Vorderseite und des vordersten Drittels der linken Langseite beschränkt, besagt, soweit sie lesbar ist: Thot möge Leben geben dem — als Spender gedachten Manne (folgt unleserlicher Name) —, Sohn des [Oso]rkon.

Ob Friedrich zur Zeit seines Vortrags das Pantheon, dessen religionshistorische Bedeutung hoffentlich bald Aufklärung erfährt, schon kannte, ist beim Fehlen weiterer Nachrichten über das Jahr, in dem es André erwarb, unbekannt. Jedenfalls aber war es dem Landgrafen mit seinen französischen und italienischen Hilfsmitteln, der *Antiquité expliquée* des P. Montfaucon und den *Dictionnaires* der Abbés Baumier und Claustre, die er selbst anführt, nicht möglich, auf die verborgene ägyptische Quelle seiner Isischen Tafeln zurückzuschließen. Aber er zog doch aus der Bekanntschaft mit Montfaucons *Antiquité*, diesem Standardwerk aller vorwinckelmannschen Altertumskunde, einen gewichtigen Schluß. Er fand nämlich seine Tafeln, die ihm schon wegen ihrer guten Erhaltung, ihrer Doppelheit, ihrer Erzfarbe und Patina jung und verdächtig erschienen, bei Montfaucon auf Tafel 136 des 2. Bandes des II. Teiles, Paris 1719, abgebildet und zwar dort als Wiedergabe einer goldenen Tafel im Besitze des Kardinals Cantelmi, Erzbischofs von Neapel, die 1694 auf Malta gefunden sein sollte. Danach stand Friedrich die relative Jugend beider Tafeln fest, wenn er auch noch schwankte, ob sie aus dem von ägyptischer Kultur überfluteten Rom der Kaiserzeit oder schlechtweg aus der Nachahmung Montfaucons stammten. Bei schärferem Zusehen hätte Friedrich diese Frage selbst in tragikomischer Weise lösen können. Montfaucon ließ nämlich auf jener Tafel 136 nicht nur die Goldlamelle aus Malta, sondern auch noch vielerlei andere Kostbarkeiten in Kupfer abbilden, darunter auch, rechts vom rechten Ende der Isistafel, einen köcherähnlichen, längsgerieften Kegel mit Deckelklappe und Ösenhenkel, der nichts anderes darstellte, als das Etui von Gold, in dem die Lamelle bei der Auffindung zusammengerollt gelegen haben sollte. Obwohl er diesen Sachverhalt französisch und lateinisch beischrieb, hat ihn der Nachahmer nicht begriffen; denn er hat voller Zeicheneifer das Etui, das die Isistafel enthielt, auf die Isistafel selbst gebracht und so sich selbst nicht nur als Fälscher, sondern auch als Dummkopf erwiesen.

Da zudem ein Blick auf Montfaucons Lamelle genügt, um ihre Unechtheit zu erkennen, so ist es kein besonderer Ruhm für die römischen Gelehrten, wenn sie, wie Voelkel 1824 eintrug, auf die durch Abbé Giordani an sie gerichtete Anfrage des Landgrafen seiner argwöhnischen, aber berechtigten Vermutung beitraten. Sie hätten getrost viel kräftiger urteilen dürfen.

Vermutlich hat der Landgraf die Isistafel in Kupferstich an seinen Mittelsmann nach Rom gesandt, denn eine Kupfertafel dieser wie vieler anderer Bronzen befindet sich noch heute im Museum. Und nicht nur Kupfer, auch mehr als hundert Abhandlungen der antiquarischen Gesellschaft ruhen in den Magazinen ungenützt, zumeist wohl auch unnütz. Aber man sollte nicht vergessen, daß unter ihnen bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts auch ein so herrlicher Schatz verborgen lag wie Herders Preisschrift auf Winckelmann, die einst ihrer Deutlichkeit und Deutschheit wegen vor Heynes oder Eloge in der Schätzung der Casseler Societät hatte zurückstehen müssen.

Am Schluß seines kurzen und eleganten Vortrages stellte der Landgraf die Forderung, zu ermitteln, woher die beiden Tafeln gekommen wären. Das kann geschehen; beide stammen aus der im Jahre 1750 durch den Rat Arckenholtz, den Biographen der Christine von Schweden, für Wilhelm VIII. im Haag ersteigerten Sammlung Wassenaer-Obdam. In dem seltenen, lateinisch gedruckten Katalog stehen sie als Nr. 184 auf Seite 9.

So kühn die Stellungnahme des Landgrafen nun aber auch, gemessen an der Verblendung eines Hassencamp, erscheint, so flach und arm mutet die Behandlung des Themas an, wenn man sie mit der ungefähr gleichzeitig entstandenen Arbeit eines wirklichen Kenners vergleicht, die freilich nur als Torso im Nachlaß erhalten ist: Lessings Fragment über die Isische Tafel, eine Anknüpfung an Winckelmann (XI. Band der Lachmannschen Ausgabe).

Von ihr darf um so weniger geschwiegen werden, als sie den im vorangehenden in Kauf genommenen Mißbrauch des Namens „Isische Tafeln“ zurechtrückt. Denn Isische Tafel war im Sinne der ernstesten Altertumsforscher nicht das kümmerliche Falsifikat der Wassenaer-Obdamschen Sammlung oder dessen ebenso falsches neapolitanisches Vorbild, sondern die heute in Turin befindliche berühmte quadratische Silberplatte mit figürlichen und hieroglyphischen Einlagen aus dem Besitz des Kardinals Bembo, die vom Beginn des 16. Jahrhunderts bis zum Ausgang des 18. im Mittelpunkt der gelehrten Diskussion über die Geheimnisse des ägyptischen Altertums stand und deren prächtigste Abbildung, wie hier mit vordeutender Absicht gesagt sei, in Athanasius Kirchers Oedipus Aegyptiacus 1653 als Tafel zwischen S. 78 und 79 des dritten Teiles eingereiht ist. Sie stellt, in drei übereinandergeordneten Reihen, aufgelöst in Einzelszenen, ein wahres Panorama ägyptischer Götter- und Kultbilder dar und hat, ohne selbst dem Vorwurf der Unechtheit entgehen zu können, die altertumskundlichen Studien einer ganzen Forschungsepoche angeregt.

Daß in des Landgrafen französisch leicht dahingestreuten Einfällen der Arbeit Winckelmanns und Lessings nicht gedacht wird, wird man verzeihen, kann er sich doch damit entschuldigen, daß er zwar die Männer, die er beide einmal ans Casseler Museum hatte ziehen wollen, nicht aber ihr Werk gekannt hätte. Doch dem Charakterbild dieses fürstlichen Altertumsliebhabers würde ein wesentlicher Zug fehlen, wenn man nicht hinzufügte, daß in Friedrichs II. Vortrag über die Laokoongruppe vom 4. XII. 1779 — Lessing auch nicht mit einem Wort erwähnt wird.

Die in Abbildung 4, 5 und 6 vorgestellten Stücke weichen insofern von den vorhergehenden ab, als sie nicht schlechtweg mit dem schimpflichen Titel Fälschung zu belegen sind. Denn bei ihnen ist nach dem Geschmack der Zeit, in der, und der Kunstfreunde, für die sie entstanden, anzunehmen, daß sie nicht in betrügerischer Absicht, sondern als freie Werke in Nachbildung der Antike von Meistern geschaffen wurden, die mindestens in dem Fall der Medaille offen für ihr Werk eintraten. Louis Courajod hat in einem richtungweisenden Aufsatz in der Gazette des beaux arts von 1886 über das dunkle Randgebiet der Renaissance gehandelt, in dem die Grenzlinien zwischen Schulung am Alten und Nachbildung des Alten unmerklich sich verwischen.

Sicher ist nur, daß einmal die hier als Vertreter einer großen Gattung vorge-

führten Stücke nicht antik sind, und zum andern, daß sie bei der um die Wende des 17. zum 18. Jahrhundert einsetzenden rapiden Entfremdung vom wissend erarbeiteten Altertum, kunstgeschichtlich gesprochen, beim Übergang von der Renaissance zum Barock, bald für antik gehalten wurden. Ich habe in der Zeitschrift des Hessischen Geschichtsvereins 1926 in den Vorarbeiten zur Lebensgeschichte R. E. Raspes an zwei Marmorköpfen, die gleich unseren Stücken 5 bis 7 aus der Sammlung Wassenaer-Obdam stammen, beschrieben, wie diese Köpfe, die der gedruckte Katalog von 1750 noch ohne Prätension auf Antiquität aufführt, bald nachdem sie Gegenstand der Korrespondenz zwischen Herder und Raspe, dem damaligen Vorsteher des Casseler Kunst-



Abb. 4 und 5. Augustus und Livia

hauses, gewesen sind, am Ende des Jahrhunderts zu „von Kennern hochgeschätzten Altertümern“ avancierten (1797, s. S. 281, 1).

Die beiden Reliefporträts des Kaisers Augustus und der Livia, wie sie schon in der Kaufabrechnung benannt werden (Marmor auf goldüberdeckter Platte), verraten schon durch ihre Paarigkeit ihren neueren Ursprung. Er ließe sich des weiteren, wenn es um die Echtheit ginge, an beliebigen Arbeits- und Stilfehlern aufzeigen. Aber hier, wo diese Frage bereits in verneinendem Sinn beantwortet ist, handelt es sich um die schlichte Erfassung des Tatbestandes, daß derartige ins Große und Ideale erhobene Römerköpfe in dem Italien der Renaissance seit Jacopo Bellini und Donatello in Mengen geschaffen wurden, wie etwa das den unsrigen an Feinheit überlegene Stück aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zeigt, das Planiscig in Bd. I der Beschreibung der Estensischen Kunstsammlung als Nr. 124 beschreibt. Neben den Römerköpfen erscheinen nicht minder die Porträts der antiken Philosophen und biblischen Helden, und es gehört schon zum Vorzug unserer Porträts, daß sie nicht frei erfunden, sondern in merklicher Anlehnung an echte Porträtbildnisse des Kaiserpaares, sei es solcher auf alten Münzen, oder in Skulptur entstanden sind — dies der Grund für die

schon erwähnte spätere Einschätzung als wirklicher Antiken. Die Certosa di Pavia ist, wie Planiscig an der angeführten Stelle mit Recht schreibt, das monumentale Bilderbuch dieser halb phantastischen, halb erinnerungsmäßigen Porträts der Heldenverehrung der Renaissance.

Als Heimat unserer Reliefs kommt das Italien des XVI. Jahrhunderts, spezieller Norditalien, in Frage. Wie das mit dem Aufenthalt der Stücke in der gräflich Wassenaerschen Sammlung zusammengeht, werde ich im weiteren zeigen. Zunächst sei noch in Abbildung 6 ein Stück eingeschoben, das als Medaille „im Stil der Alten“ besonders geeignet ist, den eben behaupteten Zusammenhang der Renaissancekünstler mit dem Altertum über den Bilderschatz der vor Augen stehenden Monumente zu illustrieren.

Abbildung 6. Bronzemedaille, 1750 aus Sammlung Wassenaer-Obdam erworben, 12,5 cm im Durchmesser. Sie stellt über einem leeren Abschnitt einen barhäuptigen Imperator links und einen Römer in Tunika und Toga rechts dar, letzterer, wie ich um der treuen Eifrigkeit des Künstlers und zugleich um der kritischen Beispielhaftigkeit willen erwähne, gleichsam eine Kopie der überlebensgroßen



Abb. 6. Medaille des Callistus

Casseler Römerstatue mit dem Kopf des Septimius Severus, die 1777 von Jenkins in Rom erworben wurde. Dieser Römer ist nach M. Biebers Bemerkung im Katalog genau nach der offiziellen Kleiderordnung des Augustus gekleidet, mit langem Toga-zipfel nach hinten, Überschlag an der rechten Hüfte und Mittelbausch.

Es leuchtet ein, daß eine so ins Einzelne gehende Ähnlichkeit mit dem Altertum nur auf Grund von Studien an antiken Vorbildern möglich war; und diese Wahrscheinlichkeit wird zur Gewißheit, wenn man das Resultat der Studien einer kritischen Betrachtung unterzieht. Dann ergibt sich nämlich, daß der Künstler seine Vorlage nicht von innen heraus nachgebildet, sondern nur als Oberflächenerscheinung wiedergegeben hat. Denn die Toga, die auf der Plakette mit ihrem unteren Rand zwischen den Unterschenkeln des Römers in die Tiefe entschwindet, geht in dem wirklichen Gebrauch und dem von ihm abgenommenen wie immer beschaffenen Bildwerk als ein echter Umwurf über beide Schenkel hinüber.

Einen Bleiabschlag der Plakette fand ich im Kestnermuseum in Hannover, dessen Direktor die Liebenswürdigkeit hatte, mich auf das Bronzeexemplar im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin aufmerksam zu machen. Dies Berliner Exemplar bietet, nach dem beschreibenden Katalog der italienischen Bronzen (2. Abteilung von E. F. Bange, 1922, Nr. 610) auf der Rückseite in erhabenen Zügen die verschliffene Be-

schriftung, MCCCCLXXXII./XII. JANUARY und den Namen eines sonst unbekanntes Künstlers TOMAS CAL'/STVS, und ist dort unter die norditalienischen Bronzen eingereiht.

Nun weist aber die Darstellung, wie Herr Dr. W. Scheffler erkannt hat, eine überaus weitgehende Abhängigkeit von den Rundmedaillons am Constantinsbogen auf, die nach den Untersuchungen von Bulle im Arch. Jahrb. 1919, S. 144 ff. von einem Jagddenkmal des Kaisers Hadrian herrühren. Ein Vergleich mit den dort zusammengestellten acht Tondi, unter denen vier Opferszenen vorkommen, zeigt, daß die Plakette des Callistus zwar nicht eine einzelne Szene oder Figur der Tondi Zug um Zug kopiert, dafür aber eine Kontamination und Verschmelzung der dort zerstreut vorgefundenen Motive, Gesten und Formen darstellt.

Daß bei diesem Durcheinanderrütteln verschiedenartiger Elemente die antike Wahrheit nicht ohne Schaden bleiben konnte, ist erklärlich. Es bedarf nicht vieler Worte, daß es dort keine Minerva gab, die sich halb entblößt wie eine Venus zeigte, noch weniger, daß Callistus das Opferzeremoniale seiner Vorlagen in den verschiedensten Beziehungen verletzte, oder, positiv gewendet, mit einer Sorglosigkeit behandelte, die, insofern sie aus dem Gefühl seiner Selbständigkeit fließt, den Meister in prägnanter Weise von einem bloßen Kopisten unterscheidet und als in seiner Eigenheit ruhenden Schüler der Alten bezeugt.

Was es mit dem Datum der Medaille, 12. I. 1482, für eine Bewandnis hat, war mir nicht möglich zu ermitteln. Aber es verdient daran erinnert zu werden, daß in eben jenem Jahre Sixtus IV. nach der Überwindung des rebellierenden Erzbischofs Andrea Zamometic durch Botticelli in der Sixtinischen Kapelle die Bestrafung der Rotte Korah darstellen ließ, daß im Mittelpunkt dieses gewaltigen Freskos wie ein Symbol des Triumphes der Kirche über ihre Widersacher mit einer bis ins Detail gehenden Sorgsamkeit der Constantinsbogen steht, und daß Botticelli bei dieser Arbeit mit Ghirlandajo zusammentraf, dessen Interesse für den Constantinsbogen nicht nur durch die Aufnahme in dem Skizzenbuch aus seiner Werkstatt, sondern auch durch eine eigenhändige bezeugt wird; s. H. Eggers, Codex Escorialensis S. 28 und 118 f.¹⁾. (In den Jahren 1498/99 wurden übrigens Ergänzungsarbeiten am Bogen vorgenommen; E. Müntz, les antiquités de Rome S. 154.) Zehn Jahre später steht der Bogen wieder auf Pinturricchios Disputation der hl. Katharina in den Borgiazimmern des Vatikan, gekrönt statt mit dem Siegesgespann des Imperators mit dem Stier als dem Wappentier des triumphierenden Papstes.

An diese Renaissancemedaille schließt sich der Zeit und Herkunft nach ein Stück an, das hier nicht nur als Beispiel aus einer umfangreichen Klasse, sondern auch als eine an sich wertvolle italienische Kleinbronze des XVI. Jahrhunderts steht, der korbtragende Satyr, Abbildung 7.

Während die bisher angeführten Fälschungen und Nachschöpfungen allesamt als den tragenden Grund ihres scheinbaren Alters die idealisierte Vorstellung des großen Römertums oder der heroischen Götterwelt durchblicken ließen, zeigt diese

¹⁾ Am 17. I. 1482 wurden die ersten 4 Fresken kommissarisch abgeschätzt (Steinmann Sixtinische Kapelle I 188).

Arbeit die kaum mehr verhüllte Verknüpfung der erotischen Libertinage der Nachfahren mit der freien Natürlichkeit der Antike. Mit Neid borgte sich die Amoralität der Renaissance den Schimmer ihrer Berechtigung bei einer von Grund aus anders gearteten, vorchristlichen und dem Sündenbegriff nicht unterworfenen Welt.

Unser Satyr, 1750 im Haag erworben, galt, wenn nicht schon beim Ankauf, dann doch mindestens um 1770 als eine echte Antike. Es befindet sich noch unter Raspes antiquarischem Nachlaß in der Landesbibliothek ein undatierter Zettel, etwa vom Jahre 1768 — damals schrieb Heyne aus Göttingen an Raspe: Ich freue mich, Sie über dem Plinius zu wissen — auf dem sich Raspe Exzerpte aus antiken Schriftstellern wie Martial und Petron aufschrieb, um eine Erklärung für den korbtragenden Satyr zu gewinnen.

Mit dieser Erinnerung sei zugleich gesagt, daß für ihn wie für uns die Figur nicht wegen des Problems der sittlichen Grenzen der Kunst zur Erörterung steht, sondern für Raspe wegen ihrer antiquarischen Bedeutsamkeit, für uns wegen der in ihr zutage tretenden Tendenz, mit der der Künstler dieser Arbeit erfolgreich auf den Sammler zielte.

Der bärtige, mit Weinlaub und Trauben bekränzte Satyr oder Priap, 20 cm hoch, mit einem kurzen, hochgerafften, ärmellosen Chiton bekleidet, trägt mit beiden Händen, unterstützt von dem mächtigen Glied, einen Korb voller Früchte.

Wenn Voelkel 1824 vermerkte, daß man keinen antiken Priap so mit dem Chiton bekleidet fände, so ist das richtig und ein sicheres Argument für den nichtantiken Ursprung der Bronze. Aber mit dieser dem Klassizismus genügenden Feststellung, daß es sich um eine „Fälschung“ handle, die jeder weiteren Behandlung unwürdig sei, ist die Untersuchung nach den strengeren Anforderungen der Späteren nicht abgeschlossen, nicht allein, weil es Fälschungen sehr verschiedenen Werts, sehr verschiedener Art und Zeit gibt, sondern vor allem, weil es neben den Fälschungen Arbeiten gibt, denen in ihrer mehr oder minder bewußten Anlehnung an ein altes Vorbild doch die Absicht, an seiner Stelle täuschend aufzutreten, völlig fernliegt, zumal wenn sie, wie sich das etwa für die Plakette Abb. 6 aufzeigen ließ, aus einer Fülle ineinandergeflossener Erinnerungen und Studien vor allgemein bekannten Werken hervorgegangen sind. Für den Casseler Satyr glaube ich nach Gesamtaufassung, Stil und Thema den Kreis des Paduaners Andrea Briosco, gen. Riccio (1470—1532) als Verfertiger annehmen zu dürfen. Der Satyr bildete sonach unter den bisher besprochenen Pseudoantiken des Wassenaerschen Kabinetts das älteste und qualitativ wertvollste Stück.



Abb. 7. Satyrstatuette von Bronze

Cassel besitzt unter seinen alten Beständen, leider ohne Herkunftangabe, noch mehrere Bronzen, die an Riccio anschließen. Darunter eine in sich gerollte, schlafende Schlange von schauerlicher Wahrheit, einen der berühmt-berüchtigten Abgüsse Riccios über der Natur, wie sie eben von Ernst Kris im Jahrbuch der Wiener Kunsthistor. Sammlungen N. F. I. 1926 behandelt sind (leider ohne den Cenninischen Schlußsatz: Aber sie müssen tot sein, weil sie den natürlichen Verstand nicht haben, noch die Aus-



Abb. 8. Osiris, aus Slg. Reynst

dauer ... wie die Menschen sich abformen zu lassen), und ferner einen, nach Verlust der Hörner 18 cm hohen knieenden Satyr. Er ist das derbe, aber nahezu vollkommene Spiegelbild zu Riccios Satyr in Wien (Nr. 39 in Planiscigs Bronzeplastiken im Kunsthistor. Museum), der wie seine zahlreichen Repliken im Gegensatz zum Casseler Exemplar auf dem linken Knie kniet. Da nach Planiscig S. 27 schon 1700 der auf dem l. Knie knieende Satyr Riccios bei Wilde in Amsterdam nachweisbar ist, bedauert man doppelt, über die Provenienz des Casseler Stückes nichts zu wissen.

Die nach ihrer Vergangenheit interessanteste Fälschung — dieses Wort mit dem ganzen Nachdruck des Vorwurfs gebraucht — ist dann aber der auf einem Sockel stehende, 30,5 cm hohe alabasterne Osiris, Abbildung 8. Daß auch er aus Sammlung Wassenaer-Obdam stammt, wird nicht mehr überraschen, wichtig aber ist in diesem Falle die Frage, wie er in diese Sammlung im Haag ehemals hineingekommen ist; denn wenn der eben besprochene Satyr zeigte, daß diese reiche Sammlung unter vielem Echtem und Unehchem auch Stücke besaß, die bereits 1750 auf ein ehrwürdiges Alter zurückblicken konnten, so liegt hier der Fall vor, daß, wenn nicht alles täuscht, der jetzige Casseler Osiris bereits einhundert Jahre vor seiner Abwanderung nach Cassel in der gelehrten Welt als ein bedeutendes Altertum bekannt geworden war.

In seinem oben schon gelegentlich der Tabula Isiaca des Kardinals Bembo — von der beiläufig schon 1522 eine Kopie erwähnt wird — erwähnten dickleibigen und phantasievollen Werk: *Oedipus Aegyptiacus* (Teil II, S. 486), das der Ergründung der Hieroglyphenschrift gewidmet ist, bildet Athanasius Kircher zu Rom im Jahre 1653 unsere Figur in Vorder- und Rückansicht sorgfältig ab und versucht, sie zu erklären. Danach bezeichnen die sieben auf der Vorderseite eingegrabenen Zeichen die sieben Planeten, die zwölf auf dem Pfeiler der Rückseite die zwölf Tierkreisbilder. Daß auf beiden Seiten sich zum Teil dieselben Zeichen wiederholen, läßt er dabei ebenso nachsichtig außer acht, wie er die beiden auf den Kopftuchzipfeln stehenden Bilder, die nicht zu seinem astrologisch-astronomischen System passen, unberücksichtigt läßt. Zum Ersatz bietet er aber eine Deutung für das Netz, das seinem Osiris über die Schulter hängt: es ist

dasjenige, mit dem Isis den in den Nil geworfenen Osiris gerettet hat! Der Sinn der Figur sei demzufolge übelabwehrend.

Nun gibt es in der Tat einen Typus des Osiris im Mumiengebände, an den diese Figur Kirchers ohne Zweifel anknüpft. Aber erstens ist bei diesem die Einschnürung des Körpers eine vollständige, so daß außer den durch Schlitze gesteckten Händen kein Teil freiliegt, während die Fälschung Ärmel angibt, aus deren Manschetten die Hände hervorragen; zweitens halten diese Hände, wenn anders es die des Osiris sind (Dienerfiguren haben statt dessen Ackergerät oder dergleichen), stabartige Szepter und Herrschersymbole über der Brust, die hier zu verräterischen Stricken mißdeutet sind; und drittens liegt in dem mit dem Götterbart gezierten aber kronenlosen Haupt eine Verquickung des Totengottes mit der — späten — Darstellungsweise der Uschebtis und vielleicht auch des Ptah vor, wie ihn die Ritzzeichnung an der rechten Sockellecke des Pantheons, Abb. 3, erkennen läßt. Mit all diesen Verquickungen und Verwechslungen spricht sich die Figur ihr Urteil selbst.

Was die Zeichen angeht, die Kircher weitschweifig mit anderen ähnlichen Monumenten vergleicht, so ist zunächst wie oben im Fall der ebusischen Hygea zu sagen, daß sie zu einem Teil auf purer Phantasie beruhen, im Rest ein Gemisch aus dem von Kircher leidenschaftlich studierten Koptisch, aus Samaritanisch und anderen Schriftarten vom phönikischen Stamm sind. Und wenn sie nach Kirchers Beobachtung Ähnlichkeit mit den Symbolen der Sternkunde haben, so hat das einen sehr triftigen Grund — sie sind ihnen nämlich nachgebildet! Nicht davon zu reden, daß ägyptische Zeichen im besonderen ganz anders aussehen.

Mit Wassenaer-Obdam wird nun die pseudoägyptische Figur Kirchers dadurch verknüpft, daß Kircher als ihren damaligen Besitzer den berühmten Amsterdamer Ratsherrn und Schöffen Gerrit Reynst angibt. (Bei Reynst standen übrigens noch mehr verwandte Stücke, s. Kircher III 442 mit Tafel; Montfaucon in seinem Supplement sur l'Antiquité expliquée von 1724, I 183 irrt also, wenn er meint, er mache als erster auf die Figuren aufmerksam.)

Die Geschichte der Sammlung Wassenaer-Obdam ist zwar noch nicht geschrieben, aber die der Sammlung Reynst liegt dank der eindringenden Arbeit Emil Jacobs im Repertorium für Kunstwissenschaft 1925 weithin klar. Jacobs hat nachgewiesen, daß die nach Reynsts Tode verstreute und zu wesentlichen Teilen an König Karl II. von England gekommene Gemäldesammlung den venezianischen Kunstbesitz der Vendramins in sich enthielt, wodurch also mindestens nach dieser Seite hin Italien als Bezugsland der Schätze sichergestellt ist. Und er hat ferner aufzuzeigen vermocht, daß die heute weit zerstreuten und zum Teil verschollenen Antiken der Sammlung Reynst ebenfalls zu guten Teilen aus der venezianischen Sammlung herrührten.

Wenn nun ein Osiris, der 1653 in Rom als reynstisch bezeichnet wird, 1750 den Wassenaers gehört, wenn von anderen Wassenaerschen Anticaglien der italienische Ursprung wahrscheinlich gemacht werden konnte, so führt das zu der Annahme, daß zum wenigsten Teile der bald nach dem Tode des Besitzers aufgelösten Sammlung Reynst von Amsterdam in die benachbarten Sammlungen der Grafen Wassenaer im Haag gekommen sind. (Zwischen Reynst und Wassenaer schiebt sich als Besitzer

der geschätzten Antike noch Jacob de Wilde ein, der in seinen *Signa antiqua* Amsterdam 1700 die Altertümer durch seine Tochter abbilden ließ und mit antiken Versen beschrieb. Osiris, Taf. 9, ist mit einem nichtssagenden Distichon aus Lucan l. 9. 158 bedacht.) Dank dem holländisch üppigen Kupferstich-Katalog der Sammlung Reynst, dessen Herausgabe der reiche Herrscher von Amsterdam nicht mehr erlebte (er starb 1658), läßt sich diese Annahme mindestens in einem Falle noch heute zur Gewißheit erheben.



Abb. 9. Faustina, Kopf aus Slg. Vendramin

Auf Taf. 55 der *Signorum veterum icones* per D. Gerard. Reynst collectae, Amsterdam bei Visscher, ist ein Marmorkopf der älteren Faustina als Diva abgebildet, der in Schleierkontur, Rundsockel und Maßverhältnissen dem 1750 bei Wassenauer-Obdam erworbenen Casseler Faustinakopf Zug um Zug gleicht, besser noch, mit dem Wassenauerschen Kopf identisch ist: Abbildung 9. Und ebendieser Kopf, mit demselben Brustabschnitt, derselben unklaren Haarschleierkontur, demselben charakteristischen Rundsockel findet sich, wie bereits Jakobs a. a. O. S. 26 A. 1 anmerkte, skizzenhaft in getuschter Federzeichnung gegeben, als Faustina auf S. II 18 des Manuskripts *de Sculpturis in Museo Vendramino* von 1627, für dessen Herleihung ich der Bibliothek der Berliner Museen zu danken habe. Und eben hier finden sich auch auf den Blättern 83 ff. in großer Anzahl Reliefporträts von der Art der Augustus und Livia obiger Abb. 4 und 5. Gegen die Echtheit dieses demzufolge bis vor 1627 zurückzufolgendes Kopfes möchte ich danach

aber kaum weniger Zweifel erheben als M. Bieber unter Nr. 54 ihres Casseler Skulpturenkataloges¹⁾.

In diesem Zusammenhang, in dem der „vorsündflutliche Vorfahr der modernen Ägyptologie“ für einen lichten Augenblick als Zeuge für wissenschaftsgeschichtliche Verknüpfungen aus dem Wust seines Blätterwaldes auftaucht, ist es auch am Platze, Kircher in einem kunstgeschichtlichen Prioritätsstreit an die Stelle zu rücken, die

¹⁾ Wenn die große marmorne Homerbüste vom Neapler Typ, die seit 1750 aus Slg. Wassenauer nach Cassel versetzt ist (damals freilich unter dem Künstlernamen Girardon oder Michelangelo!), aus Gerrit Reynsts Besitz stammte, erklärte sich, auf welche Weise Rembrandt in den Besitz seines vielberufenen Homers gelangte. Denn Gerrit Uylenburgh, Saskias Großvetter, war wie Jacobs S. 37 ausführt, der Experte und später der Käufer des reynstischen Kunstbesitzes. Als freilich Rembrandts Homer und Dichter entstand, war, wie Carl Neumann in der Werkstatt Rembrandts 149 bemerkt hat, der Abguß nicht mehr in seinem Besitz; er war der Pfändung verfallen.

ihm gebührt. Dies um so mehr, als es sich beim Gegenstand dieses Streites — der Darstellung eines mit symbolischen Schriftzeichen bedeckten Obeliskens — um eine dritte Abart der pseudoantiken Leistungen neben Nachbildung und Fälschung handelt, nämlich um die Erfindung aus dem recht oder schlecht verstandenen Geiste der Alten.

Im 34. Bande des Jahrbuchs der Preuß. Kunstsammlungen veröffentlichte Voss eine in Berlin befindliche Federzeichnung (hier Abb. 10), auf der zwei männliche



Abb. 10. Handzeichnung des Salviati im Kupferstichkabinett zu Berlin

Gestalten in einem mit Minervas Standbild geschmückten Heiligtum staunend vor einem Obeliskens kauern, auf dem untereinander der Kopf eines Kindes, eines Greises, ein Adler, ein Fisch und das Vorderteil eines Rüsseltieres mit Hufen, gleichsam ein Tapir, erscheinen. Voss wies diese Zeichnung mit überzeugenden stilistischen Gründen dem Florentiner Francesco Rossi, genannt Salviati, zu, der von 1510—1563 lebte. Aber seine Zuweisung wurde sogleich in den Amtl. Berichten aus den Kgl. Kunstsammlungen Berlin 1913, Sp. 158 ff. von H. Schäfer mit dem Hinweis angefochten, daß diese undeutbare allegorische Zeichnung ihren Sinn erst aus einer Nachricht des Plutarch über das Heiligtum der Minerva-Neith in Sais empfangen, die nicht früher als in den Hieroglyphenentzifferungen Kirchers um 1650 aus der Vergessenheit auftauche. Die Zeichenverbildlichungen der von Plutarch beschriebenen Symbole bedeuteten danach: O ihr, die ihr entsteht und vergeht, Gott haßt die Frechheit! In der Tat fand denn auch Schäfer in Kirchers Obeliscus Pamphilius von 1650 den „Salviatischen“

Obelisken in Abbildung samt Auslegung vor. Damit schien Voss' Zuweisung der Zeichnung an den 100 Jahre zuvor verstorbenen Salviati erledigt. Jedoch trifft dieser Schluß, wie ich schon kürzlich in der Zeitschrift „Der Morgen“ II, 1926, S. 92 ff. auf Grund der schwerblütigen Arbeit Giehlow's über die Hieroglyphenkunde des Humanismus nachweisen konnte, nicht zu. Denn die Plutarchstelle, die nach Schäfers Darstellung erst durch Kircher zur öffentlichen Kenntnis gebracht wäre, ist mitsamt ihrer abweichenden Wiederholung bei dem Kirchenvater Clemens von Alexandria bereits um 1480 Gegenstand gelehrter Diskussionen, zumal in Florenz. Inzwischen fand ich den weisheitsträchtigen Obelisken von Sais, der 1650 bei Kircher auftritt, bereits als Illustration eines in Basel im Jahre 1556 erschienenen Werkes, und zwar im 31. Buch der Hieroglyphica des Pierio Valeriano. (Eine Wiedergabe dieses Obelisken steht als Abbildung 30 in Ludwig Volkmanns Bilderschriften der Renaissance, Leipzig 1923.)

Giehlow hatte in ausführlicher Nachforschung das allmähliche Entstehen dieses bis zu Winckelmann fortwirkenden Hieroglyphenwerkes aufgezeigt und als den Zeitpunkt der Abschließung des Konzepts das Jahr 1529 festgelegt. Es fragt sich nun nur, wie man sich das Verhältnis von Valerianos trockenem Obelisken und „Salviatis“ flüssiger Zeichnung zu denken habe.

Daß beide unabhängig voneinander auf die Plutarchstelle gestoßen wären, die allerdings dem wegen seiner antiquarischen und emblematischen Gelehrsamkeit bekannten Francesco Salviati schon wegen der von ihm in die Komposition hineingenommenen Minerva vorgelegen haben muß, ist unwahrscheinlich. Denn es wäre unerklärlich, aus welcher geistigen Harmonie heraus beide, Valeriano und Salviati, auf denselben Gedanken verfallen wären, die vom Plutarch „im Vorhof“ (von Clemens „am Pylon“) geschilderten Vorgänge in derselben Vereinfachung (Köpfe statt ganzer Figuren!) gerade auf einen Obelisken zu versetzen!

Da nun zudem bei Valeriano diese Hieroglyphenzeichnung nur eine unter einer imposanten Menge verwandter ist, während sie bei Salviati allein steht, wird man Volkmann — der Salviatis Blatt nicht kannte — beipflichten müssen, daß als Erfinder dieser Zeichnung Valeriano anzusehen ist. Salviati dürfte dann die Zeichnung von dorthier — und zwar möglicherweise weit vor 1556 — übernommen und seiner großen Szenerie eingefügt haben, sicher nicht ohne sie am Plutarchtext zu überprüfen, denn er hat sich bemüht, aus dem von Valeriano an letzter Stelle gezeichneten Hund mit Spalthufen etwas Nilpferdähnlicheres zu gestalten, wie es eben Plutarch verlangt; das wirkliche Bild eines Nilpferdes erscheint freilich erst bei Kircher. Möglich wäre daneben auch noch eine andere Erklärung für die Duplizität der Obeliskenbilder auf engem Zeitraum; Salviati könnte im Auftrag Valerianos gezeichnet haben! Dafür gibt es zwar keine Beweismittel, aber doch einen Parallelvorgang bedeutsamer Art: Francesco Salviatis Schüler, Giuseppe Porta Grafagnino, genannt Salviati, hat für Marcolinis Wahrsagebuch *Ingeniosi Sorti* von 1540 das Titelblatt entworfen, und dieses Blatt stellt eine wissenschaftliche Versammlung dar, die sich im Mittelpunkt um ein ebenso gelehrtes Wunderwerk gruppiert, wie das ist, das die Jünglinge im Tempel zu Sais bestaunen, nämlich eine Armillarsphäre; s. Paul Kristeller im *Jhb. preuß. Kunstsgn.* XI, 242 ff.

Ich glaube, die Beachtung dieser Komposition ist um so wichtiger, als sie zugleich entscheidend klarlegt, wie hier der Schüler des Salviati einen ausgebildet vorliegenden Gegenstand seiner wissenschaftlichen Umwelt zum Bildkern macht. Denn daß Guiseppe della Porta die Armillarsphäre fertig übernommen hat, steht unbewiesen fest.

Die ernsthafte Wertung der alten Übermittler gebietet aber auch, in diesem Zusammenhang dem bei der ebusischen Hygea so hart mitgenommenen I. M. Hassencamp Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Er war es, der 1783 anonym das Erste Paquet der Briefe eines Reisenden von Pyrmont, Cassel, Marburg usw. herausgab, das neben den Betrachtungen des Reisenden auch den Abdruck eines Vortrags enthielt, den der ungenannte Verfasser bei seinem Aufenthalt in Cassel vor der antiquarischen Gesellschaft gehalten hatte. Zum Thema hatte er damals das syrisch-chinesische Monument von Sinanfu gewählt, jenes ehrwürdige Zeugnis nestorianisch-christlicher Mission in China, das, nachdem es 1625 die Jesuitenmissionare aufgefunden hatten, Athanasius Kircher aus Fulda, der große Sammler aller Fraglichkeiten, 1667 von Rom aus in seiner *China illustrata* der Welt bekanntgegeben hatte.

Allerdings wenn Hassencamp die Ehrenrettung dieses Fundes, den er mit größerem Erfolg verteidigte als seine Ebusierin, sich zuschreiben wollte, und wenn er gar glaubte, die Zweifel Voltaires an dem Monument widerlegt zu haben, so unterliegt er hinsichtlich der Einschätzung seines Verdienstes daran einem Irrtum; denn der Stein war unabhängig von allen seinen kindlich frommen Argumenten echt. Aber ihm gebührt der Dank, an jener Stelle, an der zuvor Herder und Raspe über die revolutionierende Bekanntgabe des Zendavesta durch Anquetil du Perron gekämpft hatten, die Frage nach dem Endkampf der antiken Religionen und nach der Entstehung und Ausbreitung des Christentums in Fluß gehalten zu haben.

Damit komme ich zu der letzten Gruppe dieser Darstellung, zu den frühchristlichen Goldgläsern, in denen nun als anziehendes Motiv neben dem Altertum als solchem der Reiz des geheimnisvollen Materials, vereinigt mit dem legendären Schauer um den Kindheitszustand der Religion zum Durchbruch kommt.

Leider war über die Erwerbung der fünf in Cassel befindlichen Gläser wenig zu ermitteln. Da seit Aringhis 1659 zu Paris erschienenem Prachtwerk über die *Roma subterranea* die Aufmerksamkeit auf diese dem IV. Jahrhundert zuzuweisenden Katakombenfunde gelenkt war, würde man zunächst vermuten, daß Landgraf Carl sie von seiner Romreise im Jahr 1700 mitgebracht hätte. Aber sein Begleiter Klaute, der Verfasser des *Diarium Italicum*, spricht ausdrücklich nur von irdenen Lampen, die aus den Katakomben nach Cassel mitgingen.

Einzig in dem lateinischen Angebot der Altertumssammlung des Würzburger Weihbischofs von Hahn, die 1751 von Wilhelm VIII. angekauft wurde, finde ich zwei Gläser mit einer umständlichen, auf die Fremdartigkeit des Gegenstandes hinweisenden Beschreibung: 2 zu Rom gefundene Glasgefäße, in denen die frühen (*primitivi*) Christen das Blut (des Sakraments) aufbewahrten; in einem ein Jünglingsbild, golden in der Art einer Münze ins Glas eingebrannt usw. erwähnt. Da v. Hahn bei einem andern Glasgegenstand die Angabe macht, er stamme aus der berühmten Sammlung des Kardinals Camillo Massimi in Rom, so ist damit zugleich ein Fingerzeig für weitere Nach-

forschungen gegeben. Aber es ist vorderhand unmöglich, die Hahnschen Gläser unter den fünf vorhandenen herauszufinden. Sicher ist nur, daß sie alle zusammen um 1770 schon im Museum, oder wie es zu jener Zeit hieß, im Kunsthaus waren, denn damals wurden sie in einem stückweis erhaltenen Inventar von Raspe einzeln aufgeführt.

Sein allgemeiner Hinweis auf Aringhis Publikation beweist, daß Raspe damals diesen Gläsern wenig Interesse entgegenbrachte, denn während dort nur wenige und mit den Casseler Gläsern nicht näher verwandte Stücke beschrieben sind (man müßte denn das Glas Aringhis II 123. 193 mit SIRICA mit dem Casseler SITTACUS in Verbindung bringen), ist eins von unseren Gläsern exakt und sauber abgebildet und beschrieben in Filippo Buonarottis Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi ant. di vetro, Florenz 1716, Tafel 25. (Wenn Voelkel, dem ich diesen Hinweis verdanke, 1824

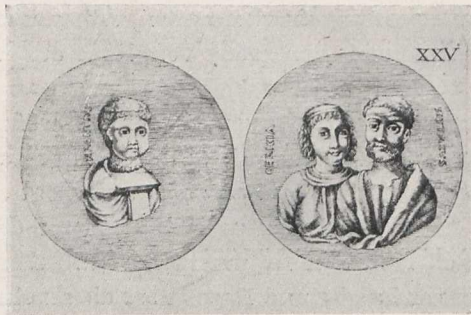


Abb. 11. Doppelgoldglas, Photographie nach dem Kupfer in Buonarottis Werk

schrieb, auch das zweite, auf Taf. 25 von Buonarotti abgebildete Glas sei nun in Cassel, so ist das zwar irrig, hilft aber zu der dokumentarischen Feststellung, daß schon vor der Romreise Landgraf Carls im Jahre 1700 Goldgläser gefälscht wurden. Denn dieses ersichtlich unechte Glas mit einer Familiengruppe, in der Mann und Frau beide die gleiche Männertoga tragen, war von Buonarotti bereits 1698 auf S. 305 seiner Osservazioni istoriche sopra alcuni Medaglioni del Card. Carpegna abgebildet worden.) Und wenn

Raspe schreibt, daß eines der Gläser dank seines zersprengten Zustandes erlaube, die Arbeitsweise der Alten zu sehen, so ist das zumal bei ihm, dem anerkannten Sachverständigen in Fragen der künstlerischen Technik, nicht viel mehr als eine Redensart. Denn in der Tat ist kaum eine Technik so umstritten und verschlossen wie die der Goldgläser. Es dauerte noch etwa 10 Jahre, bis Raspe 1781 als Reisemarschall und Tagebuchführer zweier baltischer Edelleute, von Offenberg und Kleist, Cambridge besuchte und den dort gefundenen Herakliustext bekanntgab, jene mittelalterliche Schrift über die Farben und Techniken der Römer, die die Goldglasherstellung als Ritzzeichnung in Blattgold in beschaulichen Versen schilderte.

Ohne der Herkunft der Gläser, unter denen sich eines echt bis zur Mitlieferung des Kalkbewurfs, in dem man diese Gläser in den Katakomben eingebettet fand, gebärdet, weiter nachzugehen und mich mit der Frage ihrer Fassung in elfenbeinernen Reifen oder aufschraubbaren Doppelbüchsen aufzuhalten, benutze ich das durch Buonarottis Abbildung von 1716 veröffentlichte Glas als geeigneten Vertreter der Gattung zu ihrer Charakterisierung: Abb. 11.

Es sind zwei im Ring 8 cm im Durchmesser große, gegeneinandergesetzte Einzelgläser, uhrglasförmig gewölbt. Auf der Vorderseite in Brustbildern ein Ehepaar mit den Beischriften CERICIA und SITTACUS, auf der Rückseite ein Knabe namens GERONTIUS, beide Darstellungen golden auf tiefblauem Grund. (Garrucci, Vetri

ornati in Oro, 1858 bringt sie, auf die Tafeln 40 und 42 verteilt, als Fälschungen derselben Hand. Diese stilistische Zusammenstellung war überflüssig, da sie weder so isoliert noch so fragmentiert sind, wie Garrucci dem Buonarotti entnommen haben will.) Dieses Blau ist mit rohen Pinselstrichen hinter das Gold gesetzt, das seinerseits seine Unechtheit nicht verbergen kann: denn an Stelle der von der Antike geübten Ritzzeichnung in angeschmolzenem Blattgold stellt es sich als ein kalter Goldgrund dar, in den die Innen- und Schattenzeichnung schwarz mit dem Haarpinsel eingetragen ist. Dazu kommt, daß die Figuren durch die Unstimmigkeiten ihrer Tracht ihre Jugend verraten. Der Knabe, in der Toga trabeata, kleidet sich wie der ihm an Lebensjahren ungefähr gleichaltrige Philippus junior (s. Bernoulli, Röm. Icon. II, 3, T. 14) um 250. Das Elternpaar dagegen trägt eine nicht näher zu fassende Pseudotracht spätantiker Form, die sich wenigstens, was den Mann betrifft, auf das Glasporträt im Museo Civico in Brescia (Wulff, Altchristliche und Byzantinische Kunst, Abb. 285) berufen kann. Die Frau dagegen mit ihrem rundgelegten Halstuch dürfte ohne Vorbild sein und ihre Anerkennung als echter alter Malerei der selben Nachsicht verdanken, mit der die frühere Zeit über ihre der Mode widersprechende Frisur hinweggesehen hat. Denn diese betonte in einer an beliebigen Köpfen nachprüfbarer Weise das Freiliegen des Ohres.

Als Schlußvignette, Abbildung 12, bilde ich Vorder- und Rückseite einer Medaille ab, die wie zum Siegel des Berichtes geschaffen ist. Sie wurde 1709 zur Erinnerung an den in Küstrin gehängten Grafen Cajetan geschlagen, der Jahre zuvor als Goldmacher und Alchymist den Landgrafen Carl von Hessen um sein gutes Geld betrogen hatte. Ich habe seine Schicksale in den Hessischen Blättern für Volkskunde, Band 25, 1926 ausführlich beschrieben.

Die Vorderseite stellt über den metallspendenden Bergen den Galgen dar, der mit Flittergold verkleidet war, die Rückseite in verstellter trügerischer Schrift den alten lateinischen Satz, der, wenn man ihn mit Anstrengung enträtselt hat, nichts anderes besagt als dies:

Es will die Welt betrogen werden,
So sei sie denn betrogen!



Abb. 12. Cajetansmedaille 1709