

Friedrich der Große als Sammler antiker Skulptur

Astrid Dostert

Abstract

Der preußische Besitz an antiker Skulptur ist unter Friedrich II. ganz erheblich gewachsen. Das wirft die Frage auf, welche Bedeutung der König dieser Sammlung beigemessen hat. Angesichts der Quellenlage ist diese Frage nicht leicht zu beantworten: Friedrich hat sich nur selten und knapp zu diesem Thema geäußert. Der vorliegende Aufsatz nähert sich einer Antwort, indem er eine Übersicht der wichtigsten Erwerbungen antiker Skulptur und ihrer späteren Verwendung bietet, um anschließend eine Einordnung des Themas in den Wertekosmos des preußischen Königs zu versuchen.

Zu Forschungsstand und Quellenlage

<1>

In den letzten zwanzig Jahren haben sich Kunsthistoriker und Archäologen verstärkt der Sammlungsgeschichte, der Provenienzforschung und der Rezeptionsgeschichte gewidmet, sodass auch zu den preußischen und speziell zu den friderizianischen Sammlungen inzwischen einige Arbeiten vorliegen, die das Thema aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchten. Für die Antiken sind dabei vor allem die grundlegenden Forschungsergebnisse von Klaus Parlasca sowie von Huberta und Gerald Heres zu nennen.¹ Detlev Kreikenbom hat in einem wichtigen Aufsatz zur Aufstellung antiker Skulpturen in den Anlagen und Bauten des Schlossparks von Sanssouci Überlegungen zu den Intentionen des Königs und dessen Anspruch bei der Auswahl und Präsentation vorgelegt.² Die Münchener Ausstellung "Friedrich der Große. Sammler und Mäzen" hat das Thema in einen größeren Kontext gestellt.³ Das ist angesichts der knappen Äußerungen des Königs zum Thema von großer Bedeutung. So liefern beispielsweise die Ergebnisse, die mit Blick auf Friedrichs Gemäldesammlung erarbeitet wurden, wertvolle Hinweise zur Frage, wie stark Vorgaben des Königs bei der Erwerbung und Verwendung von Antiken eingeflossen sein könnten.⁴ Überlegungen zur Bildergalerie und ihrer

¹ Klaus Parlasca: Die Potsdamer Antikensammlung im 18. Jahrhundert, in: Herbert Beck / Peter C. Bol / Wolfgang Prinz / Hans von Steuben (Hg.): Antikensammlungen im 18. Jahrhundert (= Frankfurter Forschungen zur Kunst 9), Berlin 1981, 211-229; Huberta und Gerald Heres: Achill unter den Töchtern des Lykomedes. Zur Geschichte einer Statuengruppe, in: Forschungen und Berichte (Staatliche Museen zu Berlin) 20/21 (1980), 105-146; Gerald Heres: Friedrich II. als Antikensammler, in: Friedrich II. und die Kunst. Ausstellung zum 200. Todestag, Neues Palais, Sanssouci, Potsdam 1986, 64-66; Huberta Heres: Die Antikensammlung Friedrichs des Großen, in: Johann Georg von Hohenzollern (Hg.): Friedrich der Große: Sammler und Mäzen, München 1992, 84-86. Zur späteren Entstehung des Museums vgl. Wolf-Dieter Heilmeyer: Die Erstaufstellung der Skulpturen im Alten Museum, in: Jahrbuch der Berliner Museen 47 (2005), 9-43.

² Detlev Kreikenbom: Die Aufstellung antiker Skulpturen in Potsdam-Sanssouci unter Friedrich II., in: Max Kunze (Hg.): Wilhelmine und Friedrich II. und die Antiken (= Schriften der Winckelmann-Gesellschaft XV), Stendal 1998, 43-98.

³ Johann Georg von Hohenzollern (Hg.): Friedrich der Große: Sammler und Mäzen, München 1992.

⁴ Johann Georg Prinz von Hohenzollern: Fürstliches Sammeln, in: ders.: Friedrich der Große (wie Anm. 3), 11-32; Helmut Börsch-Supan: Friedrich der Große als Sammler von Gemälden, in: Hohenzollern: Friedrich der Große (wie Anm. 3), 96-103; ders.: Friedrich des Großen Umgang mit den Bildern, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 42 (1988), 23-32; Christoph Martin Vogtherr: Friedrich II. von Preußen als Sammler von Gemälden und der Marquis d'Argens, in: Hans DICKEL / Christoph Martin Vogtherr (Hg.): Preußen. Die Kunst und

Stellung in der Geschichte des Museums sind jüngst von Tobias Locker resümiert worden.⁵

<2>

Im Rahmen des umfangreichen Projekts zur Dokumentation der Sammlungen der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten in Bestandskatalogen wird zusätzlich zur Erfassung der einzelnen Objekte auch deren Sammlungsgeschichte erforscht. Der Bestand an antiker Skulptur wurde von einem Autorenteam unter der Leitung der Kustodin Saskia Hüneke dokumentiert.⁶

<3>

Während schriftliche Quellen zur persönlichen Auseinandersetzung des Königs mit seiner Antikensammlung und zu seinen Intentionen bei ihrer Verwendung sehr rar sind, ist die Quellenlage zu den Aufstellungskontexten in den preußischen Schlössern und Gärten gut. Wir können uns auf die Beschreibungen und Kataloge des Galerieinspektors Matthias Oesterreich stützen, der seit 1772 mehrere "Beschreibungen" publiziert hat, die Stück für Stück die Bestände in den Schlössern und Gärten erfassen.⁷ Ein Katalog der Skulpturen erschien 1774 in französischer und ein Jahr später auch in deutscher Sprache.⁸ Wir erfahren daraus Standort, Provenienz, Sujet, Material und Größe der Objekte. Bisweilen macht Oesterreich zusätzlich einige Bemerkungen zum dargestellten Thema oder einer Besonderheit, die sich mit dem Stück verbindet. Gemeinsam mit den Inventaren der Schlösser bilden seine Kataloge die Grundlage zur Identifizierung der Skulpturen und zur Verfolgung ihrer Standorte.

das Individuum, Berlin 2003, 41-55; Christoph Martin Vogtherr: Königtum und Libertinage. Das Audienz- und Speisezimmer im Schloss Sanssouci, in: Brunhilde Wehinger (Hg.): Geist und Macht. Friedrich der Große im Kontext der europäischen Kulturgeschichte, Berlin 2005, 201-210.

⁵ Tobias Locker: Die Bildergalerie von Sanssouci bei Potsdam, in: Bénédicte Savoy (Hg.): Tempel der Kunst: Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland, 1701-1815, Mainz 2006, 217-242.

⁶ Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Hg.), bearbeitet von Saskia Hüneke, Astrid Dostert, Sepp-Gustav Gröschel, Wolf-Dieter Heilmeyer, Detlev Kreikenbom, Kathrin Lange, Ulrike Müller-Kaspar: Antiken I. Kurfürstliche und königliche Erwerbungen für die Schlösser und Gärten in Brandenburg-Preußen vom 17. bis zum 19. Jahrhundert, Berlin 2008 (im Druck). Etliche meiner Ausführungen sind der Zusammenarbeit mit den Mitgliedern des Autorenteams, dem ich angehöre, Sepp-Gustav Gröschel, Saskia Hüneke, Kathrin Lange, Detlev Kreikenbom und Ulrike Müller-Kaspar zu verdanken. Daneben werden in den nächsten Jahren die Bestandskataloge zu den französischen Gemälden von Christoph M. Vogtherr und zu den französischen Skulpturen von Rita Hofreiter erscheinen.

⁷ Matthias Oesterreich: Beschreibung von allen Gemälden und Antiquen, wie auch verschiedenen andern Kostbarkeiten im Neuen Schlosse bey Sans=souci, Potsdam 1772; ders.: Beschreibung aller Gemähde, Antiquitäten, und anderer kostbarer und merkwürdiger Sachen, so in denen beyden Schlößern von Sans=Souci, wie auch in dem Schlosse zu Potsdam und Charlottenburg enthalten sind, Berlin 1773.

⁸ Matthias Oesterreich: Description et explication des groupes, statues, bustes et demi-bustes [...] aussi bien que des ouvrages modernes qui forment la collection du Roi de Prusse, Berlin 1774; ders.: Beschreibung und Erklärung der Grupen, Statuen, ganzen und halben Brust-Stücke, Basreliefs, Urnen und Vasen von Marmor, Bronze und Bley, sowohl von antiker als moderner Arbeit, welche die Sammlung Sr. Majestät, des Königs von Preußen, ausmachen: Worinn der Platz, wo jedes dieser Stücke sich anitzt befindet, wie auch derjenige, welchen sie vormahls einnahmen, und die Sammlungen, zu denen sie gehört haben, angezeigt sind; nebst beygefügtten historischen Erläuterungen, und Anmerkungen über die neuern Künstler, welche für Se. Majestät gearbeitet haben, Berlin 1775.

<4>

Darüber hinaus existieren publizierte Beschreibungen der Sammlungen für Reisende, wie jene von Friedrich Nicolai, die ab 1769 erschienen sind.⁹ Auch wenn einige der Sammelobjekte heute verschollen sind, gewinnt man dank dieser einschlägigen Quellen eine umfassende Vorstellung von Friedrichs Antikensammlung.

<5>

Die Schriften Friedrichs sind in vollem Umfang publiziert worden. Im Rahmen eines Projekts der Universität Trier ist die dreißigbändige Edition der Schriften Friedrichs II., die von Johann D. E. Preuß zwischen 1846 und 1856 besorgt wurde, im Internet einer Stichwortsuche zugänglich gemacht worden.¹⁰

Antikenerwerbungen

<6>

Für die preußische Sammlung antiker Kunst ist bezeichnend, dass sie durch den wiederholten Ankauf bereits bestehender Sammlungen gewachsen ist. Sie entstand also in Schüben, nicht im Verlauf einer kontinuierlich gepflegten Sammlungstätigkeit. Das gilt bereits für den Bestand, den Friedrich II. bei seinem Regierungsantritt vorfand. Dieser ging im Wesentlichen auf den Ankauf der prominenten römischen Sammlung Bellori auf Betreiben des Antiquars Lorenz Beger im Jahre 1698 zurück.¹¹ Mit der "Kurfürstlichen Antiken-, Kunst- und Naturalienkammer" im Berliner Schloss beschäftigte sich der Gelehrte Beger, der die Objekte ab 1696 im *Thesaurus Brandenburgicus* publizierte.¹² Die Antiken der Sammlung wurden im Berliner Stadtschloss untergebracht, manche der Stücke vermutlich auch in den Repräsentations- und Wohnräumen des Kurfürsten. Nach der Jahrhundertwende erhielt die Sammlung neue Räume zu beiden Seiten des Rittersaales, in dem selbst auch einige wenige unterlebensgroße Statuen und Büsten aufgestellt wurden. In der Hauptsache umfasste diese Sammlung Kleinkunst, Bronzen, Terrakotten, Gefäße, Münzen und Medaillen, erst recht nachdem ein

⁹ Friedrich Nicolai: Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam und aller darin befindlichen Merkwürdigkeiten und der umliegenden Gegend, Berlin 1769.

¹⁰ Vgl. www.friedrich.uni-trier.de. <zuletzt eingesehen am 8. September 2008>

¹¹ Gerald Heres: Die Anfänge der Berliner Antiken-Sammlung: zur Geschichte des Antikenkabinetts 1640 - 1830, in: Forschungen und Berichte (Staatliche Museen zu Berlin) 18 (1977), 93-130; ders.: Die Sammlung Bellori: Antikenbesitz eines Archäologen im 17. Jahrhundert (= Travaux du Centre d'Archéologie Méditerranéenne de l'Académie Polonaise des Sciences 20), Warschau 1978; Evelina Borea / Carlo Gasparri / Luciana Arcangeli / Lucilla de Lachenal (Hg.): L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori, Ufficio Centrale per i Beni Archeologici, Architettonici, Artistici e Storici del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Istituto Nazionale per la Grafica, Palazzo delle Esposizioni, Rom 2000.

¹² Sepp-Gustav Gröschel: Lorenz Beger, *Thesaurus Brandenburgicus selectus III*. Archäologie am Hofe Friedrichs, in: Jahrbuch der Berliner Museen 24 (1982), 227-245; Henning Wrede (Hg.): 300 Jahre "Thesaurus Brandenburgicus": Archäologie, Antikensammlungen und antikisierende Residenzausstattungen im Barock. Akten des Internationalen Kolloquiums, Schloss Blankensee 2000, München 2006; Zur Sammlung von Bronzen vgl. Bilddatenbank Friederichs: Digital-Inventar der Berliner Bronzesammlung nach Carl Friederichs, Geräte und Bronzen im Alten Museum, 1871 (Bestände und Verluste). Ein Projekt der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin 2004 - 2007, durchgeführt von Wolf-Dieter Heilmeyer und Norbert Franken: www.smb.museum/friederichs/index.htm. <zuletzt eingesehen am 24. April 2008>

Teil der Skulpturen in den 1720er Jahren nach Dresden abgegeben worden war.¹³ Die beträchtliche Vergrößerung der preußischen Sammlung antiker Kunst unter Friedrich dem Großen beruht auf insgesamt vier bedeutenden Zuwächsen.

<7>

Den ersten stellt der Erwerb der Sammlung des Kardinals Melchior de Polignac im Jahr 1742 in Paris dar.¹⁴ Nach dem Tode des Kardinals erschien ein Verkaufskatalog seiner Skulpturen, der auch Renaissance- und Barockarbeiten sowie Tischplatten und Piedestale aufführt.¹⁵ Insgesamt umfasste die Sammlung mehr als 300 Objekte, die Friedrich geschlossen erwarb. Auf diese Weise gelangten rund 60 Statuen und Statuetten, mehr als 100 Büsten und Köpfe, rund 20 Reliefs und Gefäße sowie über 50 inkrustierte Tischplatten und Postamente nach Preußen, dazu rund 25 neuzeitliche Bildwerke, darunter Arbeiten von Lambert-Sigisbert Adam.¹⁶ Friedrich profitierte bei diesem Ankauf von den relativ unkomplizierten Ausfuhrbestimmungen in Paris – anders als dies zur gleichen Zeit für Ankäufe aus Rom gegolten hätte.

<8>

Der Ankauf fällt in die Frühzeit seiner Regentschaft, in der er offen seiner persönlichen Vorliebe für die zeitgenössische Kunst französischer Provenienz folgte. Er erwarb Gemälde von Watteau, Lancret und Pater, den Malern der *fêtes galantes*, sowie Statuen und Skulpturengruppen französischer Bildhauer, um damit eine typisch französische, galant gestimmte Atmosphäre in seiner Umgebung zu schaffen. Auch beim Ankauf der Sammlung Polignac spricht vieles dafür, dass Friedrich nicht nur die antiken Stücke selbst zu erwerben trachtete, sondern zugleich auch etwas von der Kultur transferieren wollte, die eine solche Sammlung in Paris ermöglicht hatte und in Preußen nicht in dem Maße heimisch war wie in Frankreich oder Italien. So schreibt er anlässlich des Eintreffens der Sammlung in einem Brief an Voltaire: "Pourquoi remuer à grands frais / Les décombres de Rome entière, / Ce marbre et cette antique pierre? / Et pourquoi chercher les portraits / De Virgile, Horace, et d'Homère? / Leur esprit et leur caractère, / Plus estimables que leurs traits, / Se retrouvent tous dans Voltaire."¹⁷ Friedrich fügt

¹³ Sepp-Gustav Gröschel: Die Anfänge der Antikensammlung unter Kurfürst Friedrich Wilhelm von Brandenburg bis zu König Friedrich Wilhelm I., in: *Antiken I*, SPSG Berlin 2008 (wie Anm. 6).

¹⁴ Astrid Dostert: Die Antikensammlung des Kardinals Melchior de Polignac, in: Dietrich Boschung / Henner von Hesberg (Hg.): *Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert als Ausdruck einer europäischen Identität*, Mainz 2000, 191-198; dies. / François de Polignac: La Description Historique des Antiques du cardinal de Polignac par Moreau de Mautour: Une collection ‚romaine‘ sous le regard de l'érudition française, in: *Journal des Savants* Janvier-Juin (2001), 93-151.

¹⁵ *Etat et Description Des Statues tant Colossales que de grandeur naturelle, & de demie nature, Bustes grands, moyens, & demi-Bustes, Bas-Reliefs de différentes espèces, Urnes, Colonnes, Inscriptions, & autres Ouvrages antiques, tant Grecs que Romains, trouvés à Rome; assemblés, & apportés en France par feu M. le Cardinal de Polignac, Paris 1742.*

¹⁶ Astrid Dostert: *Recueil de Sculptures antiques grecques et romaines*. Der Bildhauer Lambert-Sigisbert Adam und die Skulpturen des Kardinals de Polignac, in: Thomas Weiss (Hg.): *Von der Schönheit weißen Marmors. Zum 200. Todestag Bartolomeo Cavaceppis, Ausstellung und Tagung, Wörlitz, Wissenschaftliche Bestandskataloge der Kulturstiftung Dessau-Wörlitz*, Bd. 2, 1999, Mainz 1999, 35–49.

¹⁷ Friedrich II. von Preußen: Brief aus Potsdam an Voltaire vom 18.11.1742, zitiert nach Johann D. E. Preuß (Hg.): *Œuvres de Frédéric le Grand*, Bd. 22: *Correspondance de Frédéric avec Voltaire*, Berlin 1853, 135.

noch erläuternd hinzu: "Le cardinal apostolique, qui pouvait vous posséder, avait donc grand tort de ramasser tous ces bustes; mais moi qui n'ai pas cet honneur-là, il me faut vos écrits dans ma bibliothèque, et ces antiques dans ma galerie."¹⁸ Jenseits aller epochentypischen Höflichkeitsbezeugungen legen diese Zeilen wie viele andere, versprengte Anmerkungen des Königs die Vermutung nahe, er habe in den Antiken zuallererst Zeugnisse einer immateriellen Kultur gesehen, an der er weit mehr als an ihren Relikten interessiert war, da er sie als vorbildlich empfand. Seine Wertung ist dabei unmissverständlich: Der "esprit" als solcher ist ihm wichtiger als seine sichtbaren Zeugnisse, und beide werden in den Schatten gestellt von der lebendigen Präsenz eines intellektuellen Gesprächspartners wie Voltaire.

<9>

Einige Monate zuvor hatte er mit Blick auf die geplante Aufstellung der Sammlung an seinen Berater und engen Vertrauten Charles Etienne Jordan geschrieben: "Ce sera pour Charlottenbourg un ornement de plus, et qui vous amusera autant que votre bibliothèque."¹⁹ Auch hier wählte Friedrich eine Formulierung, die zeigt, dass für ihn von den Antiken eine Büchern vergleichbare Inspiration ausging. Die Herkunft der Stücke aus der Sammlung eines bedeutenden Kardinals, der als Diplomat, Gelehrter und Mäzen zu beträchtlichem Ansehen gelangt war, spielte für den König sicherlich auch eine wichtige Rolle. Voltaire hatte Polignac schon zu Lebzeiten als einen Kenner der antiken Mythologie und Philosophie geradezu verherrlicht: In dem 1733 erschienenen "Temple du Goût" präsentiert sich Voltaire bei seinem Rundgang durch den Parnass als Begleiter des Kardinals, den er als den eigentlichen Bewahrer der dort versammelten Schätze, als den "vrai pape de cette église" preist.²⁰ Zudem waren die Skulpturen auch durch ihre Fundortangabe, geschichtsträchtige antike Stätten wie der Palatin in Rom, die Villa Hadriana bei Tivoli oder die sogenannte Mariusvilla bei Frascati, mit der antiken Geisteswelt verbunden.

<10>

Den nächsten entscheidenden Zuwachs verzeichnete die Antikensammlung Friedrichs während des Siebenjährigen Krieges. Im Jahre 1759 erbt Friedrich die Sammlung seiner Schwester Wilhelmine, der Markgräfin von Bayreuth.²¹ Anhand eines Inventars, das nach ihrem Tod erstellt wurde, lässt sich erschließen, dass die Sammlung aus 130 Objekten bestand.²² Sie enthielt Statuen, Büsten, Reliefs, Bronzen und Gebrauchsgegenstände wie Öllampen oder Vasen, ferner Architekturfragmente. Auch

¹⁸ Friedrich II. von Preußen: *Correspondance avec Voltaire* (wie Anm. 17), 135.

¹⁹ Friedrich II. von Preußen : Brief an Ch. E. Jordan vom 10.06.1742, zitiert nach Johann D. E. Preuß (Hg.): *Œuvres de Frédéric le Grand*, Bd. 17: *Correspondance de Frédéric avec M. Jordan*, Berlin 1851, 247.

²⁰ Astrid Dostert: "En exil des appartements". Les collections de statues antiques à l'époque rocaille, in: Thomas W. Gaehtgens u.a. (Hg.): *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle* (= *Passages/Passagen* 2), Paris 2001, 165-179 ; Voltaire: *Le Temple du Goût*, in: M. Beuchot (Hg.): *Œuvres complètes de Voltaire*, Paris 1877, Bd. 8, 555-580, hier: 556.

²¹ Saskia Hüneke: *Die Sammlung Bayreuth*, in: *Antiken I*, SPSG Berlin 2008 (wie Anm. 6); Gordian A. Weber: *Die Antikensammlung der Wilhelmine von Bayreuth*, München 1996.

²² Weber: *Wilhelmine* (wie Anm. 21), 50.

hier dürfte der Wert der Sammlung für Friedrich stärker von der Person der Sammlerin bestimmt gewesen sein als vom Interesse an den Einzelstücken. Ihn und seine Schwester verband eine enge Beziehung, wie ihre Korrespondenz zeigt. Dabei kamen sie gelegentlich auch auf die Antike zu sprechen, gerade zur Zeit der Italienreise Wilhelmines 1754/1755. So schreibt Friedrich auf ihren ersten Brief aus Rom: "J'ai bien cru que les antiquités de Rome vous feraient plaisir: ces monuments des vainqueurs du monde semblent nous rapprocher de leur temps; il semble même que l'on participe à leur gloire et à leurs sentiments lorsqu'on se trouve sur les lieux qu'ils ont habités, et où ils ont fait de si grandes choses."²³ Bekanntlich blieb Friedrich Zeit seines Lebens eine Reise nach Italien verwehrt.

<11>

Die besondere Bedeutung, die in diesem Zusammenhang seiner Schwester zukommt, wird auch in dem ungewöhnlichen Arrangement deutlich, das Friedrich zur Erinnerung an sie im westlichen Rehgarten in Potsdam 1768 bis 1770 schaffen ließ: der Freundschaftstempel, in dem wenig später ihre überlebensgroße Sitzstatue aufgestellt wurde. Er bekam sein Pendant im Antikentempel, dem Kulminationspunkt seines eigenen Umgangs mit Antiken.²⁴

<12>

Eine dritte bedeutende Erwerbung des Königs stellt die 1764 angekaufte Gemmensammlung des Baron Philipp von Stosch dar.²⁵ Auch diese Sammlung genoss schon damals öffentliche Anerkennung, zum einen durch die Person des Sammlers, zum anderen dank einer Publikation, die Johann Joachim Winckelmann ihr 1760 gewidmet hatte.²⁶

<13>

Die vierte und letzte bedeutende Vergrößerung der Sammlung geht auf gezielte Erwerbungen für die Ausstattung des Neuen Palais und des Halbrondells auf seiner Gartenseite zurück. Hier wurden monumentale Statuen benötigt, wie es sie in den Vorräten des Königs nicht mehr gab. Man hat sie deshalb seit 1766 auf dem römischen Markt eigens erworben.²⁷ Die vierzehn Statuen für die symmetrisch angelegte Aufstellung im Halbrondell wurden in Rom teilweise bei dem Bildhauer Bartolomeo Cavaceppi beschafft, teilweise auch mit Unterstützung des Geheimen Rats Giovanni

²³ Friedrich II. von Preußen: Brief an seine Schwester vom 28.06.1755, zitiert nach Johann D. E. Preuß (Hg.): *Œuvres de Frédéric le Grand*, Bd. 27.1: *Correspondance de Frédéric avec sa sœur Wilhelmine, margrave de Baireuth*, Berlin 1856, 302.

²⁴ Zum Freundschaftstempel vgl. Horst Drescher / Sibylle Badstübner-Gröger: *Das Neue Palais in Potsdam. Beiträge zum Spätstil der friderizianischen Architektur und Bauplastik*, Berlin 1991, 161-169; Christoph Martin Vogtherr: *Absent love in pleasure houses. Frederick II of Prussia as art collector and patron*, in: *Art History* 24 (2001), 231-246, hier: 243f.

²⁵ Sepp-Gustav Gröschel: *Die Gemmensammlung Berlins bis zu Friedrich dem Großen*, in: Willmuth Arenhövel (Hg.): *Berlin und die Antike. Katalog*, Berlin 1979, 52-66; Peter und Hilde Zazoff: *Gemmensammler und Gemmenforscher. Von einer noblen Passion zur Wissenschaft*, München 1983, 131-133.

²⁶ Johann Joachim Winckelmann: *Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch*, Florenz 1760.

²⁷ Im Rahmen des Ende 2008 erscheinenden Bestandskataloges der antiken Skulpturen der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg werden diese Ankäufe von Ulrike Müller-Kaspar ausführlicher besprochen.

Lodovico Bianconi aus anderen Sammlungen wie der des Pietro Natali erworben.²⁸ Rund 30 weitere Bildwerke für das Neue Palais, Statuen wie Büsten, kamen im Laufe dieser späten Phase des Erwerbs noch hinzu.

<14>

Darüber hinaus sind noch einige kleinere Zuwächse an Antiken zu verzeichnen. So wurden bei der Versteigerung der Sammlung Jean de Juliennes 1767 in Paris gemeinsam mit kunsthandwerklichen Gegenständen eine Drususbüste und eine Cicerobüste aus Grünschiefer erworben, wobei es sich bei der ersteren um ein Augustusbildnis und bei der letzteren eigentlich um einen Caesarkopf handelt; auf sie wird noch zurückzukommen sein.²⁹ Als herausragende Einzelerwerbung einer schon damals berühmten Antike ist auch die Bronze des "Betenden Knaben" 1747 mit Unterstützung des Fürsten Wenzel von Liechtenstein in die königliche Sammlung gelangt.³⁰ Sie befand sich zuvor bereits im Besitz einer ganzen Reihe namhafter Sammler und gehörte zuletzt dem Prinzen Eugen von Savoyen.

Verwendung der erworbenen Bestände unter Friedrich II.

<15>

Die Genese der Sammlung hat zur Bildung von Vorräten geführt, die nach und nach in anspruchsvollen Aufstellungskontexten Verwendung fanden. Auch die Bestände, die Friedrich beim Regierungsantritt antraf, verblieben zunächst im Berliner Schloss, bevor sie später anderweitig Verwendung fanden. Über die Art und Weise, auf die Friedrich dabei Regie geführt hat, wissen wir nahezu nichts. Doch die unterschiedlichen Verwendungskontexte legen immerhin einige Vermutungen nahe.³¹

<16>

Bevor ich mich exemplarisch drei großen Projekten zuwende, bei denen in großem Umfang die vorhandenen Bestände an antiker Skulptur Verwendung fanden, soll hier das Augenmerk zunächst einigen wenigen Skulpturen gelten, die Friedrichs spezielle Aufmerksamkeit genossen haben müssen, wie aufgrund ihrer besonderen Aufstellungsorte gefolgert werden kann.

<17>

Da ist zunächst die oben bereits erwähnte Bronze einer heute als "Betender Knabe" bezeichneten Jünglingsdarstellung mit ausgebreiteten Armen, die zu Friedrichs Zeiten als Darstellung des Antinous interpretiert wurde, eines Geliebten Kaiser Hadrians. Die Bronze wurde auf der Terrasse vor dem

²⁸ Kreikenbom: Aufstellung (wie Anm. 2), 66.

²⁹ Parlasca: Antikensammlung (wie Anm. 1), 218f.

³⁰ Gerhard Zimmer / Nele Hackländer (Hg.): Der Betende Knabe – Original und Experiment, Frankfurt a. M. 1997.

³¹ Überlegungen zum Zusammenhang von Inhalt und Aufstellung im Überblick bei Margarethe Kühn: Zum Antikenverständnis am Berliner Hof von Kurfürst Joachim II. bis zu König Friedrich dem Großen, in: Willmuth Arenhövel (Hg.): Berlin und die Antike. Katalog, Berlin 1979, 23-42, hier: 33-40.

Schloss Sanssouci so platziert, dass sie vom Bibliothekszimmer des Schlosses gesehen werden konnte.³² Ob der König dies selbst veranlasst hat, ist nicht bekannt. Allerdings kann die Aufstellung der Figur an so herausgehobener Stelle kaum ohne Anordnung des Königs erfolgt sein. Auf die Bronze wartend, soll Friedrich geschrieben haben: "Je l'attends avec impatience, et je me fais d'avance un plaisir de voir un des plus beaux morceaux que nous ayons de l'antique."³³ Ob Friedrich die Deutung der Bronze als Antinous teilte, ist unbekannt. Dennoch ist vermutet worden, die Statue verdanke ihre Aufstellung an exponierter Stelle homosexuellen Neigungen des Königs.³⁴

<18>

In der Bibliothek des Schlosses selbst – und damit an einem bevorzugten Aufenthaltsort des Königs – waren die Büsten des "Blinden Homer" sowie des Sokrates neben denen des Apoll und eines griechischen Philosophen aufgestellt.³⁵ Homer und Sokrates sind stets wiederkehrende Anknüpfungspunkte für Friedrichs Verehrung der Antike, wie auch die Schriften des Königs vielfach belegen.

<19>

In der Bibliothek des Neuen Palais stand eine Büste aus Grünschiefer, die seinerzeit als Bildnis Ciceros angesehen wurde, heute aber als ein Porträt Caesars gilt.³⁶ Friedrich sah in Cicero auf Grund von dessen Vielseitigkeit eine vorbildliche Ausnahmeerscheinung: "Cicéron, ce consul orateur, défenseur et père de la patrie, est le seul qui ait réuni des talents et des connaissances diverses: il joignait au grand art de la parole, qui le rendait supérieur à tous ses contemporains, une étude approfondie de la philosophie, telle qu'elle était connue de son temps; c'est ce qui paraît par ses Tusculanes, par son admirable traité de la Nature des dieux, par celui des Offices, qui est peut-être le meilleur ouvrage de morale que nous ayons. Cicéron fut même poète: il traduisit en latin les vers d'Aratus, et l'on croit que ses corrections perfectionnèrent le poème de Lucrèce."³⁷ Diese Zeilen schrieb der König in seiner Eloge auf Voltaire, um zu zeigen, wie lange die Welt warten musste, um in

³² Zimmer / Hackländer: Betender Knabe (wie Anm. 30).

³³ Nur in einer Abschrift erhalten, die den Museumsakten beigelegt haben soll, zitiert von Max J. Friedländer in: Zur Geschichte der königlichen Museen in Berlin, Festschrift zur Feier ihres fünfzigjährigen Bestehens am 3. August 1880, Berlin 1880, 11.

³⁴ Vogtherr: Absent love (wie Anm. 24), 231 u. 239; Johannes Kunisch: Friedrich der Große. Der König und seine Zeit, München 2005, 270.

³⁵ Oesterreich: Beschreibung (wie Anm. 8), 24 Nr. 131 (Homer: SPSG Inv. Skulpt.sl.g. 192, Detlev Kreikenbom, in: Antiken I., SPSG Berlin 2008 (wie Anm. 6), Kat. Nr. 54); Nr. 132 (Philosoph, inzwischen als Aischylos identifiziert: SPSG Inv. Skulpt.sl.g. 191, Detlev Kreikenbom: in: Antiken I., SPSG Berlin 2008 (wie Anm. 6), Kat. Nr. 55); Nr. 133 (Socrates: SPSG Inv. Skulpt.sl.g. 190; Kreikenbom: Aufstellung (wie Anm. 2), 58f. Abb. S. 60; ders., in: Antiken I., SPSG Berlin 2008 (wie Anm. 6), Kat. Nr. 56); Nr. 134 (Apollo: SPSG Inv. Skulpt.sl.g. 189, Detlev Kreikenbom; in: Antiken I., SPSG Berlin 2008 (wie Anm. 6), Kat. Nr. 45).

³⁶ Antikensammlung, SMBPK, Inv. Sk 342; Dagmar Grassinger in: Andreas Scholl / Gertrud Platz-Horster (Hg.): Antikensammlung. Altes Museum und Pergamonmuseum. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Mainz 2007, 120f., Kat. Nr. 68.

³⁷ Friedrich II. von Preußen: Eloge auf Voltaire, zitiert nach Johann D. E. Preuß (Hg.): Œuvres de Frédéric le Grand, Bd. 7, Berlin 1847, 57-77, hier: 70.

Voltaire einem Cicero vergleichbaren Charakter zu begegnen. Die Büste mag ihm insofern als ein Ebenbild des Freundes erschienen sein, den er später auch selbst von dem Pariser Bildhauer Jean Antoine Houdon porträtieren ließ.

[<20>](#)

Im Arbeits- und Schlafzimmer des Königs im Schloss Sanssouci stand auf dem Kaminsims eine aus der Sammlung Wilhelmines stammende Büste Marc Aurels – zumindest wurde sie im 18. Jahrhundert als Bildnis des Philosophenkaisers gedeutet.³⁸ Eine neuzeitliche, verkleinerte Bronzekopie der antiken Reiterstatue des Marc Aurel befand sich in der Bibliothek von Schloss Charlottenburg.³⁹ Auch diese historische Persönlichkeit ist ein von Friedrich oft zitiertes Vorbild. In seiner Widerlegung Macchiavellis, in der er seine Ansprüche an Regierende formulierte, zählt er den römischen Kaiser zu den glücklichen Souveränen, die in der Lage waren, jene Wissenschaften auch selbst zu praktizieren, die zur kulturellen Blüte ihrer Zeit beigetragen haben: "Marc-Aurèle, un des plus grands empereurs de Rome, était non moins heureux guerrier que sage philosophe, et joignait la pratique la plus sévère de la morale à la profession qu'il en faisait."⁴⁰

[<21>](#)

Auf die besondere Bedeutung, die diese Werke für Friedrich gehabt haben dürften, weist einzig ihr Aufstellungsort hin, im Falle der Bildnisse ebenso die Wertschätzung, die Friedrich in seinen schriftlichen Äußerungen den von ihnen dargestellten Persönlichkeiten entgegenbrachte.

Aufstellung von Antiken im Kontext großer Projekte

[<22>](#)

Die weitaus meisten Antiken der Sammlung Friedrichs sind für große Ausstattungsprogramme verwendet worden, wobei aus dem vorhandenen Vorrat geschöpft wurde. Mit einer Ausnahme allerdings: dem Halbbrondell und einigen Sälen des Neuen Palais. Dabei lässt sich entsprechend seiner Sammeltätigkeit in der Malerei auch hier eine frühe Phase, die bis in die 1750er Jahre reicht, von einer späteren unterscheiden.

[<23>](#)

In der ersten Phase waren die wichtigsten Aufstellungsorte für antike Skulptur Schloss Charlottenburg und Schloss Sanssouci mit seiner Terrasse sowie einzelnen Bereichen seines Gartens wie der

³⁸ Dabei handelt es sich um eine neuzeitliche unterlebensgroße Büste, die Bildniszüge des Kaisers Septimius Severus aufgreift und aus der Erbschaft Wilhelmines stammt, vgl. Harry Nehls: "Mon Héros, mon modèle!". Der sogenannte Marc Aurel von Sanssouci, in: Berlinische Monatsschrift 8 (1999), 4-18; ders.: Nicht Marcus Aurelius, sondern Septimius Severus, in: Museums Journal. Berichte aus den Museen, Schlössern und Sammlungen in Berlin und Potsdam (2006) 1, 15-17.

³⁹ Die Bronzestatuette stammt aus der Sammlung Polignac, abgebildet bei: Kühn: Antikenverständnis (wie Anm. 31), 42 Kat. Nr. 36 mit Abb. S. 28.

⁴⁰ Friedrich II. von Preußen : Réfutation du prince de Machiavel, zitiert nach Johann D. E. Preuß (Hg.): Œuvres de Frédéric le Grand, Bd. 8, Berlin 1848, 185-336, hier: 305.

Hauptallee, die vom Obeliskportal zur Großen Fontäne führt. Detlev Kreikenbom hat für das Schloss Sanssouci gezeigt, wie die Skulpturenausstattung gemeinsam mit der Malerei an der leitmotivischen Evozierung einer eigenen Geisteswelt durch die Bilderwelt der Mythologie und des ländlichen, unbeschweren Lebens mitwirkte.⁴¹ So antwortete in der Kleinen Galerie von Schloss Sanssouci die mythologische Welt der Statuen des Apoll, des Dionysos, der Athena und des Marsyas auf die Vergegenwärtigung eines musisch-ländlichen Ambientes in den dort gehängten Gemälden. Im Vestibül standen Mars und Merkur, vielleicht als Anspielung auf die militärische und wirtschaftliche Potenz des Königreiches.

<24>

Der verspielte, selbstbezogene Charakter dieser frühen Programme wird von Friedrich in der späteren Phase seiner Herrschaft zugunsten eines an barocker Tradition orientierten Repräsentationsstils aufgegeben, wie er von den dann aktuellen Projekten angestimmt wird.⁴² Christoph Martin Vogtherr hat im Zusammenhang der Gemäldesammlungen davon gesprochen, Friedrich habe sich "vom königlichen Privatsammler zum sammelnden König" gewandelt.⁴³ Drei herausragende Beispiele der Antikenpräsentation dieser Phase seien hier herausgegriffen, zum einen die Bildergalerie, die 1763 fertiggestellt wurde, der Antikentempel, der 1770 vollendet war, und die Anlage des Neuen Palais mit dem Rehgarten, die etwa 1770 insgesamt fertig gestellt gewesen sein dürfte.

Die Bildergalerie

<25>

Die Planungen für die Bildergalerie wurden durch den Architekten Johann Gottfried Büding schon vor dem Siebenjährigen Krieg begonnen und ihre Umsetzung wurde vom König auch während der Kriegsjahre vorangetrieben. Das Gebäude ist der früheste eigens errichtete und freistehende Museumsbau im deutschsprachigen Raum.⁴⁴ Schon der Fassadenschmuck des langgestreckten Galeriegebäudes weist auf seine Funktion hin: Zwölf allegorische Figuren zwischen den Fensterachsen verweisen auf Künste und Wissenschaften, während über den Fensteröffnungen die Bildnisköpfe von zwölf Künstlern erscheinen.⁴⁵ In der Mittelachse figuriert mit Apelles der große Maler der Antike. Als weiterer Künstler der Antike vertritt Phidias die Skulptur. Die übrigen Künstler gehören

⁴¹ Kreikenbom: Aufstellung (wie Anm. 2).

⁴² Diese Formulierung zuerst bei Börsch-Supan: Friedrich (wie Anm. 4).

⁴³ Christoph Martin Vogtherr: Friedrich II. von Preußen und seine Sammlung französischer Gemälde, in: Pierre Rosenberg (Hg.): Poussin, Lorrain, Watteau, Fragonard ... Französische Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts aus deutschen Sammlungen. Eine Ausstellung der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München, der Stiftung Haus der Kunst München und der Réunion des Musées Nationaux, Paris, Ostfildern 2005, 89-96, hier: 91.

⁴⁴ Adrian von Buttlar: Europäische Wurzeln und deutsche Inkunabeln der Museumsarchitektur, in: Bénédicte Savoy (Hg.): Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland, 1701-1815, Mainz 2006, 27-45; Locker: Bildergalerie (wie Anm. 5).

⁴⁵ Saskia Hüneke: Der Skulpturenschmuck an der Bildergalerie, in: Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Hg.): Die Bildergalerie in Sanssouci. Bauwerk, Sammlung und Restaurierung, Mailand 1996, 27-44.

der Neuzeit an, wobei es sich dem Thema des Bauwerks entsprechend stets um Maler handelt, einzig Michelangelo wird zugleich als Bildhauer vorgestellt.

<26>

In den Jahren 1755 bis 1770 wurden zahlreiche Gemäldeankäufe für die Bilderwand der Galerie über die Agenten Johann Ernst Gotzkowsky und Louis-François Mettra getätigt. Bei den Gemälden handelt es sich nicht mehr um die Werke der Maler der *fêtes galantes*, für deren Wertschätzung der König von seinem Berater, dem Marquis d'Argens, 1752 öffentlich kritisiert worden war, und die bei der Ausstattung von Schloss Sanssouci noch Vorrang hatten.⁴⁶ Nun wurden Werke bevorzugt, die dem akademischen Anspruch oder dem anerkannten Zeitgeschmack entsprachen und somit der höfisch-repräsentativen Aufgabe gerecht werden konnten. Zum Zuge kam vor allem niederländische, italienische und französische Historienmalerei.⁴⁷



Abb. 1: Potsdam Sanssouci, Bildergalerie, Innenraum, Blick auf die westliche Eingangstür, © Fotoarchiv SPSG

<27>

Obwohl das Gebäude eigentlich der Malerei gewidmet ist, spielt darin die Skulptur eine wichtige Rolle. Der Bestand, eine Mischung aus antiker und neuzeitlicher Skulptur, lässt sich dank der Beschreibungen des Galerieinspektors Matthias Oesterreich nahezu vollständig rekonstruieren. An den Schmalseiten wurde jeweils zu beiden Seiten der Portale großformatige, zeitgenössische französische Skulptur aufgestellt: im Westen eine Statue der Diana von Louis-Claude Vassé und eine des Apoll von Jean-Baptiste Lemoyne.⁴⁸ Im Osten, ihnen gegenüber, stehen eine Statue des Mars und

⁴⁶ Vogtherr: Friedrich als Sammler (wie Anm. 4), 50.

⁴⁷ Das vermutlich unter dem Einfluss des Marquis d'Argens stehende Konzept der Hängung hat Christoph Vogtherr interpretiert: Vogtherr: Friedrich als Sammler (wie Anm. 4).

⁴⁸ Saskia Hüneke: Die Bildwerke im Innenraum, in: Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und

zum Fenster hin eine der Venus, beide von Guillaume Coustou d.J. Über den Portalen der Schmalseiten wurden antike Sarkophagreliefs in die Wand eingelassen, im Westen ein Relief mit der Darstellung der Drei Grazien, im Osten eines, das Dionysos und Ariadne umgeben von Figuren des dionysischen Thiasos zeigt. Die vier Statuen waren eigens für diesen Aufstellungskontext bei den französischen Künstlern in Auftrag gegeben worden, die beiden antiken Reliefs stammen aus der Sammlung des Kardinals Polignac und waren bis zur Vermauerung in der Bildergalerie offenbar in keinen Aufstellungszusammenhang eingebunden. Diese Reliefs sind heute die einzigen antiken Bildwerke der Galerie, die bereits zur ursprünglichen Ausstattung gehört haben.⁴⁹

<28>

An der Nordwand, also den Gemälden gegenüber, wurden zwölf antike Büsten auf Holzkonsolen angebracht und bildeten, jeweils Fensteröffnungen rahmend, Paare. Ausgewählt für die Platzierung in der Bildergalerie wurden die Skulpturen aus dem schon vorhandenen Bestand, ein früherer Standort ist für sie nicht überliefert. Für die Identifizierung der Büsten stellt die Publikation der "Antiquités dans la collection de sa Majesté le Roi de Prusse à Sanssouci" von Andreas Ludwig Krüger von 1772 einen großen Glücksfall dar.⁵⁰



Abb. 2: Andreas Ludwig Krüger, Antiquités dans la collection de sa Majesté le Roi de Prusse à

Gärten Berlin-Brandenburg (Hg.): Die Bildergalerie in Sanssouci. Bauwerk, Sammlung und Restaurierung, Mailand 1996, 89-108, hier: 90-93.

⁴⁹ Vgl. Astrid Dostert, in: Antiken I., SPSG Berlin 2008 (wie Anm. 6), Kat. Nr. 66 und 68; Hüneke: Innenraum (wie Anm. 48), 97 mit Abb.

⁵⁰ Andreas Ludwig Krüger: Seconde Partie des Antiquités dans la collection de sa Majesté le Roi de Prusse à Sanssouci, contenant douze planches d'après les beaux bustes et demi-bustes placées dans la Grande Galerie des tableaux, autre fois dans la collection de Son Eminence Monseign. Le Cardinal de Polignac à Paris. Dessinées et gravées par L. Krüger, à Potsdam, Danzig 1772. Die Tafeln sind u.a. abgebildet bei Hüneke: Innenraum (wie Anm. 48), 94f.

Sanssouci, Bd. 2, 1772, Taf. 11 „Marc Antoine en habit Consulaire“, nach der römischen Bildnisbüste, Antikensammlung SMBPK, Inv. Sk 421.

Er zeichnete die zwölf Büsten und bezeichnete sie mit den damals gültigen Identifizierungen.

<29>

Sie zeigen Persönlichkeiten der griechischen und römischen Geschichte. Es handelt sich jedoch nicht um eine der suetonischen Kaiserreihen, wie sie in Galerieräumen des Barock sehr beliebt waren, sondern um eine deutlich losere Zusammenstellung vornehmlich von Gewandbüsten, deren Identifizierungen sich im Übrigen nicht durchgängig als zutreffend erwiesen haben (im Folgenden steht die heutige Benennung jeweils in Klammern hinter der zeitgenössischen Bezeichnung).

<30>

Das erste Paar rechts von der westlichen Eingangswand bilden Antigonus von Makedonien (Kopf eines griechischen Strategen) und Claudius Septimius Albinus (bärtiges Privatporträt eines Römers mit ergänzter Gewandbüste); das zweite Paar zeigt zwei Kaiser, Antoninus Pius en habit consulaire (Antoninus Pius) und Hadrien (griechisches Philosophenporträt auf nicht zugehöriger Panzerpaludamentbüste); das dritte Paar bilden die einzige weibliche Büste der Reihe, Julia Soemia (römisches Privatporträt auf ergänzter Gewandbüste), und eine Muse (Porträt des Antinous mit Flügeln im Typus Mondragone). Im Ostflügel setzt sich die Reihe mit Lucius Annius Antoninus, dictus Aelius Commodus (Marc Aurel auf ergänzter Büste) und einer Buste Consulaire (römisches Privatporträt auf Togabüste) fort; es folgen Lucius Aurelius Antoninus Commodus (Marc Aurel im 3. Typus auf Panzerpaludamentbüste) und Septimius Severus (Hadrian auf nicht zugehöriger, stark ergänzter Panzerpaludamentbüste); die Reihe beschließen Marc Antoine en habit consulaire (römisches Privatporträt auf Büste mit contabulierter Toga) und Antinous (Antinousbildnis im Typus Mondragone).

<31>

In der Reihe dieser Identifizierungen des 18. Jahrhunderts sind also vom hellenistischen König über Marcus Antonius nur Herrscher des zweiten und dritten nachchristlichen Jahrhunderts vertreten, sowie eine weibliche Angehörige des Kaiserhauses, des Weiteren Antinous, der verstorbene Geliebte Hadrians, und eine Muse. Diese Benennungen sind jene, die Oesterreich aufführt und die Andreas Ludwig Krüger sicherlich in enger Absprache mit dem Galerieinspektor wählte. Ob sie auch mit den Deutungen des Königs übereinstimmen, ist unbekannt. Die Zusammenstellung der Büsten wirkt willkürlich: Weder die Maße, noch die Büstenformen oder der Erhaltungszustand ergeben ein einheitliches Erscheinungsbild.⁵¹ Zwar befinden sich darunter vier oder fünf Gewandbüsten in gutem Erhaltungszustand, doch hätte man in den Magazinen weitere gut erhaltene Büsten römischer Kaiser

⁵¹ Dennoch wirkt die Zusammenstellung der Stiche nach den Antiken weit homogener als dies bei den zwölf Büsten und Medaillons der Fall ist, die Krüger in seinem ersten Band abbildete und die sich zu diesem Zeitpunkt an unterschiedlichen Aufstellungsorten befanden, vgl. Andreas Ludwig Krüger: *Première partie des antiquités dans la collection de Sa Majesté Le Roi de Prusse à Sans-souci, contenant douze planches d'après les plus beaux bustes, demi-bustes et thermes, dessinées et gravées par Kruger à Potsdam, Danzig 1769.*

oder Privatpersonen finden können. Fragt man nach den inhaltlichen Kriterien der Zusammenstellung, fällt die Antwort nicht anders aus, will man nicht bei abwegigen Verbindungen Zuflucht suchen, zum Beispiel dem Umstand, dass die Dargestellten beider Büsten eines Paares in Ägypten und damit am selben Fluss, dem Nil, zu Tode gekommen sind, wie das bei Marcus Antonius und Antinous möglich wäre.

<32>

Vor den Fensterzwischenräumen wurden antike Bildwerke auf prachtvollen Tischen mit inkrustierten Marmorplatten platziert.



Abb. 3: Unterlebensgroße Statue einer liegenden Mänade, römische Statue um 150 n. Chr. nach einem Vorbild des späten 2. Jahrhunderts v. Chr., Antikensammlung SMBPK Inv. Sk 209 © Antikensammlung SMB



Abb. 4: Knöchelspielerin, römische Kopie nach einem hellenistischen Vorbild mit Porträtkopf eines Mädchens, 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr., Antikensammlung SMBPK Inv. Sk 494, © Antikensammlung SMB, Foto Johannes Laurentius



Abb. 5: Statue eines sitzenden Kindes zur Fortuna auf dem Füllhorn ergänzt, Torso der römischen Kaiserzeit (1. / 2. Jahrhundert n. Chr.), von Edme Bouchardon 1731 in Rom restauriert, Skulpturensammlung SMBPK Inv. Nr. 355, © Skulpturensammlung SMB, Neg.Nr. 355 c.

Von West nach Ost waren dies eine kleine, so bezeichnete Bacchantin auf einem Tigerfell aus der Sammlung Wilhelmines⁵², die Knöchelspielerin aus der Sammlung Polignac⁵³, die damals als Göttin des Reichtums bezeichnete Figur eines Kindes⁵⁴, das auf einem übergroßen Füllhorn sitzt, und ein kleiner sitzender Bacchus mit Satyr und Tiger⁵⁵. Für diese Platzierungen wurden jeweils sitzende, kindliche, höchstens lebensgroße Figuren ausgewählt, sodass hier das formale Kriterium der annähernd vergleichbaren Größe für die Wahl ausschlaggebend scheint. Die Bacchantin und der Bacchus auf den beiden äußeren Tischen schließen sich zudem inhaltlich zusammen, während bei der Knöchelspielerin und der sitzenden Fortuna ein weiterer Gesichtspunkt hinzukommt, denn beiden kam ein besonderer künstlerischer Wert zu. Die Knöchelspielerin war seit ihrer Entdeckung in Rom 1731 berühmt und wurde hoch geschätzt, während der antike Kindertorso noch in Rom von dem gefeierten Edme Bouchardon zu einer Fortuna ergänzt worden war. Auf diesen Umstand weist Oesterreich in seiner Beschreibung auch ausdrücklich hin.



⁵² Unterlebensgroße Statue einer liegenden Mänade, im Bayreuther Inventar als "Atalanthe" bezeichnet: Antikensammlung Staatliche Museen zu Berlin, Inv. Sk 209; Sepp-Gustav Gröschel, in: *Antiken I.*, SPSP Berlin 2008 (wie Anm. 6), Kat. Nr. 226.

⁵³ Antikensammlung SMBPK, Inv. Sk 494; Kathrin Schade: Die Knöchelspielerin in Berlin und verwandte Mädchenstatuen, in: *Antike Plastik 27* (2000), 91–110. Kat. Nr. 1; Astrid Dostert, in: *Antiken I.*, SPSP Berlin 2008 (wie Anm. 6), Kat. Nr. 133.

⁵⁴ Skulpturensammlung SMBPK, Inv. Nr. 355; Astrid Dostert, in: *Antiken I.*, SPSP Berlin 2008 (wie Anm. 6), Kat. Nr. 139.

⁵⁵ Oesterreich: Beschreibung (wie Anm. 8), 19 Nr. 104: "moderne Antike, aus der Schule des Michael Angelo"; Hüneke: Innenraum (wie Anm. 48), 98f. Anm. 31. Die Skulptur ist seit 1946 verschollen.

Abb. 6: Statue einer weiblichen Gewandfigur, im 18. Jahrhundert als Tochter der Niobe bezeichnet, Kopf 120-140 n. Chr., nach einem Vorbild des 3. Viertels des 5. Jhs. v. Chr.; Torso 140-160 n. Chr., nach einem Vorbild des späten 2. Jhs. v. Chr., Antikensammlung SMBPK Inv. Sk 585, © Antikensammlung SMB



Abb. 7: Statue einer Orantin mit nicht zugehörigem Porträtkopf der Kaiserin Sabina (130/140 n. Chr.), Torso römische Kopie des späten 1. Jahrhunderts n. Chr. nach einem Vorbild des 1. Jahrhunderts v. Chr., Antikensammlung SMBPK Inv. Sk 496, © Antikensammlung SMB Negativ Nr. Sk 1291.

<33>

Im Mittelraum der Galerie standen neben der zentralen Eingangstür westlich die Statue einer weiblichen Gewandfigur⁵⁶, die damals als eine Tochter der Niobe gedeutet wurde, und auf der anderen Seite die kolossale Gewandstatue einer Frau⁵⁷, die beide Arme zum Gebet erhoben hat und im 18. Jahrhundert als Julia, Tochter des Kaisers Augustus, angesprochen wurde. Die Auswahl gerade dieser beiden Figuren scheint vorrangig aufgrund formaler Kriterien erfolgt zu sein: So ist die Orantin, die ein Porträt der Kaiserin Sabina trägt, mit einer Höhe von 2,11 m deutlich überlebensgroß. Von ihrem Pendant, der 1,89 m hohen Niobetochter, wird sie fast erreicht. Zudem handelt es sich beide

⁵⁶ Antikensammlung SMBPK, Inv. Sk 585; Gordian Weber: Die italienische Reise der Markgräfin Wilhelmine und ihre Antikenankäufe, in: Peter O. Krückmann (Hg.): Paradies des Rokoko, Bd. 2: Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth, Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen Bayreuth, München / New York 1998, 58–64; Sepp-Gustav Gröschel: in: Antiken I., SPSG Berlin 2008 (wie Anm. 6), Kat. Nr. 227.

⁵⁷ Antikensammlung SMBPK, Inv. Sk 496; Astrid Dostert, in: Antiken I., SPSG Berlin 2008 (wie Anm. 6), Kat. Nr. 138.

Male um Gewandfiguren, deren Körperhaltung und Gestik Bewegung und Emotionalität zum Ausdruck bringen. Friedrich verfügte in seiner Sammlung nur über wenige überlebensgroße Figuren. Als prominenteste dieser Zeit können Asklepios und Hygieia aus der Sammlung Polignac gelten, die im Vestibül von Schloss Charlottenburg die Besucher empfangen.⁵⁸ Die Figur der Niobetochter hatte Friedrich erst wenige Jahre vor Einrichtung der Bildergalerie von seiner Schwester Wilhelmine geerbt, sodass sie offenbar wie die Orantin aus der Sammlung Polignac noch nicht in einen Kontext eingefügt worden war und daher für die Bildergalerie zur Verfügung stand.

<34>

Den vier auf Tischen und den beiden frei stehenden antiken Figuren der Galerie ist gemeinsam, dass sie eine Art Handlung darstellen und sich einem erzählerischen, mythologischen Kontext zuordnen lassen, womit sie den Historienbildern an der gegenüberliegenden Wand eine Entsprechung boten. So schüttet etwa die sitzende Fortuna ihr Füllhorn aus und hält dem Betrachter eine Blume entgegen, während die in sich versunkene Figur der Knöchelspielerin, die soeben geworfenen Knöchel vor sich betrachtet.

<35>

Es lässt sich also festhalten: Die Ausstattung des Gebäudes mit Skulptur ist aufwändig, erst recht, wenn man noch die figürlichen Stuckaturen dazu nimmt. Die antike Skulptur spielt beim Gesamteindruck des Raumes eine gewichtige Rolle. Eine derart systematische Auswahl, wie sie die Hängung der Gemälde bestimmt, lässt sich bei den Antiken allerdings nicht erkennen, auch wenn sie dem gebildeten Betrachter assoziativ gewiss eine Fülle an Gesprächsthemen geboten haben werden. Hier wird weder ein historischer Überblick über die Skulptur angestrebt, noch sind inhaltliche Bezüge offensichtlich. Die Gravität der Antike prägt jedoch den Ort entschieden mit und monumentalisiert ihn, ganz im Sinne einer Abwendung von rokokohaft Unbeschwertheit, die aus dem Bau selbst und seiner zeitgenössischen Bauskulptur noch spricht.

⁵⁸ Vgl. Dostert: Sammlung Polignac (wie Anm.14), 195, Taf. 54 Abb.1.2.

Der Antikentempel



Abb. 8: Potsdam Sanssouci, Antikentempel, Innenansicht, Blick von der Eingangstür auf die Tür zum Kabinett, © Fotoarchiv SPSPG

<36>

Im Neuen Garten ließ Friedrich zwei aufeinander Bezug nehmende Rundbauten erstellen, den sogenannten Freundschaftstempel mit einer Sitzstatue seiner verstorbenen Schwester Wilhelmine von Bayreuth und – in unserem Zusammenhang entscheidender – den Antikentempel. Mit der Planung und Durchführung war Carl von Gontard beauftragt worden, der den Rundbau 1768/69 realisierte, nachdem der Freundschaftstempel bereits stand. Durch die Pendantbildung wird auf die bereits erwähnte Bedeutung angespielt, die die Beziehung von Bruder und Schwester auch für das Verhältnis des Königs zur Antike hatte. Im Übrigen verdankte Friedrich einen bedeutenden Teil seiner Sammlung dem Erbe, das Wilhelmine ihm vermacht hatte. Allein die Ausstattung des Antikentempels speiste sich hieraus zu etwa einem Drittel. In einem Brief an Voltaire erwähnt Friedrich den Freundschaftstempel: "Soit faiblesse, soit adulation outrée, j'ai exécuté pour cette sœur ce que Cicéron projetait pour sa Tullie. Je lui ai érigé un temple dédié à l'Amitié; sa statue se trouve au fond, et chaque colonne est chargée d'un mascarón contenant le buste des héros de l'amitié. Je vous en envoie le dessin. Ce temple est placé dans un des bosquets de mon jardin. J'y vais souvent me rappeler mes pertes, et le bonheur dont je jouissais autrefois."⁵⁹ Auch wenn uns eine ähnliche schriftliche Äußerung Friedrichs zum Antikentempel nicht bekannt ist, so kann doch vermutet werden, dass er ihn in enger Beziehung zu seiner Schwester gesehen hat.

<37>

Der Entwurf des Innenraums ist offenbar in Anlehnung an das römische Pantheon entstanden, das

⁵⁹ Friedrich II. von Preußen: Brief aus Potsdam an Voltaire vom 24.10.1773, zitiert nach Johann D. E. Preuß (Hg.): *Œuvres de Frédéric le Grand*, Bd. 23: *Correspondance de Frédéric avec Voltaire*, Berlin 1853, 293.

Vorbild für eine Rotunde schlechthin. Typologisch steht der Tempel jedoch in der Tradition des Tholos, des griechischen Rundtempels, erweitert um einen quadratischen Annex. Wie Detlev Kreikenbom ausgeführt hat, dürften auch palladianische Vorbilder die Planungen nicht unwesentlich beeinflusst haben, vermittelt über die englische Gartenarchitektur, etwa den Rundtempel von Stourhead, der ebenfalls antike Skulptur beherbergte.⁶⁰

<38>

Man kann in dieser schlicht mit grauem schlesischem Marmor ausgekleideten Rotunde ein Gegenstück zur Bildergalerie sehen, das der Präsentation antiker Kunst gewidmet ist. In der Mitte stand eine Gruppe aus zehn Statuen, an den Wänden thronten fünfzig Büsten, über der Eingangstür und der Tür zum angrenzenden Kabinett waren Reliefs und ein Mosaik in die Wand eingelassen. Davon hat sich heute nur noch eine Antike am originalen Anbringungsort erhalten: Das über der Eingangstür vermauerte Reiterrelief, dessen Reiter damals als Kaiser Trajan interpretiert wurde.⁶¹ Zwei weitere historische Persönlichkeiten waren als kleine reliefierte Profilbildnisse im Tempel präsent: Alexander der Große und Messalina. Mit einer modernen Darstellung des Raubes der Proserpina und einem Relief mit Satyrn in der Schmiede des Vulkan, das aus der Sammlung Polignac stammte und sich heute im Louvre befindet, war darüber hinaus der Bereich des Mythos im Relief vertreten.⁶² Seit 1921 wird der Bau als Mausoleum der Hohenzollern genutzt.

<39>

Als prominenteste Antiken in der ursprünglichen Ausstattung des Antikentempels können die zehn Statuen der sogenannten Lykomedesgruppe gelten, die aus der Sammlung Polignac stammen.⁶³ Die Gruppe befand sich bis dahin im Speisesaal von Schloss Charlottenburg. Erst durch ihre Ergänzungen bildeten die einzelnen Statuen ein Ensemble, das die Entdeckung Achills durch Odysseus unter den Töchtern des Lykomedes auf Skyros wiedergibt. Odysseus bediente sich dabei einer List: Er bot am Hof des Königs als Kaufmann verkleidet Schmuck, Kleider und Waffen an. Achill, der sich als Mädchen verkleidet unter den Töchtern des Lykomedes versteckt hielt, griff spontan zu den Waffen, womit er sich als Mann zu erkennen gab – anders als die Mädchen, die sich für den Schmuck und die Toilettengegenstände interessierten. Die Gruppe stellt den Moment der Entdeckung Achills dar. Die Restaurierung und Zusammenstellung zu einer Gruppe wurde von Lambert-Sigisbert Adam durchgeführt, wohl in enger Abstimmung mit seinem Auftraggeber, Kardinal Polignac, sowie den

⁶⁰ Kreikenbom: Aufstellung (wie Anm. 2), 72f; zu Antikentempel und Freundschaftstempel vgl. Drescher / Badstübner-Gröger: Spätstil (wie Anm. 24), 161-169; Helmut-Eberhard Paulus: Monopteros und Antikentempel: ein Thema der europäischen Gartenkunst zwischen Allegorie, Antikensehnsucht und Palladianismus, in: Michael Rohde (Hg.): Preußische Gärten in Europa: 300 Jahre Gartengeschichte, Leipzig 2007, 16-19.

⁶¹ Der Kopf des Reiters, die Bodenleiste und die Holzrahmung sind zwischen 1729 und 1734 ergänzt worden. Vgl. Detlev Kreikenbom, in: Antiken I., SPSG Berlin 2008 (wie Anm. 6), Kat. Nr. 67; Harry Nehls: ‚... eine gar vortreffliche Wirkung ...‘. Das vergessene Reiterrelief im Antikentempel im Park von Sanssouci, in: Berlinische Monatsschrift 9/1 (2001), 4–15.

⁶² Vgl. Oesterreich: Beschreibung (wie Anm. 8), 76-78.; Parlasca: Antikensammlungen (wie Anm. 1), 215f. Abb. 1.

⁶³ Vgl. Heres: Lykomedesgruppe (wie Anm. 1); Dostert: Sammlung Polignac (wie Anm. 14).

Künstlern und Antiquaren in Rom um 1730. Die Anregung zu dieser Interpretation und Ergänzung ging neben der Überlieferung des Themas bei dem römischen Dichter Statius sowie auf römischen Sarkophagen möglicherweise von der Statue des Apoll/Achill im langen Kitharoedengewand aus, der offenbar leicht als ‚verkleidet‘ interpretiert werden konnte.⁶⁴

<40>

Die Anordnung der fünfzig Büsten in drei versetzten Reihen an den Wänden lässt kein klares Auswahlkriterium erkennen. Alles war hier vertreten – die Spannweite reicht von griechischen Göttern und Heroen über griechische Philosophen bis zu römischen Kaisern und Privatpersonen. Selbst die Bronzestatue Richelieus nach Gianlorenzo Bernini aus der Sammlung Polignac wurde eingereiht. Diese Zusammenstellung erscheint noch willkürlicher als jene der Bildergalerie. Als formales Anbringungskriterium ist erkennbar, dass in der oberen Reihe eher die größeren Stücke platziert worden sind. Schon bei Oesterreich liest sich die Reihung sehr uneinheitlich, wie das folgende Beispiel zeigt: „eine Colossal Halb-Büste – eine Venus – der Kaiser Severus – Büste eines Unbekannten – eine sehr schöne Büste eines unbekanntes Frauenzimmers – Faustine – Agrippine, Gemahlin des Claudius – Kaiser Claudius – Büste eines Unbekannten – halbes Bruststück eines Unbekannten – junger Faunus“.⁶⁵

<41>

Obwohl Matthias Oesterreich die Ausstattung des Antikentempels auflistet, lassen sich die Büsten teilweise nicht mehr mit den in den Sammlungen erhaltenen identifizieren, da viele nicht eindeutig genug benannt sind. Auch der Abgleich mit den Schlossinventaren bringt hier keine endgültige Sicherheit, zumal die Büsten zum Teil auch innerhalb des Tempels wanderten oder wiederholt durch andere ersetzt wurden.⁶⁶

<42>

Zu der bereits genannten umfangreichen Ausstattung mit Skulptur kamen noch Bestände von Kleinkunst. So lagen auf der heute noch vorhandenen umlaufenden Holzkonsolbank, die fast einen halben Meter tief ist, frei und durcheinander unterschiedlichste Gegenstände: Bronzen, Terrakotten, Gefäße, Gerätschaften wie Werkzeuge oder Lampen, außerdem Marmorstücke und Inschriften.⁶⁷ Dabei wird deutlich, dass hier bewusst auch Objekte Eingang fanden, die als Gebrauchsgegenstände Zeugnis von der Alltagskultur der Antike geben sollten. Dieser Aspekt hatte bereits die Sammlung der

⁶⁴ Vgl. Dostert: Die Sammlung Polignac, in: Antiken I., SPSG Berlin 2008 (wie Anm. 6).

⁶⁵ Oesterreich: Beschreibung (wie Anm. 8), 66f. Nr. 417 bis 430. Die Aufzählung verdeutlicht, dass ideale Köpfe sich abwechselten mit Kaiserbildnissen und den Porträts von unbekanntes Römern und Römerinnen.

⁶⁶ Dies erschließt sich aus dem Studium der Schlossinventare, deren Abgleich untereinander und mit der Beschreibung Oesterreichs.

⁶⁷ Das Inventar der aus dem Antikentempel in die Kunstkammer überführten Kleinkunst aufgelistet bei Heres: Anfänge (wie Anm. 11), 125.

Wilhelmine von Bayreuth gekennzeichnet.⁶⁸

<43>

Gegenüber der Eingangstür öffnet sich der Tempel zu einem Kabinett mit drei Fenstern, das in den Inventaren als "Musaeum" bezeichnet wird, in dem sich laut Oesterreich "sämtliche Medaillen und geschnittenen Steine in vier prächtigen Schränken" sowie weitere Gegenstände der Kleinkunst befanden.⁶⁹ Zwei der Schränke haben sich in den Sammlungen erhalten. Bei den hier untergebrachten Gegenständen der Kleinkunst, den Münzen und Gemmen, handelte es sich zum einen um den gesamten Bestand der Antikenkammer im Berliner Schloss, der auf Befehl des Königs in den Tempel gebracht worden war, und um die von Baron Philipp von Stosch erworbene Gemmensammlung. Außerdem war hier die antiquarische Literatur des Königs, die Fachliteratur also, untergebracht.

<44>

Auf diese Weise errichtete der König eine Art Zentrum für antike Kunst und Kultur, das die ganze Spannweite antiker Bildwelt zusammenführte. Über das tatsächliche Ausmaß seiner persönlichen Anteilnahme wissen wir allerdings kaum etwas, auch wenn Oesterreich schreibt, dass der König die Ordnung der Büstenaufstellung vorgegeben habe und auch bekannt ist, dass Friedrich die Verlegung von Sammlungsteilen aus dem Stadtschloss veranlasst hat.⁷⁰ Doch selbst unter diesen Umständen ist klar: Bei der Konzeption eines zentralen Ortes der Antikensammlung in einem antik anmutenden Gebäude, das als Pendant zum Freundschaftstempel der besonderen Beziehung zu seiner Schwester Ausdruck verleiht, wird Friedrich entscheidend mitgesprochen haben. Die Kombination aus repräsentativ in Szene gesetzter antiker Plastik, dem Einzelstudium zugänglicher Kleinkunst einschließlich antiker Gerätschaft, der wertvollen Münz- und Gemmensammlung sowie der einschlägigen Literatur wirft die Frage auf, ob dieser Ort dem Studium der Antike und der Gelehrsamkeit dienen sollte. Ob Friedrich sich hier der Antike zumindest gelegentlich gewidmet hat, wissen wir nicht. Eine ausgesprochen wissenschaftliche Beschäftigung mit den Antiken des Königs – an diesem dafür prädestinierten Ort – ist weder für ihn selbst noch für Antiquare und Gelehrte seines Umkreises nachweisbar. Im Gegenteil, Friedrich scheint die wissenschaftliche Aufarbeitung seiner Sammlung nicht eben großzügig gefördert zu haben, vermisst doch Matthias Oesterreich die Ermutigung des Königs in Dingen der Dokumentation und Publikation.⁷¹

⁶⁸ Weber: Wilhelmine (wie Anm. 21), 50.

⁶⁹ Oesterreich: Beschreibung (wie Anm. 8), 65, Anm.**.

⁷⁰ Oesterreich: Beschreibung (wie Anm. 8), 66.

⁷¹ Oesterreich: Beschreibung (wie Anm. 8), 17, Anm. zur Nr. 99: "Ich war willens, solchergestalt alle Jahre 8 Theile davon, jeden von 12 Blatt, stechen zu lassen, welches mit der Zeit eine schöne Sammlung ausgemacht haben würde; ich habe aber die zu dergleichen Unternehmung erforderlichen Ermunterungen nicht gefunden."

Neues Palais



Abb. 9: Potsdam Sanssouci, Neues Palais, Blick in das Halbrondell auf der Gartenseite mit den Kopien des 19. Jahrhunderts der antiken Statuen, © Fotoarchiv SPSPG, Foto Roland Handrick

<45>

Abschließend streifen wir noch kurz das monumentalste Beispiel der Aufstellung antiker Skulptur aus Friedrichs Regierungszeit. Gegenüber dem Neuen Palais, auf dessen Gartenseite, ließ Friedrich ein an der Mittelachse des Palais orientiertes Halbrondell anlegen, das von vierzehn antiken Statuen auf hohen Marmorsockeln eingefasst war, auf das wiederum Alleen zuführten, die von antiken Büstenreihen gesäumt waren. Für dieses Arrangement mussten – wie bereits erwähnt – Antiken erst eigens beschafft werden, da es in den Magazinen an großformatiger Skulptur fehlte, die man für die Aufstellung auf den hohen Sockeln benötigte. Vierzehn lebensgroße antike Statuen fanden auf diese Weise Verwendung. Um 1825 wurden sie ins Museum überführt und Mitte des 19. Jahrhunderts durch Kopien ersetzt, die von Bildhauern der Rauchscheule angefertigt worden waren.⁷²

<46>

Die inhaltlich motivierte, paarweise Aufstellung lässt den Wunsch erkennen, formale Entsprechungen zu finden, zumindest die Größe beachtend, obwohl sich selbst das nicht wirklich bewerkstelligen ließ. In der Hauptsache handelt es sich nach Oesterreich um Götterfiguren und mythologische Darstellungen wie Apoll und Marsyas, Asklepios und Juno, aber auch eine Cleopatra und ein Athlet standen im Halbrund. So gilt auch hier: „Eine thematische Ordnung oder gar ein Programm lässt sich nicht erkennen.“⁷³ Das große Format erzeugt auf jeden Fall einen außerordentlich repräsentativen,

⁷² Sieben Statuen des Halbrondells sind damals für die Rotunde des Alten Museums ausgewählt worden – ein ebenfalls höchst repräsentativer Ort.

⁷³ Fazit von Ulrike Müller-Kaspar, die im Rahmen des Ende 2008 erscheinenden Bestandskataloges der antiken

herrschaftlichen Eindruck. Gleichzeitig wurden in der Marmorgalerie des Neuen Palais weitere Ankäufe aus Rom neben den beiden Kaminen zu Zweiergruppen, die miteinander korrespondierten, zusammengestellt. Gemeinsam sind den vier Figuren ihre Höhe und ein eher ruhiges Standmotiv.⁷⁴ Apoll (eigentlich eine Statue des sogenannten Narkissos) und Diana bilden ein Paar, ein zweites formen der Gott Asklepios und eine Bacchantin. Auch hier zeigt sich, dass der Fokus der späten Antikenerwerbungen Friedrichs deutlich von ihrem Verwendungszweck und ihrer Einbindung in festgelegte Kontexte bestimmt wurde – nämlich der repräsentativen Aufstellung als dekorative Objekte, die durch ihre antike Herkunft geadelt und gleichsam wertvoll waren.

Friedrich als Sammler antiker Kunst

<47>

Der Abriss zeigt, dass Friedrich durchaus erhebliche Mittel in die Beschaffung und Präsentation von Antiken investiert hat. Damit kehren wir zu unserer Ausgangsfrage nach der Bedeutung der Sammlung und des Sammelns für Friedrich den Großen zurück. Die Entstehung der Sammlung macht deutlich, wie rational der König gesammelt hat: Die Übernahme größerer Sammlungen, die zudem durch ihre Vorbesitzer bereits geadelt waren, erlaubte es ihm, eine umfangreiche Antikensammlung zu schaffen, ohne sich dem Sammeln laufend widmen zu müssen.⁷⁵ Ein ausgesprochenes Interesse für individuelle Stücke ist dabei – von den oben genannten Ausnahmen abgesehen – nicht erkennbar. Möglicherweise spricht aus dem wiederholten Ankauf von Sammlungen renommierter Sammler, etwa eines Polignac oder Stosch, auch eine gewisse Unsicherheit des Königs gegenüber dem Wert einzelner Stücke, den zu beurteilen er sich vielleicht nicht zutraute, ja womöglich selbst seinen Beratern nicht. Man wird ihn also nicht als leidenschaftlichen Sammler bezeichnen können, der um des Sammelns willen große Ausgaben tätigt, so wie es zum Beispiel die Kardinäle Melchior de Polignac und Alessandro Albani oder der sächsische König August der Starke taten.

<48>

Soweit es aus den Schriftquellen hervorgeht, hat Friedrich das Thema auch nicht durchgehend beschäftigt. Wenn er auf Antiken eingeht, dann meist nur knapp und faktisch. Ausführlicher wird Friedrich dort, wo er auf die Antike im Allgemeinen zu sprechen kommt und ihren Vorbildcharakter für seine eigene Herrschaft und die Zeit, in der er lebt, hervorhebt. So schreibt er an die Kurprinzessin Maria Antonia von Sachsen: "Non, madame, je n'entre point dans la catégorie des héros; les Agamemnon et les Achille étaient d'un siècle supérieur au nôtre, et je ne crois pas que les habitants des bords de la Baltique, descendants des Obotrites, puissent jamais se comparer aux habitants de

Skulpturen ausführlicher darauf eingegangen wird, vgl. Ulrike Müller-Kaspar: Antikenkäufe Friedrichs II. in Rom, in: Antiken I., SPSPG Berlin 2008 (wie Anm. 6).

⁷⁴ Antikensammlung SMBPK, Inv. Sk 71, 224, 528, 534.

⁷⁵ Zum Thema Sammeln in Masse und *en bloc*: vgl. das Zitat aus einem Brief von Friedrich im November 1754 an seinen Sekretär Fredersdorf, siehe Locker: Bildergalerie (wie Anm. 5), 227, 240 Anm. 68.

l'ancienne Grèce, qui était jadis la vraie patrie des grands hommes et des héros.⁷⁶ Angesichts dieses grundsätzlichen Nachteils erscheint es ihm opportun, sich zumindest der Mittel zu bedienen, die schon der Antike probat schienen: "Les grands hommes de l'antiquité se formèrent sous la tutelle des lettres, si je puis me servir de ce terme, avant que d'occuper les dignités de l'État; et ce qui sert à éclairer l'esprit, à perfectionner le jugement et à étendre la sphère des connaissances, forme certainement des sujets propres à toute espèce de destinations."⁷⁷ So liegt es nahe, sich und die Einwohner seines Landes mit Dingen zu umgeben, die geeignet sind, den Geist zu fordern und zu verfeinern. Dabei schwingt immer auch ein utilitaristisch pädagogischer Impuls mit. Deshalb machte er seine Sammlungen auch weitgehend dem interessierten Publikum zugänglich.⁷⁸ Auch die Einbindung der Antike in zahlreiche Ausstattungsprogramme wird dadurch verständlich. Sie ist kein Zeichen eines oberflächlich desinteressierten Umgangs mit den Antiken, sondern ein Mittel, ihnen eine starke Präsenz in seiner Umgebung zu verschaffen. Denn ganz offensichtlich glaubte Friedrich daran, dass die materiellen Zeugnisse dieser Kultur ihren Geist lebendig werden lassen, wie sein oben zitierter Brief an seine Schwester, die gerade Rom besuchte, zeigt.⁷⁹

<49>

Diese Überzeugung dürfte die Sammeltätigkeit Friedrichs eher erklären als eine Orientierung an den Sammlungen und Unternehmungen anderer Fürsten, etwa Augusts II. von Sachsen. Friedrich kannte die Dresdner Sammlungen, war selbst dort gewesen und hatte verschiedene Berater, die mit den Dresdner Sammlungen in Beziehung standen. Hier ist vor allem Francesco Algarotti zu erwähnen, der für den sächsischen Hof als Kunstagent tätig war. Durch eigene Besuche waren ihm daneben lediglich die Bildergalerien von Salzdahlum und Pommersfelden geläufig.

<50>

Zugleich nutzte er ganz offensichtlich bewusst die Möglichkeit, durch seine Kunstsammlungen die Bedeutung des Preußischen Königreiches und seiner kulturellen Blüte demonstrativ zu veranschaulichen, dies gilt insbesondere für die zweite Phase seiner Regentschaft. Dass er sich dabei in einem Wettbewerb mit anderen fürstlichen Sammlern Europas sah, kann durchaus vermutet werden. So erscheint der Umgang Friedrichs mit Antiken, von wenigen Ausnahmen abgesehen, sehr utilitaristisch. Auch hier versteht er sich augenscheinlich als Diener seines Volkes. Daher folgere ich abschließend, dass Friedrich zwar Antikensammlungen erworben hat, aber selbst kein eigentlicher Antikensammler war.

⁷⁶ Friedrich II. von Preußen: Brief an Maria Antonia von Sachsen vom 08.01.1777, zitiert nach Johann D. E. Preuß (Hg.): Œuvres de Frédéric le Grand, Bd. 24, Berlin 1854, 293.

⁷⁷ Friedrich II. von Preußen: Eloge de M. Jordan, zitiert nach Johann D. E. Preuß (Hg.): Œuvres de Frédéric le Grand, Bd. 7, Berlin 1847, 3-10, hier: 8.

⁷⁸ Zur Öffentlichkeit der Sammlungen: Kreikenbom: Aufstellung (wie Anm. 2), 78-82; Locker: Bildergalerie (wie Anm. 5), 234-237.

⁷⁹ Vgl. Anm. 23.

Autorin:

Astrid Dostert, M.A.

Humboldt-Universität zu Berlin

Excellence Cluster 264 Topoi

Unter den Linden 6

10099 Berlin

astrid.dostert@culture.hu-berlin.de