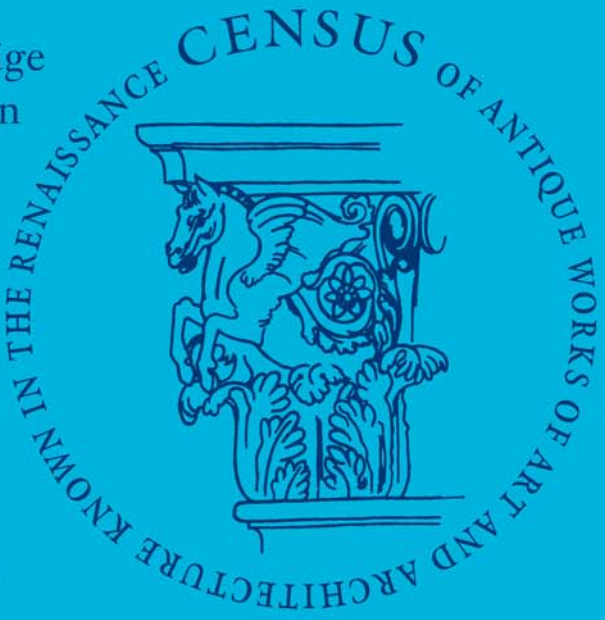
# PEGASUS

Berliner Beiträge
zum Nachleben
der Antike




Heft 12 · 2010

Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften

PEGASUS

# Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike

Heft 12 · 2010

Census of Antique Works of Art
and Architecture Known in the Renaissance
Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften
Humboldt-Universität zu Berlin

www.census.de

Census of Antique Works of Art
and Architecture Known in the Renaissance
Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften
Humboldt-Universität zu Berlin

Herausgeber: Horst Bredekamp, Arnold Nesselrath

Redaktion: Birte Rubach, Vera Goldschmidt

Institut für Kunst- und Bildgeschichte
Unter den Linden 6
10099 Berlin

© 2010 Census of Antique Works of Art
and Architecture Known in the Renaissance

Satz: Susanne Werner (Lukas Verlag)
Druck: Elbe Druckerei Wittenberg

ISBN: 978–3–86732–090-0
ISSN: 1436–3461

INHALT

Vorwort 5
*Horst Bredekamp / Arnold Nesselrath*

Die Masken im Statuengarten des vatikanischen Belvedere –
ihr Ankauf, ihre Versetzung, ihre Interpretation durch Johann Fichard 7
*Fritz-Eugen Keller*

The History of Ancient Greek and Roman Art in Russian Treatises
of the Second Half of the 18th and Early 19th Centuries 23
*Anna Petrakova*

Karl Friedrich Schinkels Denkmal für August Friedrich Schweigger
im Botanischen Garten in Königsberg (Pr.) 61
*Bertram Faensen*

I due capolavori di Henryk Siemiradzki: »Le torce di Nerone«
e »Il giudizio di Paride« ovvero »Il trionfo di Venere« 83
*Jerzy Miziołek*

Laokoon an der Niederelbe
oder wie Aby Warburg beim Spazierengehen den Laokoon findet 121
*Arnold Nesselrath und Timo Strauch*

Gleichzeitig zur Einrichtung des *Census* am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität wurde mit der Professur für die Kunstgeschichte Osteuropas ein weiterer Schwerpunkt gesetzt. Bis zu seinem Ausscheiden im Jahr 2009 hat Adam Labuda dieses Gebiet über viele Jahre höchst erfolgreich gestaltet. Das zwölfte Heft des *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike*, das vornehmlich Beiträge zum osteuropäischen Raum enthält, ist seinem Wirken gewidmet.

Wenn in früheren Jahrhunderten das Studium der Antike und die Verbreitung der antiquarischen und archäologischen Literatur in Russland durch sprachliche Probleme erschwert waren, so gilt dies heute umgekehrt. Da die Kenntnis der russischen Forschung aus dem Blickfeld zu geraten droht, erscheint der Beitrag von Anna Petrakova umso gewichtiger. Er erläutert unter anderem die frühe Wirkung Winckelmanns in einem Kulturraum, den die Zaren durch eine Stärkung der barocken Antikennachfolge westlich zu prägen versucht hatten.

Bertram Faensen richtet seinen Blick wieder einmal auf den baltischen Raum. Sein aktueller Beitrag zu der 1995/96 aufgefundenen Basis von Schinkels Denkmal für den Botaniker August Friedrich Schweigger in Königsberg zeigt, wie vielfältig die baltische Antikenrezeption war. Im Verein mit seinem in Heft 2 des *Pegasus* veröffentlichten Aufsatz zum »Lyceum Hosianum« erweist sich, wie stark die Antike trotz der Ferne ihrer Monumente auch diese Region kulturell geprägt hat.

»Die Fackeln des Kaisers Nero«, die der polnische Maler Henryk H. Siemiradzki 1876 in Rom gemalt hat, gehörten nur wenige Jahre später zur Ausstattung von Theodor Fontanes Roman »Die Poggenpuhls«. Diese Art gemalter Antike erlebt gegenwärtig als Vorläufer der aufwändigen Hollywood-Epen aus den sechziger Jahren, die etwa Antonius und Cleopatra als Richard Burton und Liz Taylor auferstehen ließen, eine Renaissance. Den Maßstab gab die große Ausstellung zu Lawrence Alma Tadema 2007 in Neapel. Überraschender noch war das große Interesse für die gegenwärtige Ausstellung zu Jean-Léon Gérôme im Musée d'Orsay, dessen Malerei die überragende Geltung der Archäologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert begleitet hat. Der Opposition des Impressionismus ausgesetzt, gewann sie in ihrem historistischen Elan eine malerische Raffinesse, die über das neu konstruierte

Bild der Antike die Ansprüche an die Gegenwart definierte. Im neu entstehenden Interesse an Henryk Siemiradzki, einem Zeitgenossen von Alma Tadema und Gérôme, zeigt sich die Neuorientierung Polens während der letzten zwanzig Jahre: wie im Laufe seiner Geschichte mehrfach geschehen, über die Antike nach Westen und zurück zu einer Bestimmung der Eigenständigkeit dieser Nation und einem neuen Europa.

Diese Mittel-Osteuropa gewidmeten Studien werden von Fritz Eugen Kellers Beitrag aus dem Kernbereich des *Census*, welcher die Kenntnis zum Statuenhof im vatikanischen Belvedere erweitert, sowie einem abschließenden Beitrag zu Aby Warburgs Laokoonfund an der Niederelbe gerahmt. Ebenfalls von jenem emblematischen Ort des Nachlebens der Antike im Vatikan ausgehend, belegt dieses Beispiel erneut die Wirkung, die der *Census* in den fünfzehn Jahren, seit er in Berlin arbeitet, entfalten konnte. Antikenrezeption richtet sich nicht nur auf eine künstlerische Fiktion, sondern sie bietet einen lebendigen Leitfaden auch und gerade in Regionen, die hierfür nicht auf den ersten Blick prädestiniert erscheinen. Wenn der *Pegasus* nach seinen Flügen nach Südamerika (Heft 11) und nun nach Osten auch an der Niederelbe gelandet ist, dann zeigt sich das Doppelspiel der Globalisierung auch im Bereich der Antikenforschung: zu den Horizonten und im Gegenzug zur Region.

# DIE MASKEN IM STATUENGARTEN DES VATIKANISCHEN BELVEDERE – IHR ANKAUF, IHRE VERSETZUNG, IHRE INTERPRETATION DURCH JOHANN FICHARD

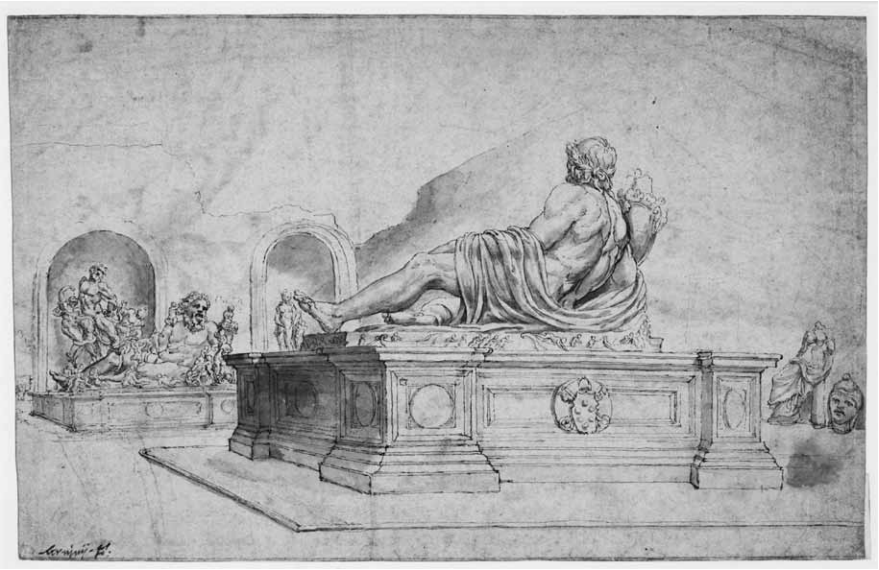
FRITZ-EUGEN KELLER

Im Kongressband »Il Cortile delle Statue« 1998 wird nicht weniger als sechsmal über die antiken, marmornen Masken im Statuengarten des Belvedere gehandelt:[1] Carlo Gasparri widmet ihnen den ausführlichen Artikel »Il ciclo di maschere del Cortile delle Statue«, Matthias Winner erwähnt sie bei der Analyse der von ihm im British Museum identifizierten Zeichnung Maerten van Heemskercks vom Statuenhof (Abb. 1) als noch nicht versetzt; Alessandra Uncini weist bei der Behandlung der sitzenden, weiblichen Gewandstatue am rechten Rand derselben Zeichnung auf die dort am Boden dargestellte Maske mit phrygischer Mütze hin, während Paolo Liverani im Zusammenhang mit den Brunnen im Garten jene Maske bespricht, die auf der Zeichnung Heemskercks fol. 23 recto des ersten Berliner Skizzenbuches Wasser in den Wandbrunnen zwischen den Apoll- und Laokoonnischen speit (Abb. 2). Sylvie Deswarte-Rosa analysiert Francisco da Holandas Zeichnungen nach vier Masken in seinem Buch der »Antigualhas« in der Bibliothek des Escorial (Abb. 4). Schließlich habe ich in meiner Abhandlung über die Umwandlung des Statuengartens zum Statuenhof des Belvederepalastes durch Pirro Ligorio den Zeitpunkt ihrer friesartigen Anbringung an den Gartenmauern zu bestimmen gesucht.[2]

Alle Autoren sind sich einig, dass die Beschreibung der Masken in Johann Fichards »Italia« ihre erste literarische Erwähnung im Belvedere ist. Fichard hatte sie dort während seines Romaufenthaltes im September 1536 gesehen:

> »superius circumquaque posita sunt capita lata, circularia, pergrandia, parum prominentia, mire et varie mitrata, apertis rotundisque singula oris; opinantur quidam ea ex Pantheo istuc translata, exoticorumque Deorum imagines fuisse, quod tamen non probavi, sed potius ora siphunculorum fuisse credidi. Hoc verius esse vide apud Marlianum fol. 166.«

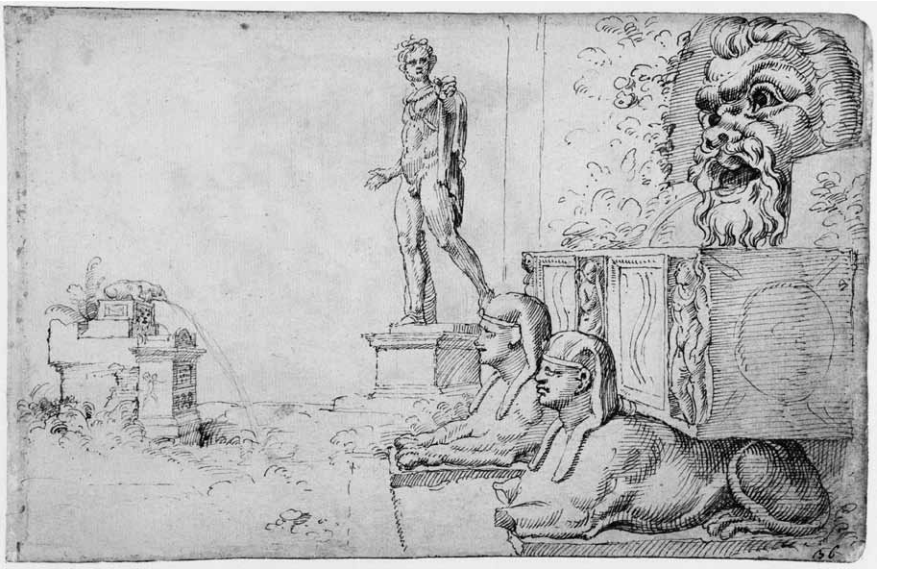
Er beschrieb oberhalb der Statuen- und Brunnennischen breite, sehr große Köpfe in Rundnischen, aus denen sie nur wenig herausragten: Sie trugen



*1 Maerten van Heemskerck: Ansicht des Statuengartens am Belvedere des Vatikans, etwa 1532/33, London, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1946-7-13-639*

wunderliche, verschiedene Kopfbedeckungen und hatten offene, rundliche Münder. Man sei der Meinung, sie seien einst vom Pantheon hierher gebracht worden und Bilder exotischer Götter, was er selbst jedoch nicht bestätigen könne, sondern glaube, es seien Münder von Brunnenleitungen gewesen. Dass dies wahrscheinlicher sei, sehe man bei Marliano auf Blatt 166.[3]

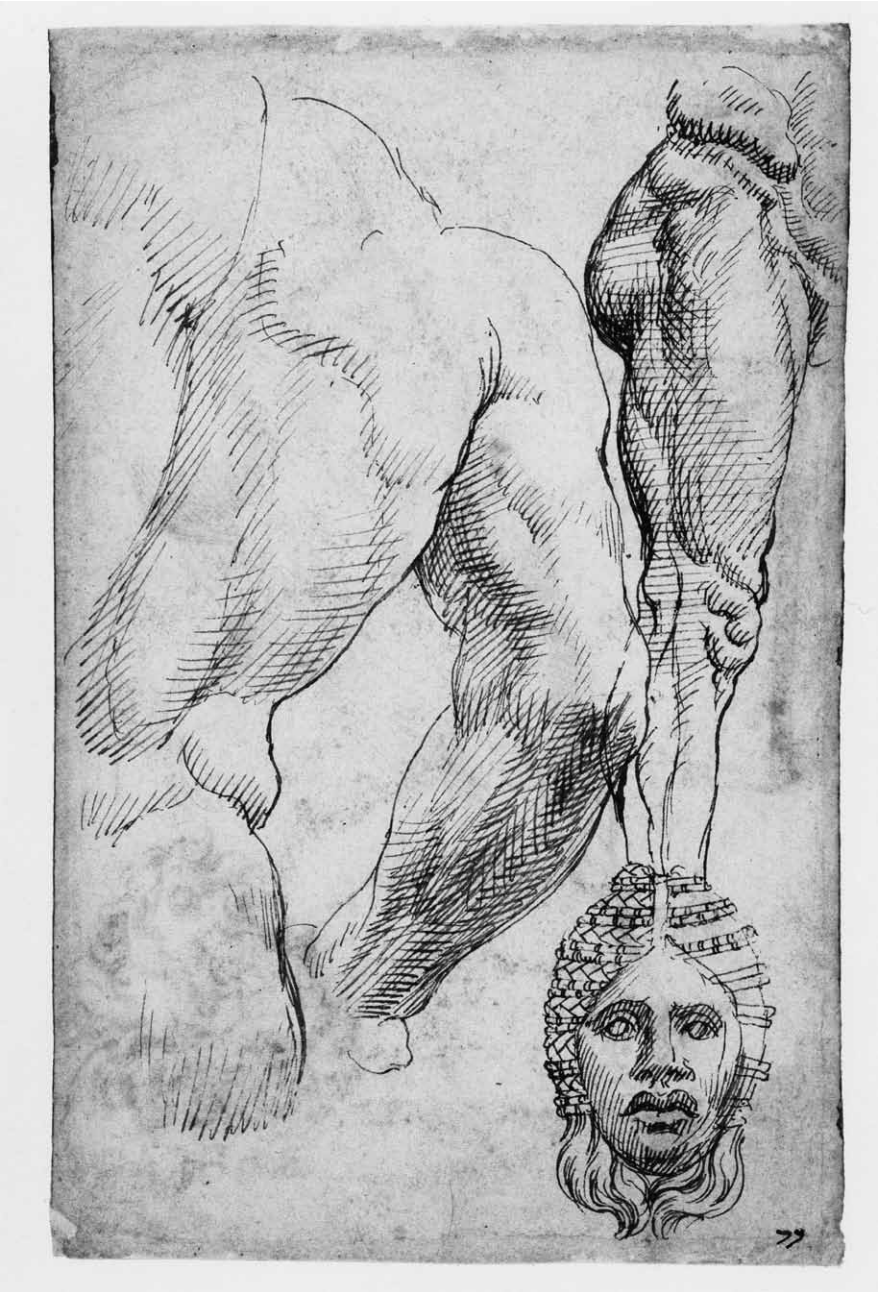
Neben dieser frühesten schriftlichen Erwähnung der Masken im Belvedere gibt es als wenig ältere Zeugnisse ihres dortigen Vorhandenseins die beiden oben genannten Zeichnungen Maerten van Heemskercks. Die Londoner Zeichnung mit einer Ansicht des Statuengartens über die beiden zentralen Brunnen hinweg auf die Südmauer mit der Laokoonnische (Abb. 1) datiert vom Beginn des römischen Aufenthaltes Heemskercks 1532/33, da dem Laokoon der von Montorsoli ergänzte, rechte Arm noch fehlt. Am rechten Bildrand steht einer der kolossalen Köpfe mit phrygischer Mütze am Boden gegen die Wand gelehnt.[4] Auf fol. 23 recto des ersten Berliner Skizzenbuches (Abb. 2) ist eine männliche, satirische Maske als Wasserspeier über dem auf Sphingen stehenden Brunnensarkophag neben der Laokoonnische zu sehen.[5] Auf fol. 64 recto des ersten Berliner Skizzenbuches (Abb. 3) ist unten rechts ein weiterer dieser Köpfe,



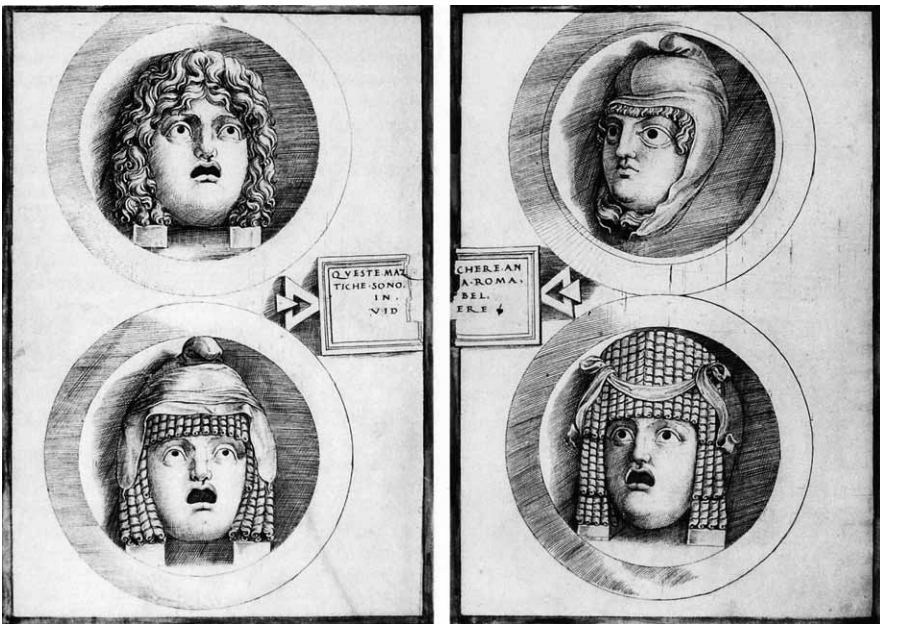
2 *Maerten van Heemskerck: Ansicht des Statuengartens am Belvedere des Vatikans, etwa 1532/33, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. 79D2, fol. 23r*

die weibliche Protome Lafreri 2, neben Detailstudien nach dem Rossebändiger ›Opus Fidiae‹ auf dem Quirinal und der Herkules/Commodus-Figur des Belvederes gezeichnet.[6] Diese drei Stücke waren also schon 1532/33 im Statuengarten, aber noch nicht in die Gartenmauer oberhalb der Nischen versetzt.

Hans Hendrick Brummer hat 1970 auf den Eintrag in einem Rechnungsbuch aus dem Haushalt Papst Clemens' VII. aufmerksam gemacht, das, wie James Ackerman sagt, seinen Weg über das Archiv von S. Maria Novella in Florenz in das Florentiner Staatsarchiv gefunden hat. Der Eintrag datiert vom 30. September 1525 und verzeichnet die Zahlung von »duc. 500 a M. Jacopo Lyrico per certe maschere antiche«. Diese Notiz bezog Brummer auf die Masken im Belvedere, vermutete also ihren Ankauf und ihre Anbringung im Garten im Jahre 1525.[7] Darin folgte ihm die spätere Literatur bis hin zu Gasparri, der auch ihre erhöhte Anbringung in den Rundnischen bereits zu dieser Zeit annimmt. Seit Winners Veröffentlichung der Londoner Zeichnung 1987 ist aber deutlich (Abb. 1), dass die Masken erst später versetzt wurden: Die Süd- und Westmauer des Gartens sind auf der Zeichnung nur durch Nischen geschmückt, sonst völlig ungegliedert, nicht zur ganzen Höhe aufgemauert



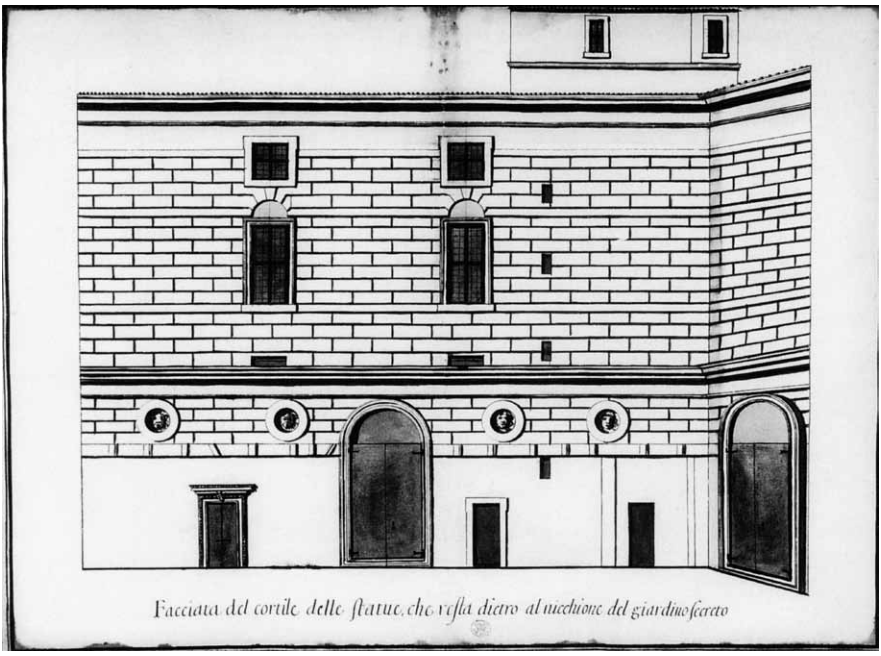
*3 Maerten van Heemskerck: Studien nach antiken Skulpturen mit der Protome der Venus im Vatikan, ca. 1532/33, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. 79D2, fol. 64r*




*4 Francisco da Holanda: Vier Masken im Statuengarten am Belvedere des Vatikans, etwa 1539, San Lorenzo de El Escorial, Bibliothek, inv. 28-I-20, fol. 15v–16r*

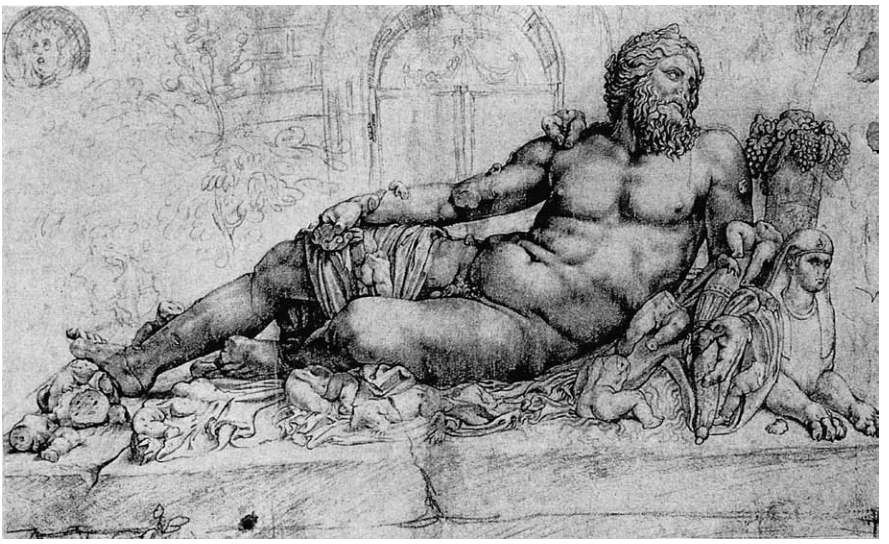
und ohne oberen Abschluss: Der Fries mit den Masken existierte noch nicht. Erst Fichard sah sie oberhalb der Statuen in Rundnischen.

Ihre Versetzung kann nur während der Ausstattungskampagne im Frühjahr 1536 geschehen sein, als unter Aufsicht Jacopo Meleghinos die Nische für die Commodus-Statue errichtet wurde und die vorhandenen Nischen malerischen Schmuck erhielten.[8] Die Form und Rahmung der Maskentondi überliefert Francisco da Holanda auf fol. 15v und 16r seiner »Antigualhas« (Abb. 4): Die Masken waren in den gerundeten, von einem breiten Band gefassten Vertiefungen auf zwei rechteckige Konsolen gesetzt,[9] »parum prominintia« – wenig hervorstehend, bemerkte der genaue Beobachter Fichard dazu richtig. Ulisse Aldovrandi gibt um 1551 ihre Zahl an: »Per le mura di questo giardinetto si ueggono murate XIII. maschere di marmo antiche.«[10] Je vier waren an drei Gartenmauern auf Höhe der Kalotten der Statuennischen paarig angebracht, nur die Wand des Belvederepalastes blieb frei, wie die Zeichnungen im Vatikanatlas der King's Library im British Museum, London, bezeugen.[11] Doch wo war die dreizehnte?




*5 Anonymer Zeichner: Südwand des Statuenhofs im Belvedere des Vatikans, 1720–27, London, British Museum, King's Library K 75, vol. III, fol. 68*

Gasparri vermutet sie, Arcangela Pertosa folgend, in dem Tondo in der Nordwestecke des Hofes über dem Tigris/Arno-Brunnen, der im Londoner Atlas leer erscheint,[12] oder an einer anderen Stelle im Hof. Dieser Tondo gehört zum Wandornament der Aufstockungen und Umbauten unter Pirro Ligorio, kann also zu Aldovrandis Zeit noch nicht vorhanden gewesen sein. Wahrscheinlicher ist, und das nimmt auch Paolo Liverani an, dass Aldovrandi mit der dreizehnten Maske diejenige am Wandbrunnen neben dem Laokoon meinte, denn auch sie war »in der Wand vermauert«. Sie stand in einer halbrunden, ungeschmückten Wandnische, wobei die wulstigen Haarlocken auf zwei rechteckigen Steinblöcken »aufsaßen«, so dass die bärtige Kinnpartie wie zwischen ihnen eingehängt erschien (Abb. 2). Liverani wies nach, dass sie nicht in die Tondi versetzt wurde, sondern später an anderer Stelle in den Vatikanischen Gärten erneut als Brunnenmaske Verwendung fand. Wann dieser Brunnen im Belvederehof abgebaut wurde, ist nicht klar, wahrscheinlich bei der Umgestaltung unter Ligorio, denn auf Hendrick Goltzius' Zeichnung



*6 Hendrick Goltzius: Nil, 1591, Haarlem, Teylers Museum, inv. K III 21*

des Nils (Abb. 6) steht an seiner Stelle ein großer Orangenbaum, und auf der Zeichnung der Südwand des Hofes im Londoner Atlas (Abb. 5) ist die Stelle neben der Laokoonnische leer.

Die Position der zwölf in Tondi versetzten Masken blieb bis zum Umbau des Statuenhofs zum Cortile Ottagono des Museo Pio Clementino 1773–74 unverändert. Im Herbst 1540 wurde ein Fries zwischen ihnen gemalt, für den ein Maestro Ottaviano am 23. September 12 scudi erhielt.[13] Bei der Umwandlung des Antikengartens zum Statuenhof durch Pirro Ligorio unter Pius IV. 1561–63 wurde der gemalte Fries ersetzt durch einen architektonischen zwischen einem neuen Kämpferband auf Höhe der Bogenansätze der Nischen und dem über ihnen verlaufenden, geschossteilenden Gesims. Fünf Quaderschichten hinterfingen die Maskentondi und Nischenkalotten, wie es die Darstellungen im Londoner Atlas (Abb. 5) und der Hintergrund der Zeichnung des Nils von Hendrick Goltzius im Teylers Museum in Haarlem (Abb. 6) bezeugen.[14]

Arcangela Pertosa versuchte anlässlich ihrer Rekonstruktion des »Libro delle Maschere« des Antonio Lafreri auch die Verteilung der Masken näher zu bestimmen.[15] Sie glaubte, die von Francisco da Holanda gezeichneten Masken in den Tondi auf der Zeichnung der Westwand im Londoner Atlas zu erkennen,[16] was angesichts ihrer summarischen Darstellung dort schwer