

Bekannte und unbekannte Werke preußischer Hofbildhauerkunst des 18. Jahrhunderts

Ein Beitrag zur Geschichte der Berliner Skulpturensammlung und zur Kenntnis ihrer Bestände

Frank Matthias Kammel

In einem Brief vom 4. Dezember 1905 teilte Wilhelm Vöge, damals Assistent an der Abteilung der Bildwerke der christlichen Epochen (heute Skulpturensammlung) der Königlichen Museen zu Berlin, seinem Vorgesetzten Wilhelm von Bode mit, daß er gefragt worden sei, ob er an die Greifswalder Universität kommen wolle, und daß er dieses Angebot abgelehnt habe. Denn – so Vöge – *»warum soll ich gerade nach Taurien verbannt sein? Es ist überhaupt eine unglückselige Idee, eine Kunstprofessur auf dem Strand zu errichten. Soll etwa Venus selbst zu den Uebungen Akt stehen? Lieber mache man ein kleines Museum i. d. Universität auf (etwa für neueres Kunstgewerbe) u. kaufe vorläufig in Berlin für die in Greifswald ein. Sie werden einwerfen: Aber Ihre Zukunft! Ich gebe zu, ich kann hier vielleicht in eine Sackgasse geraten, aber immerhin habe ich noch meine wissenschaftliche Schriftstellerei nebenher. Meine Jugendwerke haben, das darf ich sagen, vielleicht mehr als die irgend eines anderen auf die Forschung eingewirkt. Warum sollen die Werke meiner Reife es weniger thun? So werde ich immer eine starke Wirkung haben und darf manches Professors lachen [...].«*¹

Ebensowenig wie Vöge daran dachte, den Greifswalder Lehrstuhl für Kunstgeschichte als Chance zu begreifen, wäre es ihm, dem eifrigen Erforscher mittelalterlicher Skulptur, in den Sinn gekommen, barocke Bildwerke als erwerbenswert für die Berliner Sammlung in Betracht zu ziehen. Während die Zurückhaltung bezüglich der universitären Aussichten in Vorpommern auf seinem überaus hohen, elitären Selbstbewußtsein basierte, verband ihn die Ablehnung der Kunst des Barocks mit vielen seiner Kollegen und seiner Zeitgenossen.

1 Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Zentralarchiv (im folgenden SMB-PK, ZA), Nachlaß Bode, Briefwechsel Vöge. – Taurien, als das Vorpommern hier von Vöge bezeichnet wird, war bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein Gouvernement im Russischen Reich, das die Halbinsel Krim nebst dem im Norden daran anschließenden Steppengebiet umfaßte, und meint hier im übertragenen Sinne die »geistige Steppe«.

Sich mit der Berliner Bildhauerkunst des 18. Jahrhunderts zu beschäftigen oder sie gar in die Erwerbungsstrategie der Museen einzubeziehen, wäre Wilhelm Vöge sicherlich absurd erschienen. Auch das Sammelinteresse Wilhelm von Bodes, dem die Berliner Skulpturenkollektion ihre Bedeutung verdankt, endete hinsichtlich der deutschen Plastik gemäß der zeitgenössischen Kunstgeschichtsauffassung lange Zeit mit der Renaissance. Ausnahmen bilden allein die wenigen Stücke, die aus der 1875 aufgelösten Kunstkammer in die Abteilung der Bildwerke überführt worden sind: Dazu gehören der Marmor-Cupido² von Johann Michael Döbel aus dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts, der Eisenguß des Großen Kurfürsten als Drachenkämpfer von Leygebe (um 1680)³ und die verkleinerte Nachbildung des Schlüterschen Reiterdenkmals des Großen Kurfürsten⁴ von Johann Jacobi aus dem Jahr 1713. Außerdem zählen die zwei Reliefs aus dem Umkreis des Franz Georg Ebenhech bzw. des Johannes Eckstein sowie zwei Bernsteinskulpturen in der Art des Gottfried Christian Leygebe⁵ – sämtlich Künstler, die für den Berliner Hof von Bedeutung waren – hierzu. Bis auf diesen kleinen Bestand liegt der Beginn der Sammlungsgeschichte barocker Skulptur jedoch am Anfang des 20. Jahrhunderts. Arbeiten Berliner und Potsdamer Hofbildhauer gehören dabei erstaunlicherweise sogar zu den frühen Erwerbungen auf diesem Gebiet.

Dekorative Ausstattungsstücke

Als Wilhelm von Bode der bei der Restaurierung durch eine Kopie ersetzte Sockel vom Schlüterschen Reiterstandbild des Großen Kurfürsten von der Langen Brücke angeboten wurde, versah er ihn mit einem galvanoplastischen Nachguß und erhob ihn zum schmückenden Mittelpunkt der großen Kuppelhalle des 1904 eröffneten Kaiser-Friedrich-Museums. Nicht zuletzt sollte das Denkmal daran erinnern, daß mit Friedrich Wilhelms oranischer Erbschaft

- 2 Demmler, Theodor: Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton (= Die Bildwerke der Deutschen Museums, Bd. III), Berlin/ Leipzig 1930, S. 404. – Kunst in Berlin 1648–1987, Kat. hg. v. Günther Schade, Berlin 1987, S. 63 f., Nr. A 44.
- 3 Bange, E.F.: Die Bildwerke in Bronze und anderen Metallen (= Die Bildwerke des Deutschen Museums, Bd. II), Berlin/ Leipzig 1923, S. 34.
- 4 Andreas Schlüter und die Plastik seiner Zeit, Kat. hg. v. Edith Fründt, bearb. v. Eva Mühlbacher, Berlin 1964, S. 10, Nr. 11. – Kunst in Berlin, wie Anm. 2, S. 85, Nr. B 39.
- 5 Vgl. Theuerkauff, Christian: Die Bildwerke in Elfenbein des 16. bis 19. Jahrhunderts (= Die Bildwerke der Skulpturengalerie Berlin, Bd. II), Berlin 1986, Nr. 14. – Bloch, Peter: Bildwerke 1780–1910 (= Die Bildwerke der Skulpturengalerie Berlin, Bd. III), Berlin 1990, Nr. 33. – Bange, E.F.: Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton. Kleinplastik (= Die Bildwerke des Deutschen Museums, Bd. IV), Berlin/Leipzig 1930, S. 105f.

auch der Grundstock für die Berliner Galerie gelegt worden war. Für das hintere, kleinere Treppenhaus des Museums erschien ihm ein Bildwerk des großen Kunstsammlers und eigentlichen Begründers der Galerie, Friedrichs des Großen, erstrebenswert.⁶ Auch diesen Gedanken vermochte er nur mit einer Kopie des Schadowschen Standbildes im Stettiner Ständehaus zu verwirklichen. Daneben trug er Wilhelm II. den Wunsch vor, die Marmorbildwerke von Friedrichs Generalen, die einst den Schmuck des Berliner Wilhelmsplatzes gebildet hatten und nach mehrfachem Ortswechsel zur Dekoration der Kadettenanstalt in Lichterfelde verwendet worden waren, zu diesem Zweck überwiesen zu bekommen. Die Idee fand beim Kaiser Gefallen, und Bode erhielt außerdem als Ergänzung zu dem bereits in Museumsbesitz befindlichen Merkur Jean-Baptist Pigalles die als Pendant gestaltete Venus, die bis dahin noch am Wasserrondell von Sanssouci stand: Beide Stücke waren Friedrich II. im Jahre 1752 vom französischen König Ludwig XV. zum Geschenk gemacht worden.⁷

Während die antiken Gottheiten auf den Treppenwangen des Aufgangs Platz fanden, projektierte man für die Generale Nischen im Obergeschoß der Rotunde. Mit den Bildwerken des Generalfeldmarschalls Kurt Christoph Graf von Schwerin (1759/61) von François-Gaspard Adam, des Generalleutnants Hans Karl von Winterfeld (1777) von den Gebrüdern Ränz, der von Jean Pierre Antoine Tassaert geformten Statuen des Generals von Seydlitz (1781) und des Generalfeldmarschalls Keith (1786), schließlich der Schadowschen Bildwerke des Kavalleriegenerals Hans Joachim von Zieten (1794) und von Fürst Leopold I. von Anhalt-Dessau (1800) war eines der bedeutendsten Berliner Denkmalensembles des 18. Jahrhunderts in die Obhut der Museen gelangt.⁸ Die Erwerbung erfolgte allerdings nicht allein aus kunsthistorischem, sondern aus einem starken historischen Interesse. In der zentralen Raumfolge des Museumsgebäudes sollten die Gestalten eine bewußt inszenierte Laudatio auf das Hohenzollersche Herrscherhaus als Gründer und Förderer der preußischen Kunstsammlungen darstellen.⁹

6 Bode, Wilhelm von: *Mein Leben*, Berlin 1930, Bd. II, S. 149f.

7 Vgl. Demmler, wie Anm. 2, S. 447–450.

8 Vgl. Lambacher, Lothar: *Die Standbilder preußischer Feldherren im Bodemuseum. Ein Berliner Denkmalensemble des 18. Jahrhunderts und sein Schicksal*, Berlin 1990.

9 Nicht zuletzt zeugt auch die Magazinierung der aufgrund der Einheitspostamente nun überflüssigen Sockelreliefs von den Denkmälern Zietens und Leopold I. davon. Vgl. Demmler, wie Anm. 2, S. 453–456. – Lambacher, wie Anm. 7, S. 14ff. – Michaelis, Rainer: *Das weltliche Ereignisbild in Berlin und Brandenburg-Preußen im 18. Jahrhundert*, Kat. Berlin 1987, Nr. 97.

Die ablehnende Distanz und das kunsthistorische Desinteresse an der deutschen Plastik des 18. Jahrhunderts war zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch allgemein verbreitet. Auf den Auffassungen Winkelmanns fußend hatte der Klassizismus die Barockskulptur falschen dramatischen Lebens und formaler Verwilderung geziehen, und von der Romantik war sie nicht anders bewertet worden. In Bodes 1886 veröffentlichter »Geschichte der deutschen Plastik« folgte einer »Periode des Niedergangs und des Absterbens« zwischen 1530 und 1680 ein Jahrhundert, das die Plastik vollkommen in den Dienst der Architektur gestellt hätte. Für die nördliche Hälfte Deutschlands hielt er in diesem Zeitraum allein Schlüter und J.P. Antoine Tassaert für erwähnenswert.¹⁰ Die Abhandlungen von Cornelius Gurlitt und August Schmarsow¹¹, die sich wenige Jahre nach Bodes Buch erstmals gründlich mit Barock und Rokoko beschäftigten, zählen daher zu den Innovativleistungen einer ausgetweiteten kunstgeschichtlichen Betrachtungsweise. Hinsichtlich der brandenburgischen Kunst aber hieß es trotzdem noch 1914 bei Adolf Feulner, der seinen Blick von Süddeutschland aus nach Norden richtete: »In der Zeit Friedrichs des Großen überwucherte der französische Akademismus die freie natürliche Entwicklung. Es hat wenig Wert, die Reihe der Berliner Hofbildhauer, die Leiter des königlichen Bildhauer-Ateliers, aufzuzählen. Erst der Antwerpener P.A. Tassaert, der in Paris gelernt hatte, gewann im späteren 18. Jahrhundert eine gewisse Bedeutung.«¹² Auch die »Entwicklungsgeschichte der Skulptur in den romanischen und germanischen Ländern seit Michelangelo bis zum 18. Jahrhundert« von A.E. Brinkmann, die 1919 als Handbuch der Kunstwissenschaft erschien und die die Geschichte der Kunst bis 1770 als »dramatische Einheit in den mannigfachen Lebensschicksalen einer Weltgeschichte der Kunst«¹³ beschrieb, sah zwar im Rokoko die Krönung der westeuropäischen Kultur, bezog Norddeutschland oder Brandenburg bis auf Andreas Schlüter jedoch in keinem Beispiel ein. Erst nahezu zwei Jahrzehnte später sollte Erich Köllmann in seiner Monographie Friedrich Christian Glumes zu Recht betonen: » [...] eine Jahrzehnte, ja Jahrhunderte anhaltende Sterilität, die ohne

10 Bode, Wilhelm: Geschichte der deutschen Plastik, Berlin 1886, S. 235–240.

11 Gurlitt, Cornelius: Geschichte des Barockstiles und des Rokoko in Deutschland, Stuttgart 1889. – Ders.: Das Barock- und Rokokoornament, Berlin 1889. – Schmarsow, August: Barock und Rokoko, Leipzig 1899.

12 Feulner, Adolf: Die Plastik, in: Biermann, Georg: Deutsches Barock und Rokoko, Darmstadt 1914, S. LV.

13 Brinkmann, Albert Erich: Entwicklungsgeschichte der Skulptur in den romanischen und germanischen Ländern, Potsdam-Wildpark 1919, S. 403.

Übergang in eine Periode künstlerischen Schaffens von manchmal beachtlicher Höhe umschlägt, einen solchen Wandel kennt nur Norddeutschland«. ¹⁴

In Theodor Demmler, dem Nachfolger Bodes im Amt des Direktors der Abteilung der Bildwerke der christlichen Epochen, fanden Brinkmanns Ideen einen rührigen Verfechter. In dem Kunsthistoriker, der 1910 an die Museen gekommen und 1919 ins Leitungsamt berufen worden war, besaß Bode einen tüchtigen Helfer im Aufbau einer Sammlung barocker Bildwerke, den er schon in den Jahren vor dem I. Weltkrieg mit diesbezüglichen Erwerbungen beauftragte. ¹⁵ Außer großformatigen Arbeiten aus den älteren Epochen wurden nämlich für das geplante Deutsche Museum auch »dekorative Bildwerke im Barockstil« gesucht. ¹⁶ Neben der Ankaufspolitik, die Demmler auf die Plastik des Barock und Rokoko ausdehnte, entfaltete er eine enthusiastische Vortrags-tätigkeit, zur Kunst und zu einzelnen Künstlern dieser Epochen, wiewohl er sich bezüglich Norddeutschlands vor allem die Popularisierung der Persönlichkeit und des Werkes Andreas Schlüters zur Aufgabe gemacht hatte. In der Weiterführung der Bodeschen Planung des Deutschen Museums wurde dieses unter Demmlers Federführung nun unbestritten als ein Haus konzipiert, das die deutsche Kunst vom frühen Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert einschließlich der Berliner Barockplastik zeigen sollte.

Erwerbungen für das Deutsche Museum

Obwohl das Hauptaugenmerk auf die süddeutsche Bildhauerkunst gerichtet blieb, bemühte sich Demmler um die Schaffung eines ganzheitlichen Bildes. Der Eingangs- und sogenannte Schlütersaal des 1930 eröffneten Deutschen Museums zeigte dementsprechend Berliner Barockskulptur. Neben der schon erwähnten verkleinerten Nachbildung des Reiterdenkmals von Jacobi waren die Medaillons von der Alten Post und eine mit Atlanten geschmückte Tür-

14 Köllmann, Erich: Friedrich Christian Glume. Hofbildhauer Friedrichs des Großen 1714–1752, Leipzig 1936, S. 7.

15 Siehe dazu: Kammel, Frank Matthias: Kreuzgang, Krypta und Altäre. Wilhelm von Bodes Erwerbungen monumentaler Kunstwerke und seine Präsentationsvorstellungen für das Deutsche Museum, in: Beiheft zum Jahrbuch der Berliner Museen, N.F. Bd. 38, 1996, S. 171–173.

16 Die Gründung eines besonderen »Museums für alte deutsche Kunst wird geplant«, in: Berliner Lokalanzeiger vom 4.2.1907.

17 Demmler, Theodor: Das Deutsche Museum, in: Amtliche Berichte aus den preußischen Kunstsammlungen, Bd. 51, 1930, S. 101. – Andreas Schlüter und die Plastik, wie Anm. 4, S. 31, Nr. 9, S. 33, Nr. 22–24.

18 Barock in Norddeutschland, Kat. hg. v. Jörg Rasmussen, Mainz 1977, S. 482f.

rahmung des abgebrochenen Donnerschen Hauses dort zu sehen. Dazu kamen »fünf kolossale Dachstatuen des Berliner Schlosses, die wohl schon unter Friedrich dem Großen entfernt worden sind« (Abb. 1), sowie der Gipsabguß des Königsberger Denkmals Friedrich I., »das einzige Schlütersche Monumentalwerk, das Berlin verloren gegangen ist«. ¹⁷

Noch unter Bode waren 1903 die Schlüterschen Medaillons von der 1702 bis 1704 errichteten und 1889 abgebrochenen Alten Post in der Berliner Burgstraße, die Allegorien auf das Postwesen zeigen, vom Kunstgewerbemuseum in die Abteilung der Bildwerke überführt worden. 1916 hatte sich Demmler von der Schloßbauverwaltung die genannten Attikafiguren (Abb. 1) und vom preußischen Finanzministerium die Atlanten vom Donnerschen Hause überweisen lassen, die bisher wohl auf dem Lagerplatz einer Bauhütte deponiert gewesen waren. ¹⁸ Aus Berliner Privatbesitz konnten im selben Jahr zwei



1 (oben): Zwei männliche Attikafiguren vom Berliner Stadtschloß, Werkstatt des Andreas Schlüter, um 1700

Abb.: *Staatl. Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung*

2 (unten): Apoll und Daphne, Rundansichtige Buchsholzgruppe von Johann Peter Benckert, Mitte 18. Jahrhundert

Abb.: *Staatl. Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung*

kleine Buchsbaumgruppen von Johann Peter Benckert erworben werden, die Apoll und Daphne (Abb. 2) sowie Syrinx und Pan zeigen, die man damals für Modelle verlorener Steinskulpturen von der 1751 von Knobelsdorff errichteten Kolonnade im Park von Sanssouci hielt, während sie heute eher als autonome Kleinplastiken angesehen werden. Bald darauf gelang der Ankauf von fünf Stuckmodellen gefesselter Sklaven von Georg Gottfried Weyhenmeyer, die wohl im Zusammenhang mit den Ehrenpforten für den Einzug Friedrich I. in Berlin 1701 entstanden sind.¹⁹

Daneben aber waren es auch andere namhafte Berliner Künstler, die in Gestalt ihrer Werke in die Abteilung der Bildwerke einziehen durften. 1923 erwarb man die Bildnisbüste Immanuel Kants und 1925 die Daniel Chodowieckis von Emanuel Bardou, dem gebürtigen Basler, der seit 1775 als Modelleur an der Königlichen Porzellanmanufaktur in der preußischen Metropole gewirkt hatte.²⁰ Gewiß spielten bei diesen Ankäufen die Gattung Bildnisbüste und die historische Bedeutung der Dargestellten damals noch eine ebenso große Rolle wie der kunsthistorische Stellenwert der Stücke.²¹

Die Übernahme ersetzter Bauskulptur

Die Schwierigkeit, Bildwerke aus dieser Zeit für das Museum zu erlangen, bestand aber nicht zuletzt darin, daß diese kaum freie Skulpturen, sondern Teile eines architektonischen Rahmens sind. Als Laternenträger, Brunnenfiguren und vor allem Bauschmuck hatten sie ihre Dienste zu erfüllen; wie auch immer, ein Problem für die museale Inszenierung bedeutete das allemal. Erwerbungen waren somit zudem an den Abbruch von Gebäuden gebunden oder aber den Austausch des verwitterten bauplastischen Schmuckes im Rahmen denkmalpflegerischer Maßnahmen.

19 Bange, wie Anm. 4, S. 138–140. – Barock in Norddeutschland, wie Anm. 18, S. 605.

20 Vgl.: Demmler, wie Anm. 2, S. 464f. – Möglicherweise gelangte zu dieser Zeit auch die von einem anonymen Berliner Bildhauer um 1790 verfertigte Gipsbüste Karl Gotthard Langhans in den Bestand; vgl. Bloch, wie Anm. 4, Nr. 34.

21 Vgl. Demmler, wie Anm. 2, S. 465. – Kunst in Berlin, wie Anm. 2, S. 190, Nr. D 162. – Offenbar waren Bardous Büsten keine Unikate, sondern Serienprodukte. Herrn Dr. Rainer Michaelis, Berlin, verdanke ich den Hinweis auf das bei Ferdinand Meyer, Daniel Chodowiecki, der preußische Peinte-Graveur ..., Berlin 1888, S. 110 abgedruckten »Verzeichnis der hinterlassenen Gipssachen des Künstlers«: »Die Familie des seligen D. Chodowiecki gibt der Büste, die der Bildhauer Bardou von demselben angefertigt und in den öffentlichen Blättern zum Verkauf angeboten hat, das einstimmige Zeugnis einer vollkommenen Aehnlichkeit, und meldet hiermit auf sein Gesuch, daß er sie mit und ohne Perücke denen Liebhabern zum Preis von einem Friedrichsd'or auf Bestellung liefern, und auch auf die Michaeli-Messe nach Leipzig bringen würde.«

Nachdem vier Schlütersche Steinskulpturen vom Gesims des Wartenbergischen Palais an der Berliner Kurfürstenbrücke entfernt und als Bauschutt beseitigt worden waren, ein skandalöser Vorfall, der in Berliner Gelehrtenkreisen eine Protestwelle ausgelöst hatte, setzten sich auch die Museumsangestellten für eine besonnenere Denkmalspflege ein. Hermann Schmitz, Kustos am Schloßmuseum, beklagte die ungenügenden und unsachgemäßen Konservierungsmaßnahmen an verschiedenen Architekturdenkmälern und gab hinsichtlich der im Jahre 1926 laufenden Restaurierungsarbeiten am Brandenburger Tor der Hoffnung Ausdruck, daß »die Wiederherstellung sich auf das Allernotwendigste beschränken möge«²², womit die Ablehnung einer jegliche historische Versehrtheit negierende Restaurierung gemeint gewesen ist. Wahrscheinlich ging auch die Anregung, die zehn durch Kopien ersetzten Originalmetopen, die unter der Leitung Johann Gottfried Schadows entstanden waren, an die Museen zu holen, von ihm aus.²³ In den folgenden Jahren wurden weitere Anstrengungen unternommen, so daß die durch Kopien ausgetauschten Monumentalfiguren von der Dachbrüstung des Berliner Stadtschlusses (Abb. 1) schließlich ebenso auf die Museumsinsel gelangten²⁴ wie die vier von der Südseite der Königl. Oper entfernten Mezzaninreliefs (Abb. 3). An der Jahreswende 1926/27 waren diese »Bilderblinden« vom preußischen Finanzministerium, in dessen Obhut sie sich befanden, dem



3 Die Einschläferung des Argos durch Hermes, Mezzaninrelief vom Königlichen Opernhaus, Entwurf Johann August Nahl, Ausführung Werkstatt Friedrich Christian Glume, um 1743.

Abb.: Staatl. Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung

22 Schmitz, Hermann: Denkmalspflege und Heimatschutz in und um Berlin, in: Berliner Tageblatt vom 7. 10. 1926, 1. Beiblatt, Nr. 473.

23 Vgl.: Kammel, Frank Matthias: Vergessene Kentauren. Metopen vom Brandenburger Tor auf der Museumsinsel, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Bd. XXVII, 1990, Berlin 1991, S. 269–281.

24 Vgl. Andreas Schlüter und die Plastik seiner Zeit, wie Anm. 4, S. 12.

Kultusministerium offeriert worden, das das Angebot an die Museen weiterleitete. In jener Anzeige hieß es: »Beim Abbruch des Südanbaus der Staatsoper Unter den Linden wurden in der alten Knobelsdorff'schen Südfront die durch den Stüler'schen Anbau verdeckten vier Sandsteinreliefs freigelegt und mit den übrigen Werksteinen auf dem Lagerplatz gestapelt. Die Reliefs sind bei der Errichtung des Stüler'schen Anbaus der Dachneigung entsprechend in den unteren Hälften schräg abgearbeitet worden. Ferner wurde bei dem Abbruch von drei Reliefs der Langhans'schen Risalite festgestellt, dass die sehr dünnen Platten der Oberteile bereits gesprungen und gekittet waren. Eine Wiederverwendung dieser Steine ist wegen der vorerwähnten Schäden nicht möglich. Da sie aber einen erheblichen Kunstwert haben und in dem ähnlichen Falle bei den Wiederherstellungsarbeiten am Brandenburger Tor in Berlin die Museumsverwaltung Wert auf Ueberlassung der nicht wieder verwendbaren Originalstücke legte, gebe ich von der Verfügbarkeit der Stücke ergebenst Kenntnis mit der Bitte um Aeusserung, ob die Museumsverwaltung sie für Museumszwecke überwiesen haben möchte.«²⁵

Die Fassade der von Knobelsdorff kurz nach Regierungsantritt Friedrich II. von 1741 bis 1743 errichteten Oper war mit einem großzügigen bauplastischen Programm geschmückt worden, das Apoll und den Museen gewidmet war und auf Musik, Poesie und Theater bezogene Gottheiten, Helden und Dichter des klassischen Altertums zur Darstellung brachte. Die vier »Bilderblinden«, die die Front zur Hedwigskirche hin zierten, zeigen drei Szenen der Orpheusgeschichte. Sie stellen die Beschwichtigung des Cerberus, Orpheus mit Eurydike in der Unterwelt und schließlich die Tötung des Orpheus durch die Bacchantinnen dar.²⁶ Das vierte Relief gibt die Einschläferung des Argos durch Hermes wieder (Abb. 3).²⁷ Die Entwürfe für die Szenen lieferte Johann August Nahl, der als »directeur des ornemens« die Ausschmückung der königlichen Schlösser und der anderen Hofbauten zu leiten hatte. Traditionell wird Friedrich Christian Glume die Ausführung zugeschrieben²⁸, was aufgrund der gravierenden qualitativen Unterschiede zwischen den einzelnen Reliefpartien und der verschiedenartigen stilistischen Auffassungen, besonders der Reliefhintergründe, aber nur heißen kann, daß die Fertigung der Glumeschen Werkstatt anheimgestellt war. In seiner Nahl-Monographie bezeichnete Bleibaum die vier Arbeiten im Gegensatz zu den anderen Mezzaninreliefs als »recht schwache

25 SMB-PK, ZA, Akte I SKS 58, Bl. 16ff.

26 Inv.-Nrn. AE 576, AE 555, AE 624; je 110 x 150 cm.

27 Inv.-Nr. AE 554; 110 x 150 cm. – Vgl. Petras, Renate: Berliner Plastik im achtzehnten Jahrhundert, Berlin 1954, S. 62ff.

28 Vgl. Bleibaum, Friedrich: Johann August Nahl, Wien/Leipzig 1933, S. 111.

Leistungen«. ²⁹ Zumindest aber demonstriert ihre graphische Anlage den klassisch gedachten Frontalismus, der dem friderizianischen Rokoko eignet, auf typische Art und Weise.

Demmler hatte sich im Januar 1927 beeilt, der Offerte positiv zu entgegnen und ließ wissen, daß er die Platten im »unteren Barocksaal« des Deutschen Museums auszustellen beabsichtigte. Die Tatsache, daß sie angeblich mangels Raumkapazität – vielleicht aber doch auch aus Qualitätsgründen – dort schließlich doch nicht untergebracht wurden, war wohl der Anlaß, sie bereits 1934 an das Märkische Museum abzugeben, wo sie heute noch aufbewahrt werden.

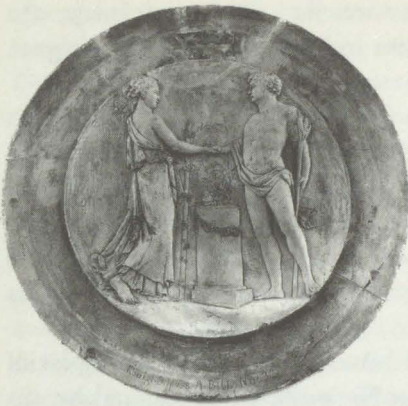
Wahrscheinlich ist das 1963 bei den Arbeiten zur Wiederherstellung der im II. Weltkrieg beschädigten Freitreppe der Nationalgalerie aufgefundenene, aus zwölf Platten bestehende Giebelrelief des 1880 abgebrochenen Joachimsthalschen Gymnasiums ebenfalls in dieser Zeit in den Besitz der Museen gekommen. Die 11,5 m lange Bildhauerarbeit, eine qualitätvolle spätbarocke Giebelgestaltung Johann Georg Glumes, war 1716/17 entstanden und zeigt Apoll umgeben von den Allegorien der Sieben Freien Künste. ³⁰ Auch die Stuckreliefs, die den Tanz Davids vor der Bundeslade, die Darstellung Christi im Tempel (Abb. 4) und das Letzte Abendmahl zeigen und die die Modelle für die entsprechenden Medaillons in der zwischen 1702 und 1713 unter der Leitung Johann Friedrich Eosanders ausgestalteten Charlottenburger Schloßkapelle darstellen, gelangten wohl in dieser Zeit in den Museums-



4 Die Darstellung im Tempel, Stuckmodell für das Medaillon in der Charlottenburger Schloßkapelle, Anfang 18. Jahrhundert
Abb.: Staatl. Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung

29 Bleibaum, wie Anm. 28, S. 111.

30 Mühlbacher, Eva: Das Giebelrelief des Joachimsthalschen Gymnasiums in Berlin. Ein Werk des Schlüter-Schülers Johann Georg Glume, in: Forschungen und Berichte. Jahrbuch der Staatlichen Museen zu Berlin, Bd. 7, 1965, S. 26–33. – Kunst in Berlin, wie Anm. 2, S. 109, Nr. C 3.



5 Mythologische Szene, Gipsrelief aus der Bibliothek des Berliner Schlosses, 3. Viertel des 18. Jahrhunderts
 Abb.: Staatl. Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung

bestand.³¹ Anzunehmen ist das auch von den drei Gipstondos mit mythologischen Szenen aus der alten Königlichen Bibliothek (Abb. 5).

Daß die Übernahmen mit Bedacht erfolgten, daß man sich nicht selbst als Regionalmuseum oder als Lapidarium mißverstand, sondern Wert darauf legte, Leistungen der auch im Rahmen der gesamtdeutschen Barockskulptur bedeutenden Berliner Hofbildhauerei zu erwerben, belegen abschlägige Bescheide auf Angebote anderer märkischer Barockplastik. Auf eine »kleine Entdeckung« von Lotte Behnke aus Berlin-Hermsdorf reagierte man beispielsweise zunächst interessiert, aber auch

kritisch. Am 12. Mai 1924 hatte die rührige Kunstfreundin dem Direktor des Kaiser-Friedrich-Museums folgende Offerte zukommen lassen: *»Es handelt sich um vier holzgeschnitzte Apostelfiguren, die ganz vergessen und verstaubt auf dem Boden der Schönfliesser Dorfkirche stehen. Die Kirche wurde von Cistercienser-Mönchen erbaut und gehörte zum Kloster Chorin. Es ist anzunehmen, daß die Standbilder aus der Erbauungszeit stammen, also etwa aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts. Es sind zwei etwa 2 m hohe Figuren, wahrscheinlich Johannes und Petrus, und zwei etwa 1 m hohe, vielleicht Jacobus und Paulus. Sie sind allerdings wurmstichig und farblos, an Armen und Füßen etwas beschädigt, aber sie würden ihnen vielleicht doch noch Freude machen. Im Dorf weiß, glaube ich, niemand mehr von dem Vorhandensein der Figuren, sie würden aber wohl leicht durch Herrn Baron von Veltheim auf Schönfließ oder Herrn Pastor Rath Stolpe zu erhalten sein.«* Lotte Behnke erbat Auskunft, ob das Museum die Skulpturen besichtigen lassen würde oder ob sie sie dem Märkischen Museum antragen solle. Da zu dem von Berlin-Hermsdorf anderthalb Wegstunden entfernten Schönfließ bedauerlicherweise keine Fahrverbindung bestand, erklärte sie sich gern bereit die Führung zu übernehmen. Eine Besichtigung muß am 17. Mai

31 Die Stücke selbst sind unveröffentlicht. Zur Ausstattung der Schloßkapelle siehe: Margarethe Kühn / Helmut Börsch-Suppan: Schloß Charlottenburg, Berlin 1976, S. 47f.

tatsächlich stattgefunden haben. Ihr Resultat dokumentiert ein Vermerk auf der genannten Eingabe selbst: »Fürs Museum nicht geeignete Figuren der Barockzeit«. ³²

Skulpturenfragmente aus dem Rheinsberger Schloßpark

Überweisungen, die den diesbezüglichen Bestand der Skulpturensammlung in gewünschter Weise mehren halfen, nahm man dagegen sehr gern an: So überantwortete beispielsweise die Berliner Kaiser-Wilhelm-Akademie dem Kaiser-Friedrich-Museum 1910 den von Schadow entworfenen und vom jungen Christian Daniel Rauch 1804 ausgeführten Bildfries aus der Berliner Pépinière. ³³ Auch als die Neubauverwaltung des Reichsmarineamtes ein Jahr später verschiedene Sandsteinskulpturen anbot, entschied man sich – allerdings erst nach ausdrücklicher Zusicherung der unentgeltlichen Überlassung – für die Annahme der »Dekorationsstücke« für das geplante Deutsche Museum. In der an die Generalverwaltung gesandten Anfrage berichtete das Sekretariat des Marineamtes: »Auf den Grundstücken Königin-Augusta-Straße 38–42, deren Gebäulichkeiten abgebrochen werden, befinden sich einige Sandsteinfiguren, die als frühgeschichtliche (!) Altertümer angesprochen werden können. Auf Grund einer Verfügung des Staatssekretärs des Reichs-Marine-Amtes wird dies der General-Verwaltung der königlichen Museen zur Kenntnis gebracht. Nach diesseitigem Ermessen haben die fraglichen Gegenstände – die auf dem Grundstücke Königin-Augusta-Straße 38/39 untergebracht sind – einen besonderen Wert nicht [...]« ³⁴ Das Übernahmeprotokoll der Museen bestätigte wenige Tage später schon den Erhalt der »2 Kapitelle, 2 Vasen, 1 Konsol, 1 Frauenhalbfigur, 1 Gruppe von 2 Kindern, 3 überlebensgroße Kinderfiguren (2 davon mit abgeschlagenen Köpfen, auch sonst sehr zertrümmert eingegangen), 5 Bruchstücke«. ³⁵ Im Inventarbuch der Abteilung der Bildwerke vermerkte man die »16 Skulpturen« unter einer Inventarnummer und fügte hinzu, daß das Konvolut »angeblich aus Rheinsberg« stammen sollte. Diese Provenienz der bis heute unveröffentlichten Stücke rechtfertigt hier wohl einen etwas ausführlicheren Exkurs.

Rheinsberg, die kronprinzliche Residenz des nachmaligen Preußenkönigs Friedrich des Großen, darf zweifellos als die Inkunabel dessen gelten, was man

32 SMB-PK, ZA, Akte SKS 56, Bl. 164.

33 Vgl. Demmler, wie Anm. 2, S. 463 f. – Kammel, Frank Matthias: Griechische Helden und preußische Krieger. Das Berliner Pépinière-Relief und die Antikenrezeption um 1800, in: Das Altertum 1, 1992, S. 39–49.

34 SMB-PK, ZA, Akte I SKS 73, Bl. 273.

35 SMB-PK, ZA, Akte I SKS 73, Bl. 279.

heute friderizianisches Rokoko zu nennen pflegt.³⁶ Die Überformungen und Veränderungen des Anwesens während der nachfolgenden Hofhaltungen der Prinzen Heinrich und Ferdinand, der Brüder Friedrichs, als auch die Entfernung und Umordnung eines großen Teiles der Parkeinrichtung nach dem Tode Heinrichs im Jahre 1802 erschweren viele Schlüsse heute allerdings in hohem Maße.³⁷ Zudem hat auch die letzte große Neugestaltung von Schloß und Park, die unter der Regie der königlichen Hofkammer in den letzten beiden Jahrzehnten des vergangenen Jahrhunderts stattfand und mit der großzügigen Abräumung von schadhafte Skulpturen und anderem Gartenschmuck verbunden war, der kunsthistorischen Forschung keine Dienste erwiesen.³⁸ Damals bereits in »Aufbewahrungsräumen« angesammelte Skulpturen und Zierstücke verwandte man zwar in passend erscheinenden Zusammenhängen wieder³⁹, im allgemeinen aber entledigte man sich solcherart überflüssigen Materials auf achtlose Weise. Denn da der Verbleib eines großen Teiles des quellenkundlich nachweisbaren Gartenzierates, der bis 1741 von Friedrich Christian Glume und seiner Werkstatt geschaffen worden bzw. dem Park unter dem Gesichtspunkt der Umgestaltung zu einem romantisch-sentimentalen Landschaftsgarten zwischen 1741 und 1802 eingefügt worden war, bisher nicht geklärt werden konnte⁴⁰, muß angenommen werden, daß vieles als lästiger Bauschutt auf dem einfachsten Wege entsorgt worden ist.

Der Hinweis, daß die oben genannten, heute im Besitz der Berliner Skulpturensammlung befindlichen Werke auf dem Grundstück Königin-Augusta-Straße 38/39 lagerten, läßt vermuten, daß sie sich im Besitz des entsprechenden Grundstücksinhabers bzw. -verwalters, des Dekorateurs G. Quien, befanden und diesem als Fundus dienten. Wahrscheinlich war Quien an den Rheinsberger Instandsetzungsarbeiten in den neunziger Jahren beteiligt und auf diese Weise zu dem dort als überflüssig und wertlos betrachteten Material gelangt.⁴¹

36 Vgl. Badstübner, Ernst; Karg, Detlef: Schloß und Park Rheinsberg (= Baudenkmale 54), Leipzig 1991²; dort die wichtigste ältere Literatur.

37 Kupsch, H.G.: Rheinsberg, Leipzig 1960, S. 94f.

38 Pinkert, T.: Rheinsberg in Wort und Bild, Rheinsberg 1891, S. 18. – Gottgetreu, G.: Führer durch Stadt, Schloß und Park Rheinsberg, Rheinsberg 1894, S. 20 f. – Karg, Detlef: Der Schloßpark von Rheinsberg, Rheinsberg 1981, S. 29–33.

39 Pinkert, wie Anm. 38, S. 25.

40 Karg, wie Anm. 38, S. 29.

41 Vgl. Adreßbuch für Berlin und seine Vororte, Berlin 1906, Bd. II. – Ob der Weg dieses Rheinsberger Konvolutes lückenlos rekonstruiert werden kann, ist ungewiß. Die Beantwortung der Frage, ob Quien tatsächlich in Rheinsberg beschäftigt war oder ob er die Stücke aus anderer Hand erhalten hat, muß einer genaueren Nachforschung vorbehalten bleiben.

Eines der beiden 1912 eingelieferten Kapitelle, das mit stilisierten Akanthusblättern geschmückt einen in Eckvoluten auslaufenden Abakus trägt, dürfte von einer Säule des 1740 von Wenzeslaus von Knobelsdorff begonnenen Orangeriegebäudes stammen, welches unvollendet geblieben und der Seitenflügel beraubt, 1790 zum Gartensalon umgestaltet wurde.⁴² Das zweite als Kapitell benannte Stück stellt eine Abformung eines Pilasterkapitells dar, entspricht mit dem Akanthusschmuck dem in Rheinsberg üblichen Typus und könnte von einem der bauplastischen Elemente in den Bogendurchgängen des Gartensalons genommen sein. Der Erhaltungszustand und technologische Details aber weisen darauf hin, daß die Abformung frühestens um die Jahrhundertwende angefertigt und nie an einem der Witterung ausgesetzten Bau angebracht gewesen ist. Da die Gußform außerdem in einer etwas dilettantischen Weise überarbeitet worden sein muß, um eine zusätzliche Binnenstrukturierung der Schmuckelemente zu erreichen, kann vermutet werden, daß es sich hier um ein Werk des besagten Dekorateurs Quien handelt.⁴³

Die dem Konvolut ebenfalls zugehörige Konsole zählt zu den nicht fotografisch dokumentierten Kriegsverlusten der Skulpturensammlung, so daß nur gemutmaßt werden kann, daß es sich um eine der qualitätvollen Rokokokonsolen gehandelt haben könnte, die behufs Aufstellung von Antiken im Innern des Gartensalons angebracht waren. Auch die beiden Vasen, wohl Zierstücke, wie sie den Rheinsberger Park und das Schloß zahlreich schmückten⁴⁴, gingen im letzten Krieg verloren. Allein das muschelförmige Oberteil eines der beiden Sandsteinwerke blieb erhalten und belegt, daß es sich um Arbeiten aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts handelte.⁴⁵ Möglicherweise gehörten sie zu jenen, die Prinz Heinrich 1765 auf die Brücke zwischen Schloß und Park setzen ließ und die »nach Antiken« von Friedrich Reclam gezeichnet und von den Bildhauern Grunewald und Lignitz in Stein gehauen worden waren.⁴⁶

42 Kompositkapitell, um 1740, Sandstein, H. 49 cm, Inv.-Nr. AE 262 a.

43 Gipsabguß eines Kompositkapitells, um 1900, H. 53 cm, Inv.-Nr. AE 262 b. – Für eine Reihe technologischer Beobachtungen und entsprechende Mitteilungen danke ich Herrn Wolfgang Maßmann, Restaurator an den Staatlichen Museen zu Berlin.

44 Hennert, Carl Wilhelm: Beschreibung des Lustschlosses und Gartens seiner königlichen Hoheit des Prinzen Heinrich ... zu Rheinsberg, Berlin 1778, Reprint Potsdam-Sanssouci 1985, S. 50.

45 Hennert, wie Anm. 44, S. 32.

46 Fragment einer Ziervase (muschelförmiges Aufsatzstück mit Teilen einer Blütengirlande), um 1760/70, Sandstein, H. 51 cm, Dm. 55 cm, Inv.-Nr. AE 262 d.



6 (oben): Torso einer nackten Frau und Putto neben einer Kanonenmündung, Skulpturenfragmente aus dem Rheinsberger Schloßpark, Werkstatt Friedrich Christian Glume, um 1740
Abb.: Staatl. Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung

7 (unten): Drei Putti, Skulpturenfragmente aus dem Rheinsberger Schloßpark, Werkstatt Friedrich Christian Glume, um 1740
Abb.: Staatl. Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung

Ungeklärt ist der ursprüngliche Zusammenhang, in dem die fragmentierte nackte Frauenfigur (Abb. 6) stand, die in sitzender Haltung und schmachtenden Blickes aufschaut und deren Haar mit einer Perlenkette und einem Diadem durchflochten ist.⁴⁷ Auch für einen knienden, überlebensgroßen Putto (Abb. 7) läßt sich der originale Aufstellungsort derzeit nicht bestimmen.⁴⁸ Beide Skulpturen dürften aber aus der Glume-Werkstatt stammen und um 1740 entstanden sein. Zwar existieren einige zeitgenössische Hinweise, z.B. auf eine Sandsteinfigur im Portikus des Freundschaftstempels⁴⁹, doch sind diese so ungenau, daß sie zur Identifizierung der Stücke nicht beizutragen vermögen.

Ein zweiter Putto, dem ebenfalls bereits 1912 das Haupt fehlte, gehört zu den Kriegsverlusten. Die dritte, neben einer Kanonenmündung, aus der Pulverdampf quillt, stehende Kinderfigur (Abb. 6) besitzt einen nachträglich angesetzten Kopf, der aufgrund sichtbarer Größenunterschiede dem Stück nicht zugehört.⁵⁰ In der Haarbehandlung, die durch spitz zulaufende, in die Stirn des Knabengesichtes fallende Strähnen gekennzeichnet ist, begegnet der Gestaltmodus, der auch der erhaltenen allegorischen Puttengruppe »Das Wasser« aus der Glume-Werkstatt eignet. Zu Ende des 19. Jahrhunderts befand sich das Bildwerk – bereits

mit dem angesetzten Kopf – auf der Seekolonade des Schlosses⁵¹, worin der ihm ursprünglich zgedachte Aufstellungsort gewiß nicht gesehen werden sollte. Denn der ständige Ortswechsel ist den Rheinsberger Gartenskulpturen nahezu immanent. Bereits 1778 berichtete der königliche Intendant von Rheinsberg, Carl Wilhelm Hennert, daß z.B. die auf der Brücke vom Schloß zum Garten auf »Postementern des Geländers« errichteten Figuren nun »an anderen Orten im Garten aufgestellt« sind.⁵²

Die »Gruppe von 2 Kindern« besteht aus einem stehenden nackten Putto, der die Violine streicht, und einem zweiten, ebenfalls nackten, der mit einem Arm aufgestützt sitzend in ein Blasinstrument stößt (Abb. 7).⁵³ Grübchen, Pausbacken und Fettpolster verleihen der Oberflächenbehandlung der Körper etwas von der Formung feuchten Tones. Die Komposition ist vollkommen frontal auf die Vorderansicht ausgerichtet, was darauf hindeuten könnte, daß die Gruppe in einer Nische aufgestellt war. Stilistisch entspricht sie der schon erwähnten Allegorie des Wassers⁵⁴ als auch den heute in den Seekolonaden aufgestellten Kindergruppen aus der Glume-Werkstatt.⁵⁵

Die übrigen, nicht einzeln benannten Teile – es müssen sechs gewesen sein, da von einer Gesamtzahl von 16 Stücken die Rede war – sind unterschiedlich stark beschädigte Fragmente von Köpfen. Zwei große, wohl von einer Bildhauerhand stammende Puttenhäupter werden von der besonders vollen Wölbung der Wangen und den dicken Locken gekennzeichnet. Einen der beiden Köpfe ziert eine turbanartige Kopfbedeckung⁵⁶, die andere Gestalt blies vermutlich in ein Instrument.⁵⁷ Sie dürften ebenfalls noch unter der Leitung

47 Nackte Frau: über dem Schoß ein drapiertes Tuch, rechter Arm und linke Hand bis auf den Daumen verloren, einzelne Haarsträhnen fallen über Rücken und linke Schulter; H. 93 cm, Inv.-Nr. AE 262 i.

48 Kniender Putto auf Plinthe: Kopf, rechter Arm und linker Unterarm verloren, Gewand über Rücken und rechten Oberarm sowie rechten Oberschenkel geschlagen; H. 82 cm, Inv.-Nr. AE 262 j.

49 Gottgetreu, wie Anm. 38, S. 47.

50 Nackter Putto auf originaler Plinthe, diese auf flachen Sockel montiert, linker Arm verloren; H. 148 cm, Inv.-Nr. AE 262 g.

51 Pinkert, wie Anm. 38, S. 32.

52 Hennert, wie Anm. 44, S. 32.

53 Puttengruppe auf vegetabil gestalteter Plinthe, rechter Arm des sitzenden, beide Arme des stehenden Knaben verloren, Instrumente fragmentarisch erhalten; H. 148 cm, Inv.-Nr. AE 262 h.

54 Hennert, wie Anm. 44, S. 58. – Karg, wie Anm. 38, S. 33.

55 Köllmann, wie Anm. 14, S. 44. – Bleibaum, wie Anm. 29, Tf. 6.

56 H. 30 cm, Inv.-Nr. AE 262 k.

57 H. 31 cm, Inv.-Nr. AE 262 l.

Glumes d.J., also bis um das Jahr 1740 entstanden sein. Neben einer Vielzahl von Vasen stellten die zahlreichen Putti den plastischen Schmuck der Gebäude dar. Sowohl die Balustrade des Gartensalons als auch die Seekolonaden waren mit solchen bestückt und noch von Hennert so beschrieben worden.⁵⁸ Auch zwei größere Frauenköpfe⁵⁹ lassen sich in das Œuvre der Glume-Werkstatt einordnen und mit den Häuptern der überlebensgroßen Standbilder von Flora und Ceres vergleichen, die jenes Gartenportal flankieren, das Knobelsdorff 1741 an das Südende der vom Schloß ausgehenden Hauptallee gesetzt hat. Ob es sich um Reste der 1884 aus dem Orangerieparterre entfernten Skulpturen der Proserpina und der Apoll-Daphne-Gruppe⁶⁰ handelt oder ob in ihnen Überreste der Figuren der Attika vom seeseitigen Mittelrisalit des Schlosses zu sehen sind, kann aufgrund der fehlenden Bildkenntnisse zu diesen nur aus den Quellen bekannten Werken nicht entschieden werden.

Ein weiteres kleines Puttenhaupt⁶¹, dessen besonders länglich-schmal geschnittene Augen auffallen, unterscheidet sich im Antlitzbau als auch in der weitaus summarischeren Haarbehandlung von den bereits genannten Kopffragmenten und dürfte von den künstlerischen Gestaltungen stammen, die in den 1760er Jahren unter Prinz Heinrich geschaffen worden sind. Ein vierter, wohl zeitgleicher Kopf eines Kindes⁶², dessen Haar nach hinten gebunden und mit einer Schleife geschmückt ist, weist stilistische Züge auf, die dem Gesichtstypus der Marmorfiguren von Giovanni Antonio Cybei, die 1766 im Garten aufgestellt wurden, entsprechen.⁶³

Gewiß birgt die hier vorgestellte Bestandsgruppe der Berliner Skulpturensammlung derzeit noch eine Reihe ungelöster Fragen. Weitere Forschungen zu diesen Stücken würden jedoch wahrscheinlich mehr Licht in die Geschichte des Rheinsberger Parkinventars bringen und auch die Kenntnisse zur frühfriderizianischen Hofwerkstatt des Friedrich Christian Glume erweitern.

Lange bevor die erste Monographie zu Glume in den 1930er Jahren erschien, waren also die Museen unbewußt in den Besitz von Arbeiten seiner Hand und seiner Werkstatt gelangt. Da der innerhalb der Potsdamer Schule,

58 Hennert, wie Anm. 44, S. 59. – Kupsch, wie Anm. 37, S. 144f.

59 Frauenkopf mit hochgebundenem Haar und großem Diadem, H. 40 cm, Inv.-Nr. AE 262 o. – Frauenkopf mit hochgebundenem Haar und kleinem Diadem: H. 40 cm, Inv.-Nr. AE 262 p.

60 Pinkert, wie Anm. 38, S. 18. – Gottgetreu, wie Anm. 38, S. 20. – Kupsch, wie Anm. 37, S. 56. – Karg, wie Anm. 38, S. 29.

61 Puttenkopf, linke Gesichtshälfte stark beschädigt, H. 25 cm, Inv.-Nr. AE 262 m

62 H. 30 cm, Inv.-Nr. AE 262 n.

63 Karg, wie Anm. 38, S. 28.

einer Gruppe von Bildhauern, die auch als Potsdamer Figuristen oder »Figurenarbeiter« bezeichnet worden sind und zu denen J.A. Nahl, J.P. Benckert, J.G. Heymüller und B. Giese samt ihren Werkstätten gehörten, Glume d.J. einen wichtigen Platz einnimmt, ist die Bedeutung dieses Bestandes nicht von der Hand zu weisen.⁶⁴

Auch das bisher ebenfalls nicht veröffentlichte Bildwerk eines lebensgroßen, bis auf den Schurz nackten Jünglings gehört in den Bereich der Gartenplastik.⁶⁵ Die Hände vor dem Körper ringend zielt sein verklärter Blick auf den Boden vor ihm. Ikonographisch läßt das Gebaren der jungen männlichen Gestalt auf Narziß schließen, der sich in sein, im Wasser geschautes Spiegelbild verliebt und sich in dieser Gefühlsaufwallung verzehrt. Möglicherweise war der Rand eines Bassins oder einer Brunnenanlage in einem Berliner Garten der ursprüngliche Aufstellungsort dieses Abbildes schicksalshafter Tragik. Die Figurenauffassung, aber auch die stilistische Behandlung des Sandsteinbildwerkes deuten auf die Entstehung um 1750/60 im Umkreis Friedrich Christian Glumes, des Schöpfers der Hermen von Schloß Sanssouci, hin.

Das Bergungsgut nach dem Krieg

Die Nachkriegszeit brachte auf dem Gebiet der Berliner Barockplastik einen bedeutenden Zugewinn in Gestalt des meisterhaften Ensembles der Schlüterschen Balustradenfiguren der von Bomben zerstörten Villa Kamecke.⁶⁶ In Gestalt von Gipsabgüssen gelangten zudem die Schlüterschen Atlantenfiguren aus dem Großen Treppenhaus des 1950 abgebrochenen Berliner Stadtschlusses ins Museum.⁶⁷ Da der komplizierte Ausbau der bedeutenden Marmorbildwerke entschieden mehr Zeit in Anspruch genommen hätte, als bis zum Sprengungstermin zur Verfügung stand, wurden damals kurzerhand Kopien angefertigt, die heute den Stellenwert der Originale eingenommen haben.

64 Schifner, Kurt: Potsdamer Figuristen 1744–1756, in: Forschungen und Berichte. Jahrbuch der Staatlichen Museen zu Berlin, Bd. 13, 1971, S. 51. – Vgl. auch: Badstübner-Gröger, Sibylle: Das Neue Palais in Potsdam. Beiträge zum Spätstil der friderizianischen Architektur und Bauplastik, Berlin 1991, insbes. S. 220ff.

65 H. 173, 5 cm, Inv.-Nr. F 86.

66 Andreas Schlüter und die Plastik, wie Anm. 4, S. 24, 31. – Fründt, Edith: Die Plastik Andreas Schlüters in der Skulpturensammlung, in: Forschungen und Berichte. Jahrbuch der Staatlichen Museen zu Berlin, Bd. 6, 1964, S. 111–119.

67 Vgl.: Kammel, Frank Matthias: Zur Geschichte der Abgüßsammlung nachantiker Skulptur an den Berliner Museen, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Bd. XXVIII (1991), 1992, S. 182, Abb. 11. – Ders.: Die Sammlung der Abgüsse von Bildwerken der christlichen Epochen an den Berliner Museen, in: Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur, hg. von Hartmut Krohm, Berlin 1996, S. 60, Abb. 35.

Im Jahre 1954 überwies die »Regierung zu Potsdam« die Bronzebüste Hans Joachim von Zietens, des Husarengenerals Friedrichs des Großen.⁶⁸ Es soll sich um einen Nachguß des von Jean-Pierre Antoine Tassaerts 1788 geschaffenen Werkes handeln, das sich bis zum Kriegsende in der Zieten-Schwerinschen Landesstiftung Wustrau befand und seither als verschollen gilt. Wäre dem so, gebührte auch dieser Kopie heute die Wertschätzung des Originals. Überlegenswert aber dürfte allemal sein, ob die verschollene und die von der brandenburgischen Landesregierung überwiesene Büste nicht identisch sind. Wohl gleichzeitig gelangte auch der Kopf eines sterbenden Kriegers in die Kollektion, ein Bronzeabguß eines der zwischen 1696 und 1699 entstandenen Schlüterschen Scheitelsteine der Fenster im Hofe des Zeughauses. Er wurde wohl Ende des 19. oder zu Beginn des 20. Jahrhunderts von dem heute verlorenen originalen Gipsmodell abgenommen.⁶⁹

Ein Jahr später gelangten die sogenannten »Pankower Putten«, die am bisherigen Aufstellungsort, dem Kavaliershaus des Pankower Gutes, durch Kopien ersetzt wurden, in die Skulpturensammlung.⁷⁰ Gottfried Knöffler, Schüler Glumes, hatte, obwohl er damals bereits die Hofbildhauerstelle in Dresden bekleidete, immer noch auch für den brandenburgischen Adel gearbeitet und diese allegorischen Bildwerke der Vier Temperamente wahrscheinlich im Zuge der Erneuerung des Niederschönhausener Schloßparkes nach dem Siebenjährigen Krieg zwischen 1763 und 1765 geschaffen.

1960 schenkte der Magistrat von Berlin der Sammlung auf der Museumsinsel einige bei der Rekonstruktion des Universitätsgebäudes Unter den Linden durch Kopien ersetzte Bauskulpturen. Dazu gehörten zwei figürlich gestaltete Scheitelsteine von Fensterbögen des Mittelgeschosses, ein Zeuskopf und ein Frauenhaupt.⁷¹ Um 1760 entstanden, können sie wohl Gottlieb Heymüller zugeschrieben werden. Der Zierat, den Boumann d.Ä. schon beim Umbau des Potsdamer Stadtschlosses, später auch hier am Palais des Prinzen Heinrich verwandt hatte, war ihm von Knobelsdorff als peinlicher Fehlgriff angelastet worden: Die Wohnung eines christlichen Königs sehe da-

68 Kunst in Berlin, wie Anm. 2, Nr. D 137.

69 Kunst in Berlin, wie Anm. 2, S. 75, Nr. B 5.

70 Kapitän, Gerhard: Vier Gartenplastiken des Berliner Barock, in: Bildende Kunst 2, 1955, S. 130–134. – Mühlbächer, Eva: Gottfried Knöffler als Bildhauer der »Pankower Putten«, in: Forschungen und Berichte. Jahrbuch der Staatlichen Museen zu Berlin, Bd. 31, 1991, S. 211–220.

71 H. ca. 65 cm, Inv.Nr. F 9, 10. Vgl.: Müller, Karl Erich: J.P. Benckert und J.G. Heymüller – Bildhauer am Hofe Friedrichs des Großen, Diss. Berlin 1940, insbes. S. 107ff.

durch einem türkischen Serail gleich, das mit abgeschlagenen Häuptern geziert ist.⁷² Beim Wiederaufbau des kriegszerstörten Gebäudes kopierte man auch die Puttengruppen auf den Torhäusern des ehemaligen Stadtpalastes. Die Arrangements bestehen aus jeweils drei Kindern, die um mit Blattwerk und Blumen-
girlanden berankte Palmenstämme spielen, und symbolisieren den Morgen und den Abend. Das Original der Gruppe vom östlichen Schilderhaus ging an das Märkische Museum, das des »Abends« auf die Museumsinsel.⁷³ Die Johann Peter Benckert zugeschriebenen Werke entstanden um 1763.⁷⁴

1963 gab das Institut für Denkmalpflege den Taufstein der 1943 ausgebrannten und 1960/61 abgebrochenen Garnisonkirche an die Museen ab. Das mit Voluten und Engelsköpfen geschmückte Sandsteinbecken trägt vier Reliefs mit szenischen Darstellung aus dem Neuen Testament und ist in der Schlüterschen Werkstatt um 1702 entstanden.⁷⁵ Vom Museum für Deutsche Geschichte (heute Deutsches Historisches Museum) übernahm man im Jahr 1964 schließlich eine Reihe von Skulpturen von dem 1950 abgebrochenen Stadtschloß. »Kurz vor der widersinnigen Sprengung dieses historisch wie kunstgeschichtlich hochbedeutenden Bauwerkes war in einer Eilaktion eine große Anzahl bauplastischer Teile abgenommen und in verschiedene Museen und Magazine gebracht worden.«⁷⁶ Dazu gehören vier Monumentalfiguren vom Kleinen Schloßhof, die Meleager, Herkules, Jupiter und Antinous darstellen. Neben diesen unter Schlüter geschaffenen Bildwerken zählten auch zwei Lünettenreliefs vom Portal V des Schlosses, ein Fragment eines Armaturarrangements vom Risalit des Portals I sowie zwei monumentale Reliefs mit den Allegorien von Gerechtigkeit und Stärke zu diesem Konvolut.⁷⁷

72 Vgl. Petras, wie Anm. 28, S. 69.

73 Putto am Baumstamm spähend, H. 200 cm, Inv.-Nr. 8718; Putto mit Fackel, H. 90 cm, Inv.-Nr. 8719; Putto mit Blüte, H. 79 cm, Inv.-Nr. 8720.

74 Köllmann, wie Anm. 14, S. 87f. (Zuschreibung an Heymüller) – Petras, wie Anm. 28, S. 69 – Gandert, Klaus-Dietrich: Vom Prinzenpalais zur Humboldt-Universität, Berlin 1985, S. 151ff.

75 Vgl.: Borrmann, Richard: Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin, Berlin 1893, S. 176. – Erwerbsbericht, in: Forschungen und Berichte. Jahrbuch der Staatlichen Museen zu Berlin, Bd. 7, 1965, S. 129. – Kammel, Frank Matthias: Der Taufstein der Berliner Garnisonkirche. Ein vergessenes Werk des Andreas Schlüter, in: Museums-Journal, I/1995, S. 44f.

76 Lambacher, Lothar: Skulpturen vom Berliner Schloß I (= Staatliche Museen zu Berlin, Führungsblatt Nr. SKS BM 5).

77 Vgl. Andreas Schlüter und die Plastik, wie Anm. 4, Nr. 20–26. – Fründt, wie Anm. 66, S. 113. – Lambacher, Lothar: Wiederentdeckung im Depot: Ein Relieffragment vom Portal I des Berliner Schlosses, in: Museums-Journal III, 1993, S. 52–55.

Mit dieser Serie von Zugängen, die aus der barbarischen Zerstörung Berlins im letzten Krieg und dem unrühmlichen Umgang mit Kunstdenkmälern in der Nachkriegszeit resultieren, endete die Erwerbstätigkeit hinsichtlich der Berliner Plastik für lange Zeit.⁷⁸ 1990 übernahm die Skulpturensammlung im Bodemuseum drei Putti⁷⁹ aus Gips mit einer Ölvergoldung von der Nationalgalerie, die diese 1938 von der Akademie der Künste bekommen hatte. Aus dem Schlüter-Umkreis stammend, waren sie wohl um 1710/15 für Interieurdekorationen angefertigt worden.

Die Skulpturengalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz im Westteil Berlins tätigte keine Ankäufe auf dem hier interessierenden Feld. Denn nur einschränkend kann die 1973 erworbene verkleinerte Nachbildung des Grabreliefs der Maria Langhans von Johann August Nahl genannt werden, da sie aus dem Jahre 1768 und damit aus der Kasseler Zeit des Künstlers stammt, der 1746 aus Berlin nach Straßburg geflohen war.⁸⁰ 1992 folgte ein Ankauf der zu Beginn des Jahres institutionell wiedervereinigten Skulpturensammlung aus dem Berliner Kunsthandel: Eine kelchförmige Marmorvase mit dem inliegend gearbeiteten Medaillonporträt Friedrichs des Großen wird wahrscheinlich bald nach 1786, dem Todesjahr des Königs, im Kreis der von François-Gaspard Adam und Lambert Sigisbert Michel geprägten Bildhauer entstanden sein. Als »Zeichen und Medium für das dem Verstorbenen gewidmete zärtlich-verehrende Gedenken«⁸¹ bezeichnet es ebenso wie in stilistischer Hinsicht die Schwelle vom Spätbarock zum frühen Klassizismus in der Berliner Hofbildhauerei. Das Stück stellt den vorerst letzten Zuwachs der Skulpturensammlung auf diesem Gebiet dar. Als Zugewinn anderer Art muß allerdings außerdem die schon von Wilhelm Bode erworbene Bronzestatuetten des David mit dem Haupt des Goliath bezeichnet werden, der in ihrer bewegten Forschungsgeschichte sowohl verschiedene italienische als auch cisalpine Prove-

78 Eine Ausnahme bildet die Bronzenachbildung des Schlüterschen Marmorstandbildes Friedrich III. von 1698, die aber nur indirekt zu den Erwerbungen zu rechnen ist. Nach dem in der Skulpturensammlung befindlichen Gipsabguß des Königsberger Denkmals schuf 1969 Waldemar Grzimek zwei Bronzen, deren zweite vor dem Berliner Schloß Charlottenburg Aufstellung fand. Vgl. Kunst in Berlin, wie Anm. 2, S. 76f., Nr. B 11.

79 Putto mit Flügeln: H. 92 cm, Inv.-Nr. 8764 (formale Affinitäten zur Kinderfigur auf dem Sarkophag des Prinzen Friedrich Ludwig, + 1708, in der Berliner Domgruft, aber auch zu den Putti an der Decke des Rittersaales im Stadtschloß). – Zwei Putti: H. 64 bzw. 66 cm, Inv.-Nrn. 8765, 8766 (stilistisch vergleichbar mit dem Knaben der trauernden Frau am Sarkophag des Königs Friedrich I. von 1713 in der Domgruft).

80 Bloch, wie Anm. 5, Nr. 14.

81 Lindemann, Bernd Wolfgang: Empfindsames Gedenken an einen großen König, in: Museums-Journal, I, 1994, S. 52f.

nienzen nachgesagt worden sind, die aber kürzlich auf ebenso überraschende wie überzeugende Weise als Spätwerk Andreas Schlüters identifiziert werden konnte.⁸²

Schluß

In der Erwerbungs-geschichte der Berliner Skulpturensammlung lassen sich somit hinsichtlich der barocken Berliner Hofbildhauerkunst im wesentlichen vier unterschiedliche Phasen erkennen. Die ersten diesbezüglichen Werke kamen als Bestände der 1875 aufgelösten königlichen Kunst-kammer hierher. Kurz nach der Jahrhundertwende gelangte eine Reihe monumentaler Werke, deren bedeutendste das Ensemble der Generale Friedrichs des Großen darstellt, vor allem als dekorative Ausstattungsstücke aufgrund historischer Intention in das von Bode konzipierte Kaiser-Friedrich-Museum. Die Bemühungen, die Sammlung bis zum Barock auszuweiten und auch die kunstgeschichtlich überregional bedeutsame Berliner Skulptur des 18. Jahrhunderts in die Präsentation des geplanten Deutschen Museums einzubeziehen, trafen sich dann mit den Anstrengungen mehrerer Berliner Kunsthistoriker in der Zwischenkriegszeit, »ausgediente«, d.h. bei Restaurierungen durch Kopien ersetzte bzw. bei Gebäudeabbrüchen der Vernichtung anheimgegebene Bauplastik ihrer Bedeutung entsprechend aufzubewahren. Der Zugewinn, der vor allem in den ersten beiden Jahrzehnten nach dem letzten Krieg verzeichnet werden kann, resultiert schließlich aus der Überweisung von durch Kriegszerstörungen oder entsprechende Maßnahmen des Wiederaufbaus trägerlos gewordener Bau-skulptur, für die ein Aufbewahrungsort gesucht wurde. Ankäufe aus Privatbesitz oder dem Handel spielten daher auf diesem Gebiet stets allein eine marginale Rolle.

So hortet die Skulpturensammlung heute einen beträchtlichen Bestand an Barockskulptur, der die Entwicklung der Bildhauerkunst des späten 17. und des 18. Jahrhunderts in den Residenzen von Berlin und Potsdam umfangreich und weitgefächert zu dokumentieren vermag. Mit den Arbeiten Michael Döbels und Andreas Schlüters sowie seiner Werkstatt, denen seines Schülers Glume d.Ä. und den Bildhauern der folgenden Generation – Glumes d.J., Nahls, Benckerts, Heymüllers und Knöfflers, schließlich sogar des jungen Schadows und des jungen Rauchs, befindet man sich in der Lage, die Entfal-

82 Knuth, Michael: Der Berliner David mit dem Haupt des Goliath. Eine Bronzestatue von Andreas Schlüter, in: Von allen Seiten schön. Rückblicke auf die Ausstellung und das Kolloquium. Bd 1, Dokumentation zu Ausstellung und Kolloquium, hg. von Volker Krahn, Köln 1996, S. 79–89.

tung der Berliner Skulptur vom Hochbarock bis hin zum frühen Klassizismus sichtbar nachzuzeichnen. Neben den seit Jahren die sogenannten Repräsentationsräume des Bodemuseums zierenden Bildwerken von der Villa Kamecke und dem Berliner Stadtschloß könnte man sich eine solche Präsentation in den zu überdachenden Höfen des Museumsgebäudes gut vorstellen. Wilhelm Vöge hätte sich so etwas zwar sicherlich nicht einmal in seinen kühnsten Befürchtungen vorzustellen gewagt. Nichtsdestotrotz hat es dazu bereits zu Ende der achtziger Jahre Überlegungen gegeben, und auch in den Planungen zur Neukonzeption des Bodemuseums unmittelbar nach der deutschen Einigung spielte der Gedanke eine Rolle. Daß er im Zuge der gegenwärtigen Rekonstruktion des Gebäudes als architektonische Hülle für die wiedervereinigte Skulpturensammlung unter den derzeitigen finanziellen Bedingungen eine Umsetzung erfahren wird, ist jedoch leider mehr als unwahrscheinlich. Zumindest vorerst dürfte er eine Vision bleiben. Aber solange es Visionen gibt, ist noch nicht alles verloren.