



Thomas Fischbacher

Des Königs Knabe



Friedrich der Große und Antinous

Des Königs Knabe

Friedrich der Große und Antinous

Thomas Fischbacher

Des Königs Knabe



Friedrich der Große und Antinous

VDC

Besuchen Sie uns im Internet unter
→ www.vdg-weimar.de

VDG Weimar startete 2000 den täglichen
Informationsdienst für Kunsthistoriker
→ www.portalkunstgeschichte.de

© Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar 2011

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme digitalisiert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Die Angaben zum Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen, für die Verlag und Autor keine Haftung übernehmen. Verlag und Herausgeber haben sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, dass wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Gestaltung & Satz Andreas Waldmann, VDG

Umschlaggestaltung unter Verwendung folgender Abbildungen:
Abbildung 13: Christian Daniel Rauch: Relief der nördlichen, oberen
Sockelzone des Reiterdenkmals Friedrichs II., ca. 1848–1851.
Bronze, Maße unbekannt. Unter den Linden, Berlin.

E-Book ISBN: 978-3-95899-413-3

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://d-nb.de> abrufbar.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	7
Die Statue in den Sammlungen bis zum Jahr 1747	17
Von Rhodos nach Venedig	17
Verona, Mantua, London	26
Von Vaux-le-Vicomte nach Wien	33
Vorgeschichte des Verkaufs von 1747	45
Die Stellung Liechtensteins	45
Erster Schlesischer Krieg	47
Zweiter Schlesischer Krieg	53
Das Angebot des Jahres 1744	57
Die Erwerbung des Antinous durch Friedrich II.	65
Die Kaufverhandlungen	65
Der Transport der Bronze	82
Rezeption der Statue in Sanssouci	93
Beschreibung in den Publikationen der Zeit	93
Bildliche Darstellung der Statue	107
Zum Mythos des Antinous und seiner Überlieferung	110
Die Plastik in nachfriderizianischer Zeit	125
Neuinterpretation im Berliner Stadtschloss	125
Abbildung, Kopie und erste Umbenennung	131
Umdeutung zum Betenden Knaben	134

Zusammenfassung	143
Anmerkungen	155
Bibliografie	181
Quellen	181
Archivalien	181
Editionen	181
Antike	181
Neuzeit	183
Literatur	191
Abbildungsnachweise	199
Verzeichnis der Personen-, Familien- und Götternamen	201

Einleitung

Vor dem Beginn der großen systematischen Grabungen in Pompeji und Herculaneum war nur eine recht überschaubare Zahl antiker Statuen bekannt. Diese galten in der Frühen Neuzeit als Höhepunkt künstlerischen Schaffens und waren der Standard, an dem alle Kunst gemessen wurde. Antiken von nennenswerter Größe und guter Erhaltung gehörten schon aus diesem Grund zu den begehrtesten Objekten eines Sammlers. Gleichzeitig hat die Kunst abseits ihrer abbildenden, ästhetischen und religiösen Funktionen vor allem im Dienst der Politik an den Höfen Alteuropas gestanden, wo sie als bildliches Argument zu Aussagen über die Herrschaftsansprüche verwendet wurde. Eine besondere Rolle bei der Verbildlichung der Herrschaftsordnung kam dabei wiederum den maßgebenden Antiken zu: Sie waren bevorzugtes, weil überaus geziemendes Ausdrucksmittel für den herrschenden Adel, der sich selbst wesentlich über Herkunft und Anciennität definierte.

Die seltenen und gesuchten Antiken waren dabei Elemente einer Sprache, die Aussagen auf hohem gesellschaftlichen Niveau ermöglichte: Anhand der dargestellten Themen und der Materialität etwa ließen sich ebenso wie durch die schiere Menge und Größe der antiken Statuen umfangreiche Botschaften vermitteln, die durch weitere Faktoren wie beispielsweise den Aufstellungsort oder die Namen ihrer Vorbesitzer und die damit verbundenen Zusammenhänge noch weiter verfeinert werden konnten. Diese eher tradierte poli-

tische Funktion der Antiken ging zudem untrennbar einher mit einer individuell ausgeprägten Vorliebe der Herrscher, vermittels der antiken Statuen auch höchst persönliche Auskünfte zu geben. Antiken waren also keineswegs nur ein rein dekoratives Element an den Höfen der Frühen Neuzeit: Sie waren eine dynamische und subtile Kommunikationsform der Zeit, die freilich zur Voraussetzung hatte, dass auch die Betrachter bestens mit dieser Sprache vertraut waren.

8

Dem überwiegenden Teil des heutigen Publikums aber fehlen die unabdingbaren Schlüssel zum Verständnis dieser Bildsprache: Kaum jemand hat noch umfängliche Bildung in den alten Sprachen erfahren und entsprechend breites Wissen über Geschichte und Mythen der Antike erworben, wie dies bei den gebildeten Schichten der Frühen Neuzeit der Fall war. Ferner mangelt es am Bewusstsein dafür, dass es sich bei den komplexen Bildprogrammen um eine zu dechiffrierende Sprache handelte, die nicht eigentlich von der Antike, sondern mit den Antiken von etwas durchaus anderem kündete. Einer solchen Sichtweise ist der Blick oft schon dadurch verstellt, dass in der Moderne die antiken Statuen aus den Schlössern und Gärten häufig entfernt und in Museen verbracht wurden, wo sie von den sich etablierenden Altertumswissenschaften mitunter andere Namen zugeschrieben bekamen, so dass der frühneuzeitliche Zusammenhang vieler Antiken und damit ihre einstige Funktion heute kaum mehr zu erahnen ist.

Es ist daher ebenso schwierig wie wünschenswert, auch nur eine mit den Antiken gemachte, oftmals komplexe Aussage zu rekonstruieren. In der hier vor-



Abbildung 1 a-b: ‚Betender Knabe‘, um 300 v. Chr. Bronze, 128,4 cm (Scheitel bis Standfläche). Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, Altes Museum.

liegenden Arbeit soll dies nun unternommen werden: Exemplarisch wird die verlorengegangene Bedeutung einer besonders gut dokumentierten antiken Statue wiederhergestellt, wobei die Darstellung sich vorwiegend auf den Besitz dieser Antike in der Hand eines einzigen Fürsten konzentriert. Die Beschränkung auf nur ein Objekt innerhalb eines kurzen Zeitraums ist dabei wesentlich dem Willen zur Gründlichkeit bei der Rekonstruktion geschuldet. Zur umfassenden Einordnung wird das Exemplar gleichwohl auch in früherem und späterem Besitz stets im Kontext mit anderen Kunstgegenständen gezeigt werden.

Typisch an der als Beispiel ausgewählten Antike, die das engere Thema dieser Arbeit bildet, ist schon ihr Standort: Sie befindet sich heute im Museum, genauer im Alten Museum in Berlin. Die als ‚Betender Knabe‘ betitelte Statue, eine ungefähr 129 cm messende Bronze, entstand um 300 v. Chr., wurde 1503 auf Rhodos entdeckt und 1747 vom preußischen König Friedrich II. erworben. (Abbildung 1) Sie war das wohl berühmteste Stück seiner umfangreichen Antikensammlung und galt als deren Aushängeschild. Zu Friedrichs Lebzeiten stand der bronzene Knabe, damals Antinous genannt, knapp vierzig Jahre lang im Freien auf der Terrasse von Sanssouci in einem Gitterpavillon östlich vor dem Schloss, wo heute eine Kopie der Figur aufgestellt ist. (Abbildung 2) Durch die Verlagerung und die Umbenennung ging der einst geschaffene Sinnzusammenhang weitgehend verloren: Vor dem Original im Alten Museum fehlt die Verbindung zur Person Friedrichs, während in Sanssouci die meisten Besucher vor der Kopie der Figur diese Verknüpfung zwar herstellen, jedoch ratlos bleiben, weswegen der König aus der Bibliothek seines Schlosses ausgerechnet auf einen ‚Betenden Knaben‘ blicken wollte.

Ziel dieser Arbeit ist es daher, die Statue und die näheren Umstände ihrer Erwerbung und Aufstellung in friderizianischer Zeit anhand von Quellen möglichst detailliert zu beschreiben, um den geistigen Horizont der Zeitgenossen Friedrichs anschaulich zu machen, vor dem schließlich die mit dem bronzenen Knaben beabsichtigte Aussage des Königs erkennbar werden soll. Neben den dazu herangezogenen rezipierenden Quellen



Abbildung 2: ‚Betender Knabe‘, Bronzenachguss um 1900, im Gitterpavillon östlich des Schlosses Sanssouci. Nagelwerk, 1746 ursprünglich aus grüengefasstem Holz, 1770/71 bzw. 1775/76 durch einen eisernen Pavillon ersetzt.

II

aller Art, die Zeugnis von der faktischen Bedeutung der Statue geben, gilt daher besondere Aufmerksamkeit den Intentionen des Königs, der sich in seiner Korrespondenz auch selbst zu der Bronze geäußert hat. Die zentrale Frage dieser Untersuchung besteht darum eigentlich aus zwei Teilen: Welche Botschaft wollte Friedrich II. mit dem bronzenen Knaben vermitteln und wie wurde seine Botschaft von den Zeitgenossen verstanden? Hiervon abhängig sind ferner eine Reihe von Teilfragen zu stellen, die weiter unten zusammen mit den Erläuterungen zur Methode und zum Aufbau des darstellenden Teils der Arbeit formuliert werden. Zuvor aber steht eine kurze Charakterisierung des For-

schungsstands und eine Einführung in die Quellen- und Literaturlage.

12 Das beachtliche Itinerar der Statue seit ihrer Entdeckung in der Frühen Neuzeit ist weitgehend erforscht. Zuletzt wurden vor etwas mehr als einem Jahrzehnt die Forschungsergebnisse in einem eigens dem Betenden Knaben gewidmeten Sammelband¹ publiziert: Neben den meist archäologischen und restauratorischen Fragestellungen nachgehenden Beiträgen fasste darin der Aufsatz von Nele Hackländer² auch die Wanderschaft der Bronze durch die Sammlungen Europas zusammen. In großen Teilen stützte sich Hackländer in ihrem Aufsatz auf die noch ein weiteres Jahrzehnt zurückliegende Vorarbeit von Renate Kabus-Preißhofen.³ Deren hauptsächliches Anliegen war es zwar gewesen, eine Neuinterpretation der Figur nach den Kriterien der klassischen Archäologie zu liefern, doch einleitend gab sie hierzu auch einen profunden Überblick über die Geschichte der Figur und ihrer Zuschreibungen in der Frühen Neuzeit anhand der Quellen. Kabus-Preißhofen griff dabei ihrerseits auf ausgezeichnete ältere Untersuchungen zu einzelnen Epochen zurück: In den Siebziger und Sechziger Jahren hatten schon Marilyn Perry⁴ und Lanfranco Franzoni⁵ die Aufenthalte der Figur in Venedig und Verona erschöpfend genau erforscht. Ihr nachfolgender Verbleib in Mantua, London, Vaux-le-Vicomte und in Wien war zumindest teilweise durch ihre Erwähnung in bereits edierten Katalogen zu den jeweiligen Kunstsammlungen ohne größeren Aufwand gut nachzuvollziehen. Und den Weg der Statue von Wien nach Sanssouci hatte schließlich Alexander

Conze⁶ schon im Jahr 1886 anhand der Aktenbestände im heutigen Geheimen Staatsarchiv in Berlin in hervorragender Weise rekonstruiert.

Angesichts dieser günstigen Literaturlage sind bei einer erneuten Wiedergabe des Itinerars in der hier vorliegenden Arbeit selbstverständlich keine grundsätzlich umstürzenden Entdeckungen zu erwarten. Gleichwohl wird in einem ersten Kapitel die Geschichte des Betenden Knaben in den Sammlungen der Frühen Neuzeit abermals dargestellt. Dies geschieht weniger, um noch bestehende kleinere Lücken anhand neu aufgefundener Quellen zu schließen, sondern vielmehr, um durch veränderte Fragestellungen aus den bekannten Quellen neue Erkenntnisse zu gewinnen. Besonderes Augenmerk gilt dabei vorrangig der Benennung, Zuschreibung und Taxierung der Figur in den Beschreibungen, den näheren Umstand ihrer Erwerbung sowie dem Sammlungszusammenhang und der jeweiligen Person des Sammlers. Dadurch soll ein umfassendes Bild entstehen, das zeigt, wann, wo, wie und warum die Bronzestatue als sammelwürdiges Objekt bereits früher Wertschätzung erfuhr, was also überhaupt die Voraussetzungen beim späteren Kauf durch Friedrich waren.

Im anschließenden Kapitel wird auf die unmittelbare Vorgeschichte des Verkaufs an Friedrich eingegangen. Um die Motive der beteiligten Personen zu erhellen, die letztlich zur Transaktion führten, müssen die Vorgänge in einen deutlich größeren geschichtlichen Kontext gesetzt werden. Da dies bisher in der Forschung nicht geleistet worden war, können hier lediglich allgemeinere historiografische Werke zum Ersten und

Zweiten Schlesischen Krieg sowie zu den umstrittenen Territorien und den Kriegsteilnehmern herangezogen werden. In dieses Licht gerückt, offenbaren die in dieser Zeit spärlichen Quellen dann aber faktische Überraschungen, die schließlich die Schlüssel zum umfassenden Verständnis des späteren Verkaufs sind.

14 Das Zentrum der Arbeit bildet dann die Beschreibung der eigentlichen Kaufverhandlungen und des Transportes der Statue von Wien nach Sanssouci. Obschon Conzes maßgeblicher Aufsatz mehr als nur das Gerüst der Ereignisse ausgezeichnet wiedergibt, wurden die betreffenden Akten erneut gesichtet, um sie hier erstmalig auch wortwörtlich zum Abdruck zu bringen. Dies geschieht aus zweierlei Gründen: Erstens, weil der Kauf glücklicherweise umfangreich dokumentiert wurde und die Unterlagen offenbar vollständig erhalten sind, was es ermöglicht, anhand des Wortlauts einen durchaus seltenen Einblick in Form und Funktionsweise eines Kunsthandels zwischen zwei Standespersonen zu nehmen. Zweitens, weil die Hauptakteure und vor allem Friedrich auf diese Weise selbst zur Sprache kommen sollen und sich dabei die mit der Transaktion verknüpften Absichten deutlicher herausarbeiten lassen.

Ein weiteres Kapitel ist dann der Aufstellung der Statue in Sanssouci und ihrer Rezeption gewidmet. Hierzu werden vorrangig die bereits damals im Druck erschienenen Beschreibungen zur konkreten Figur ausgewertet, überdies aber auch schriftliche wie bildliche Quellen zu dem generellen Bildmotiv herangezogen. Das dabei entstandene Spektrum von Wahrnehmungen lässt dann zusammen mit den Erkenntnissen der

vorhergehenden Kapiteln von einer breiten Basis darauf schließen, welche Aussagen mit der Platzierung der Bronze in Sanssouci vom König gemacht und wie diese von den Zeitgenossen wahrgenommen wurden.

Dieser Befund schließlich wird im letzten Kapitel nochmals überprüft: Dazu soll die weitere Rezeptionsgeschichte des bronzenen Knaben und sein Weg seit dem Tode Friedrichs bis zum heutigen Tag kurz nachgezeichnet und die Dokumente auf die Frage hin betrachtet werden, ob sich falsifizierende oder verifizierende Rückschlüsse für die oben ermittelten Funktionen dieser Statue in friderizianischer Zeit ergeben. Grundlegend hierfür ist der Artikel von Jörg Kuhn⁷, der wertvolle Hinweise zur mannigfachen Aufnahme und Reproduktion des Bildwerks vom ausgehenden 18. Jahrhundert an lieferte.

Die gesamte Arbeit folgt in ihrer Darstellungsweise überwiegend dem chronologischen Prinzip, nur in wenigen Ausnahmefällen wurde die Abfolge geändert und etwa Quellen außerhalb ihres Entstehungszeitraums präsentiert, sofern dies einem besseren Verständnis dienlich ist. Der zu untersuchende Zeitraum umfasst im engeren Sinne die Jahre von 1747 bis 1786, in der die Statue im Besitz von König Friedrich II. war. Daneben muss im ersten und im letzten Kapitel der zeitliche Rahmen von der Entdeckung des bronzenen Knaben 1503 bis zur Gegenwart gedehnt wurde, vor allem aber sind an mehreren Stellen auch Exkurse in die Antike vonnöten, um die Bedeutung der Figur in der Frühen Neuzeit zu erhellen. Das sehr unterschiedliche Alter dieser Quellen und ihre spezifische Gewichtung in der Argu-

mentation bedingt eine ungleiche Behandlung: Antike Quellen werden nach den Gepflogenheiten der Alten Geschichte angeführt, aber nur in deutscher Übersetzung wiedergegeben. Die im Mittelpunkt stehenden frühneuzeitlichen Quellen hingegen werden nach den hier üblichen Vorgaben zitiert und der besseren Lesbarkeit wegen im Fließtext in deutscher Übersetzung in direkter oder indirekter Rede präsentiert, zudem sind sie meist in den Fußnoten in der Originalsprache wiedergegeben. Nicht einheitlich ist ferner die formale Behandlung der Quellen: Bereits edierte Quellen werden mit Ausnahme von Absätzen unverändert in ihrer jeweiligen, teils korrigierten Textgestalt übernommen, wohingegen Rechtschreibung und Zeichensetzung bei den bislang uneditierten Quellen ohne Korrektur beibehalten werden, lediglich auf die Wiedergabe der Absätze wird auch hier verzichtet. Sofern nicht anders angegeben, stammen alle Übersetzungen vom Verfasser, für die Übertragungen aus dem Französischen gilt ein besonders herzlicher Dank der Mithilfe von Eléonore Möller und Patrick Pourquery de Boisserin.

Die Statue in den Sammlungen bis zum Jahr 1747



Von Rhodos nach Venedig

Früheste Nachricht von der Statue gibt ein Brief vom 28. September 1503 des venetianischen Kunstagenten Lorenzo da Pavia an Isabella d'Este (1474–1539) in Mantua. Lorenzo kündigt darin die Ankunft eines bronzenen Knaben aus Rhodos in der Lagunenstadt an: Man könne – so schrieb er ihr enthusiastisch gleich zweimal fast wortgleich – keine schönere Sache sehen: „[...] non vide maie pú bela cosa [...]“⁸ Dem Knaben fehlten zwar die Hälfte beider Arme und die Hälfte eines Fußes, aber der Kopf sei ganz, wenn auch seine Haare besser sein könnten. Er befände sich in den Händen eines Ritters aus Rhodos namens di Martini. Lorenzo schlug in dem Brief zudem vor, die Statue weiter nach Mantua zu senden, damit diese auch von Isabella, die eine leidenschaftliche Sammlerin von Antiken war, besesehen werden könne. Es ist zwar nicht bekannt, ob der Knabe diesen Umweg nahm und Isabella ihn zu Gesicht bekam. Dass ein solches Arrangement aber erörtert wurde, markiert gleichwohl den offensichtlich außergewöhnlichen Stellenwert, welcher der Statue zugemessen wurde. Lorenzos Aufregung über die Entdeckung einer derart schönen und dabei fast vollständig erhaltenen griechischen Bronze dürfte eine Gesinnung widerspie-

geln, die auch andere teilten.⁹ Das Stück blieb freilich im Besitz des Johanniters Andrea di Martini, was 1505 durch die Erwähnung in einem Brief eines anderen Johanniters und Kunstagenten für Isabella d'Este, Fra Sabba da Castiglione (1481–1554), belegt ist.¹⁰ Auch nach dem Tode Andrea di Martinis im Jahr 1510 wird die Statue für einige Jahrzehnte in den Händen seiner Erben verblieben sein, denn sie ist gleich zweifach Ende der vierziger Jahre bei seinem Neffen Benedetto di Martini (gest. 1555) belegt.

18

Zum einen berichtet Enea Vico (1523–1567) in seinen *Discorsi sopra le medaglie degli antichi* von einer geradezu wundersam zu nennenden Fügung: Die Statue, von der gesagt werde, sie sei bei Ausgrabungen um die Stadtmauer von Rhodos gefunden worden, habe Martini dem Hochwürdigsten Herrn Bembo gezeigt. Dieser sah, dass der Statue der vordere Teil eines Fußes fehlte. Er sandte nach seinem Haus in Padua um die Hälfte eines antiken bronzenen Fußes, die man bei gleichzeitigen Ausgrabungen durch Paduaner gefunden hatte und in seinen Besitz gekommen war: Als er den besagten Teil des Fußes an die Fehlstelle der Statue legte, erkannte man, dass dieser ihr eigener war. Worauf Bembo ihn Martini zum Geschenk machte; und so sei er noch heute dort verbunden.¹¹ In der Tat zeigten Untersuchungen unserer Tage, dass bei Altrestaurierungen der Statue der vordere Teil des linken Fußes angesetzt wurde und dieses Fragment aufgrund der gleichen verwendeten Legierung schon ursprünglich zur Statue gehört hatte.¹² Zugleich zeigt die Geschichte, dass die Bronze zumindest seit den vierziger Jahren des 16. Jahr-

hundreds unter die Mirabilien Venedigs zu rechnen ist, die zahlreiche, darunter auch hochgestellte Persönlichkeiten wie der erwähnte Kardinal Pietro Bembo (1470–1547) bewundert haben dürften.

Zum Kreis der Bewunderer zählte auch der Kraft seiner Feder von allen gefürchtete und von Fürsten umworbene Pietro Aretino (1492–1556), der zu den einflußreichsten Männern Italiens gehörte. Im Januar 1549 schrieb Aretino an Martini, dass dessen Geist das größte Lob und den fortgesetzten Tribut der berühmtesten Bildhauer verdiene, da er tausend Goldkronen und dreihundert [Scudi?] an Einnahmen verweigert habe und den wunderbaren Ganymed in seinem Raum mehr wertschätze, als das viele Geld in der Kasse nütze. Es sei sicher: Wie die bronzene Figur im Osten gefunden wurde, konnte man nicht nur glauben, sondern ohne Angst vor einer Lüge urteilen, dass Phidias und niemand sonst der Bildhauer gewesen sei. Das Staunen, das einige beim Anblick des Körpers beruhige, erhebe sich in Schreien zum Himmel, sobald man die Lenden betrachte:

19

✎ „Wäre es nicht sündhaft, so würde ich für meinen Teil sagen, daß die Kunst, mehr göttliche Vollendung in die rückwärtigen als in die vorderen Partien zu legen, von der hohen Urteilskraft des klaren Geistes dessen zeugt, der dieses gemacht hat. So bin ich auch fest überzeugt, daß es dem Künstler unterlief, die Formen einer Frau und nicht die eines Knaben zu bilden. Bei jener und nicht bei diesem findet sich die Süße der Muskeln mit ihren Wundern.“¹³