

Silke Kiesant

**Von Castor und Pollux
bis zu Pastor und Collux
Die Ildefonso-Gruppe
im Gartenhof
von Schloss Glienicke**



**Freunde der Preußischen
Schlösser und Gärten**

**Von Castor und Pollux
bis zu Pastor und Collux
Die Ildefonso-Gruppe
im Gartenhof
von Schloss Glienicke**

Silke Kiesant

Herausgeber
Freunde der Preußischen
Schlösser und Gärten e.V.



Freunde der Preußischen
Schlösser und Gärten

Vorwort

Das wunderbare Ensemble von Schloss und Garten, das Karl Friedrich Schinkel und Peter Joseph Lenné in Glienicker geschaffen haben, ist in seiner Harmonie und Schönheit kaum zu übertreffen. Der Auftraggeber Prinz Carl, dritter Sohn von Königin Luise und König Friedrich Wilhelm III., hat hier zwei Künstler zu einem Werk inspiriert, das von der Sehnsucht nach Italien und der Antike erzählt.

Im Gartenhof sind viele antike Spolien in die Wände eingelassen, die Prinz Carl von seinen Reisen nach Italien mitgebracht hat. Ein Ausdruck der Antikensehnsucht ist auch die Skulptur der beiden Jünglinge, die im Gartenhof vor der Hainbuchenecke auf einem Podest steht. Sie ist ein Bronzenachguss der sogenannten Ildefonso-Gruppe, die auf eine Marmorskulptur aus dem frühen ersten Jahrhundert nach Christus zurückgeht.

Dr. Silke Kiesant erläutert, welche Gedanken hinter der Aufstellung der Figurengruppe an diesem Platz gestanden haben mögen und welche Beziehungen darüber hin-

aus zu anderen Orten, an denen Nachbildungen der Ildefonso-Gruppe zu finden sind, bestehen. Dafür danken wir sehr herzlich. Ebenso danken wir Dr. Sabine Bolstorff-Bühler für die Finanzierung der Druckkosten.

Unser langjähriges Mitglied Jürgen Weise war Glienicker auf besondere Weise verbunden. Über viele Jahre hat er für die Reinigung der Spolien gespendet. Aus seinem Nachlass konnten die Freunde der Preußischen Schlösser und Gärten die Restaurierung der Ildefonso-Gruppe und den Nachguss der beiden Faun- und Panther-Gruppen finanzieren. Ebenso gehen auf seinen Nachlass die Restaurierung der Pergolen und der antiken Skulptur des Asklepios sowie der Sitzgruppe am Casino in Glienicker zurück. Jürgen Weise hat sich über seinen Tod hinaus für Glienicker große Verdienste erworben. Wir wollen mit dieser Schrift sein Andenken ehren.

Dr. h.c. (NUACA) Barbara Schneider-Kempf,
Vorsitzende
im Juni 2025

Vor dem Hintergrund einer Hainbuchenhecke und dem Kavalierhaus steht im Glienicker Gartenhof auf einem hohen Sockel die sogenannte Ildefonso-Gruppe¹ (Abb. 1). Eine Spende der Freunde der preußischen Schlösser und Gärten ermöglichte 2023 eine gründliche Reinigung und Restaurierung des Bronze-Bildwerks. Anlässlich der Wiederaufstellung am 20. März 2024 wurde besonders des verstorbenen, mit Glienicke eng verbundenen Freundes Jürgen Weise gedacht, aus dessen Nachlass die restauratorischen Maßnahmen finanziert werden konnten.

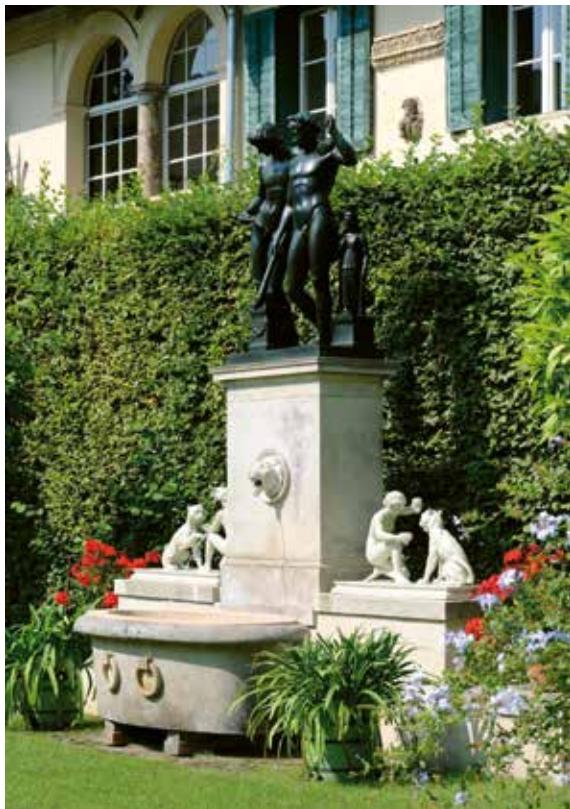
Die nun wieder ebenmäßig schimmernde Bronze zieht die Blicke auf die antik-idealschönen Jünglingsgestalten, die synonym auch die Bezeichnung »Castor und Pollux« oder »Dioskuren« tragen. Ihre ursprüngliche Herkunft und Deutung sollen im Folgenden von Interesse sein, ebenso die Frage, mit welcher Absicht Prinz Carl diese Antikenkopie an seinem Sommerwohnsitz aufgestellt haben könnte. Da die Glienicker Plastik aber nicht die erste und einzige ihrer Art bei den Hohenzollern war, werden auch weitere Kunstwerke dieser Thematik und ihre Beziehungen zueinander vorgestellt.

Beschreibung

Zwei Epheben, heranwachsende Männer kurz nach der Pubertät, die im alten Griechenland zur Erlangung ihrer vollen Bürgerrechte eine Ausbildung absolvierten, stehen aneinander gelehnt und mit nach unten ge-

richtetem Blick nebeneinander. Beide tragen Lorbeerkränze auf ihren Häuptern. Der harmonische Aufbau der Komposition zwingt dazu, sie vor allem von vorn zu betrachten. Trotz des s-förmigen Schwungs beider Körper ruhen sie fest auf den jeweiligen Standbeinen, wobei die linke Figur sich mehr der rechten zuneigt. Zwischen ihnen befindet sich ein kleiner girlandengeschmückter Altar. Der rechts stehende junge Mann hält eine Fackel in der rechten Hand und richtet sie in den zwischen den beiden vorhandenen dreieckigen Zwischenraum nach unten auf den Altar. In der erhobenen linken Hand hält er eine zweite Fackel hinter seiner Schulter. Bei Altar und Fackel handelt es sich um Elemente, die auf die Praktiken der Epheben hinweisen: »In ihrer Rolle als Initianden, die in das soziale und religiöse Leben der Polis eingeführt wurden, fundamentale gesellschaftliche Praktiken einübten und ritualisierte Verhaltensnormen erlernten, nahmen die Epheben an einem breiten Spektrum von Kultfesten teil, bei denen sie Prozessionen oder Fackelzüge abhielten, Opfer durchführten, Wettkämpfe veranstalteten und Waffentänze vorführten [...].«²

Die linke Figur betrachtet intensiv einen scheibenförmigen Gegenstand in der rechten Hand. Ob es sich um einen Spiegel, den Rest einer Phiale, also einer Spendeschale, oder um einen ganz anderen Gegenstand handelt, bleibt offen. Die andere Hand ruht auf der linken Schulter des Fackelträgers. Hinter dessen linkem Bein



1 Berlin, Schloss Glienicke, Gartenhof
Christoph Heinrich Fischer: Ildefonso-Gruppe, Bronzeguss,
1828, mit seitlichen Faun-Panther-Gruppen,
Bronzenachgüsse nach Modell von Bernhard Afinger, 2022

steht auf einem niedrigen Podest in aufrechter, streng frontal ausgerichteter Position ein Andachtsbild, eine Mädchengestalt, Kore oder Göttin. Sie trägt einen bis zu den Füßen reichenden Peplos. Während ihr linker Arm locker nach unten hängt, hält sie mit der rechten Hand eine ovale Frucht oder ein Ei vor der Brust.

Der Bronzeguss in Glienicke misst in der Höhe 158 cm, in der Breite 107 cm, in der Tiefe 57 cm und wiegt 285 kg. Mit diesen Maßen ist er nahezu gleichgroß wie das Marmororiginal in Madrid.

Das Original

Die heute im Museo del Prado in Madrid befindliche, 161 cm hohe und 101 cm breite Marmorgruppe stammt aus der Zeit von Kaiser Augustus (63 v. Chr.–19 n. Chr.).³ Man fand sie 1621 oder 1622 in den ehemaligen Gärten des Historikers Sallust (86–35 oder 34 v. Chr.) in Rom – wahrscheinlich während der Bauarbeiten auf dem Ludovisi-Grundstück auf dem Monte Pincio.⁴ So gelangte sie in die berühmte Antikensammlung des Kardinals Ludovico Ludovisi (1595–1632) in Rom, wo sie 1623 in einem Inventar erwähnt wurde. In einem weiteren, zehn Jahre später entstandenen Inventar der Antikensammlung im Palazzo Grande des Ludovisi-Familienanwesens auf dem Pincio findet sich diese Beschreibung der Gruppe: »Zweiter Raum à mano manca. Zwei Statuen von zwei großen nackten antiken Jünglingen, die ein Opfer darbringen, mit einem klei-



2 Ildefonso-Gruppe, Kupferstich

nen Idol einer bekleideten weiblichen Figur der Zwillinge Castor und Pollux [Gruppe von Ildefonso], auf Breccia-Sockeln, umrahmt von einem Flachrelief einer Schlacht auf der Vorderseite mit einem Fries aus schwarzem Marmor.⁵

Später gelangte das Kunstwerk in den Besitz von Kardinal Camillo Massimo (1620–1677). Nach dessen Tod erwarb es 1678 die abgedankte, im römischen Exil lebende Königin Christina von Schweden (1626–1689). Ein vermutlich vor ihrem Tod verfasstes Inventar erwähnt es wiederum über dem in dem Ludovisi-Inventar genannten Schlacht-Relief, jedoch auf einem vergoldeten Holzpostament stehend. Als Vermächtnis ging es nach ihrem Ableben an ihren Vertrauten, den Kardinal Decio Azzolini d. J. (1623–1689), der nur wenige Wochen nach ihr starb.⁶ 1692 kaufte Livio Odescalchi (1652–1713), Neffe Papst Innozenz' XI. und seit 1693 Herzog von Bracciano, die Gruppe. Seine Erben veräußerten sie 1724 an Elisabetta Farnese (1692–1766), die Frau von König Philipp V. von Spanien (1683–1746). So gelangte das Marmorwerk nach Spanien in den königlichen Palast von La Granja de San Ildefonso, dem Sommersitz der spanischen Könige in der Region Segovia. Bis 1839 stand es dort und wurde dann nach Madrid in das Museo Nacional del Prado überführt.⁷ In La Granja befindet sich heute eine 1792 geschaffene Gipskopie von Giuseppe Pagniucci (Lebensdaten unbekannt) auf dem historischen Sockel.

Frühe Abgüsse, Kopien und andere Umsetzungen

Bevor das antike Bildwerk aus Italien nach Spanien gelangte, fertigte der französische Hofbildhauer Antoine Coysevox (1640–1720) 1685 bis 1689 nach einem Abguss der Gruppe aus der Sammlung der Königin Christina eine Marmorkopie für König Ludwig XIV. von Frankreich. Diese mit einer Höhe von 221 cm, einer Breite von 154 cm und einer Tiefe von 111 cm deutlich größere Skulptur wurde um eine Baumstütze ergänzt. Sie stand im Park von Versailles; seit 2021 befindet sie sich dort im Kleinen Stall.⁸

Ein weiterer Abguss, vermutlich im Zusammenhang mit Coysevoxs Kopie entstanden, blieb in der Französischen Akademie in Rom. Dies ermöglichte die Anfertigung weiterer Abgüsse, darunter wohl auch das Exemplar im 1767 eröffneten Antikensaal in Mannheim und weiterer Kopien, so die 1767 in Rom entstandene, 160 cm hohe Marmorversion von Joseph Nollekens (1737–1823) für Lord Thomas Anson (1695–1773) of Shugborough Hall, Staffordshire,⁹ oder die Bronze-Reduktionen von dem römischen Gießer Francesco Righetti (1749–1819).¹⁰

Ab den 1770er-Jahren findet man auch – vollplastisch oder als Relief – Verkleinerungen in Porzellan, wie zum Beispiel die reduzierte Sèvres-Bisquitporzellan-Gruppe von 1770.¹¹ Der Meißenner Bildhauer und Modelleur Christian Gottfried Jüchtzer (1752–1812) lieferte nach eigenen Studien in der Mengsschen Antiken-Abguss-

sammlung in Dresden Entwürfe für die Porzellanmanufaktur in Meißen, so die Gruppe »Castor und Pollux« als Tafelaufsatz (1788/89)¹² sowie in der Art der Wedgewood-Ware als weißes Basrelief vor grünem Hintergrund auf einer ovalen Plakette (1821).¹³

Deutung

Die für die antike Skulptur ungewöhnliche Umarmung der beiden jungen Männer interpretierte man seit der Frühen Neuzeit häufig als Darstellung von Freundschaft und brüderlicher Liebe.¹⁴ Aufgrund der wenigen Attribute und ikonographischen Verweise konnte die Deutung der Gruppe bislang nicht restlos geklärt werden. Stephan F. Schröder, Konservator in der Abteilung Antike und Renaissance-Plastik des Museo Nacional del Prado in Madrid, verweist darauf, dass den meisten früheren Forschern keine genauen Kenntnisse über die modernen restauratorischen Ergänzungen vorlagen und es auch keine bekannten Repliken gibt.

Für spätere Interpretationen entscheidend ist die Tatsache, dass die ursprünglich kopflos überlieferte linke Figur erst 1623 durch den Bildhauer und Restaurator Ippolito Buzzì (um 1562–1634) einen antiken Porträtkopf des Antinoos erhielt. Die Position der ebenfalls hinzugefügten Arme ähnelt derjenigen in der Antike. So war nach dem Befund am Original der linke Unterarm des Fackelträgers zwar erhoben, aber die Hand reichte nicht bis auf Höhe des Haarkranzes. Er

trug auch keine zweite Fackel, sondern vielleicht einen Speer, der vor der Andachtsfigur den Boden berührte.¹⁵ Schon kurz nach ihrem Auffinden hielten Künstler das antike Werk in Abbildungen fest, so eine um 1628 entstandene, braun lavierte Federzeichnung von Nicolas Poussin (1594–1665).¹⁶ Ein Kupferstich von dem Maler und Kupferstecher François Perrier (um 1590–1649) erschien in Rom erstmals 1638 in einer Publikation über die meist bewunderten Statuen Roms (»Segmenta nobilium signorum et statuarum«, plate 37). Der Titel des betreffenden Stichs lautet *Decii sese pro patria devoventes* in der Annahme, die Dargestellten repräsentierten den römischen Konsul Publius Decius und seinen Sohn. Wie der augusteische Historiker Livius berichtete, schworen sie einen Eid darauf, Rom zu schützen, und opferten ihr Leben im Kampf gegen den Feind.¹⁷ 1704 publizierte der italienische Schriftsteller und Altertumsforscher Paolo Alessandro Maffei (1653–1716) in seinem berühmten Prachtband *Raccolta di statue antiche e moderne* einen Kupferstich der hier »Castor und Pollux« titulierten Gruppe und nimmt sie damit in den Kanon der bekanntesten Skulpturen Roms auf (Abb. 2).

Tatsächlich bezog man sich seit dem späten 17. Jahrhundert wieder auf das bereits erwähnte Ludovisi-Inventar von 1633 und bezeichnete die Gruppe als »Castor und Pollux«. Die Dioskuren Kastor und Polydeukes (in der griechischen Schreibweise) waren Zwillings-



3 Weimar, Platz der Demokratie. Ildefonso-Brunnen, Eisenguss, Gräflich von Einsiedel'sche Eisenwerke Lauchhammer, 1795, Aufnahme zwischen 1950 und 1980

halbbrüder, in einer Nacht von verschiedenen Vätern gezeugte Söhne der Königstochter Leda: Polydeukes entstammte dem Liebesakt mit dem Göttervater Zeus, der sich Leda als Schwan genähert hatte. Von ihrem Gatten Tyndareos, König von Sparta, soll sie in derselben Nacht Kastor empfangen haben. Leda gebar die Söhne als Ei, aus dem die später unzertrennlichen Zwillinge schlüpften: Der Faustkämpfer Polydeukes als Zeus' Sohn war ein Halbgott und damit unsterblich, während der Rossebändiger Kastor, Sohn des Tyndareos, zu den Sterblichen gehörte. Nach einer anderen Version und der Bedeutung ihres griechischen Namens nach sind die Dióskouroi (Dioskuren) beide »die Söhne des Zeus«. Sie begleiteten Iason und die Argonauten auf der Suche nach dem Goldenen Vlies sowie Herakles im Kampf gegen die Amazonen. Beim Raub der Töchter des Leukippos, Phoibe und Hilaira, starb Kastor durch das Schwert seines Cousins Idas. Daraufhin tötete Polydeukes dessen Bruder Lynkeus, und Zeus wiederum erschlug Idas durch einen Blitz. Der über den Tod des Zwillingssbruders untröstliche Polydeukes flehte seinen Vater Zeus an, ihm seine Unsterblichkeit zu nehmen, um mit Kastor im Totenreich zusammen sein zu können. Der Göttervater gewährte ihm diese Bitte, allerdings unter der Bedingung, abwechselnd im Olymp und im Hades zu leben und dabei zu altern und zu sterben. Am Himmel symbolisieren Castor und Pollux das Sternbild der Zwillinge.



4 Bad Freienwalde, Schlosspark
Ildefonso-Gruppe als Ofenaufsatz, Eisenguss,
Gräflich von Einsiedel'sche Eisenwerke Lauchhammer,
vermutlich 1795 oder 1798

Dieser mythologische Hintergrund der Figurengruppe wird gestützt durch die kleine dritte Gestalt an dem Bildwerk, die archaisch wirkende Kore, die als Persephone (in der römischen Mythologie: Proserpina) gedeutet wird.¹⁸ Auch sie lebt als Gattin des Totengottes Hades (Pluto) und Tochter der Demeter die Hälfte des Jahres in der Unterwelt, die andere auf der Erde. Sie symbolisiert ebenso wie Kastor und Polydeukes das Werden und Vergehen.¹⁹ Die als Fruchtbarkeitsgöttin verehrte Persephone hält als Attribut meist einen Granatapfel in ihrer Hand. Die Mädchengestalt der Ildefonso-Gruppe zeigt einen kleineren Gegenstand, möglicherweise ein Ei, womit ein Verweis auf das aus einem Ei geschlüpfte Zwillingspaar Kastor und Polydeukes gegeben wäre.²⁰

Nach dieser Interpretation opfern Kastor und Polydeukes hier gemeinsam an einem Altar, der eine Jüngling drückt eine Fackel auf ihm aus, der andere blickt versonnen herab, vielleicht in einen Spiegel,²¹ oder er hielt ursprünglich eine Opfer- oder Spendeschale, was auch in diesen Kontext passen würde. Wie oben bereits angedeutet, entspricht die zweite, erhobene Fackel wohl nicht der antiken Originalfassung, an der dieses Detail seit der Auffindung der Skulptur fehlt. Vielmehr kann, wie nach dem griechischen Vorbild der Statue des Doryphoros von Polyclet, an dieser Stelle ein Speer vermutet werden, der auf die von den Epheben zu absolvierenden Wettkämpfe verweisen würde, während



5 Karl Friedrich Schinkel: Schloss Glienicke, Gartenhof:
Entwurf für die Brunnenanlage mit der Ildefonso-Gruppe,
Bleistiftzeichnung, um 1827, 23 × 22 cm

auch der Opfergestus sich mit den typischen Tätigkeiten der griechischen Epheben deckt.

Johann Joachim Winckelmann (1717–1768), der wohl von dem Abguss in Rom und nicht von dem Marmororiginal ausging, sah in dem Doppelbildnis das antike Freundespaar Orestes und Pylades am Grab des Agamemnon.²²

Nach Gotthold Ephraim Lessings (1729–1781) Auffassung handelt es sich – ausgehend vom Vorhandensein zweier Fackeln und in Unkenntnis darüber, dass der rechte Jüngling in der erhobenen Hand keine Fackel, sondern vermutlich einen Speer trug – um die Brüder Hypnos, Gott des Schlafs, und Thanatos, Gott des sanften Todes: In seiner 1769 erstmals erschienenen Streitschrift *Wie die Alten den Tod gebildet* bezieht er sich einerseits auf Homers *Ilias*, speziell auf eine Szene, in der die Leiche des Sarpedon von den Zwillingen Schlaf und Tod weggetragen wird. Neben dieser literarischen Quelle bemüht Lessing andererseits ein Detail des Reliefs am Prometheus-Sarkophag:²³ Ein geflügelter Jüngling, ein Genius, steht mit gekreuzten Beinen hinter dem Leichnam eines anderen Knaben und stützt sich auf die nach unten, auf die Brust des Toten gerichtete Fackel, in der linken Hand einen Kranz mit einem Schmetterling haltend. Für Lessing steht diese Figur, ein schöner Jüngling und tröstlicherweise der Bruder des Schlafes, für den Tod und nicht die hässliche, abstoßende Darstellung des Todes im Christentum in Form eines Skeletts.

Der italienische Archäologe Ennio Quirino Visconti (1751–1818) interpretierte den linken Jüngling als den sich an seinen Todesdämon lehnenden Antinoos.²⁴ Der Bildhauer Friedrich Christian Tieck (1776–1851) sah in der Gruppe Antinoos mit dem Genius des Hadrian.²⁵ Bei der Darstellung der beiden jungen Männer handelt es sich um ein in römischer Zeit entstandenes Kunstwerk, das in seinen Einzelfiguren Vorbilder verschiedener Epochen der griechischen Antike mit einer neuen Aussage zusammenführt. Johann Wolfgang Goethe (1749–1832) und sein Freund und Kunstberater Johann Heinrich Meyer (1760–1832) beschäftigten sich mit möglichen Vorbildern.²⁶ So begriff Goethe die Gruppe als ein »aus etwas Vorhandenem zusammengestelltes« Werk.²⁷ Der Fackelträger geht auf römische Kopien der Bronzestatuen des Diadumenos (Diademträger) und des oben bereits erwähnten Doryphoros (Speerträger) zurück. Sie gelten als Hauptwerke des griechischen Bildhauers Polyklet (480–420 v. Chr.). Der zweite Ephebe folgt dem Bildwerk des sich an einen Baumstamm lehnenden Apollon Sauronkos (Echsentöter) von Praxiteles (395–330 v. Chr.).²⁸ Die kleine Göttin auf der rechten Seite wirkt dagegen archaisch und verweist auf Koren-Statuen des 6. Jahrhunderts v. Chr.

Die Ildefonso-Gruppe in Weimar (Abb. 3)

Insbesondere in der Goethezeit mit ihrer Deutung als Kastor und Polydeukes entwickelte sich die Ilde-



6 August Haun nach August Wilhelm Ferdinand Schirmer:
Klein Glienicke, Gartenhof des Schlosses, 1837,
Lithographie, 43,5 × 60 cm

fonso-Gruppe zu dem Freundschaftsbild jener Epoche.²⁹ Goethe hatte bereits 1769 den Mannheimer Antikensaal besucht,³⁰ wo es unter den Gipsabgüssen nach antiken Skulpturen aus ganz Europa auch ein Exemplar der Jünglingsgruppe – veranlasst 1707 durch den Pfälzer Kurfürsten Johann Wilhelm (1658–1716) – gab. Offenbar tief beeindruckt nach dem Betrachten dieser Darstellung bezog der Dichter die beiden Knaben in sein schriftstellerisches Werk ein, so in *Götz von Berlichingen* (1773), im zweiten Teil des *Faust* (1832) und in *Dichtung und Wahrheit* (erschienen 1811 bis 1833). Aber auch Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar und Eisenach (1739–1807) interessierte sich für die Figuren Castor und Pollux (sowie für die Gruppe *Biblis und Caunus*). 1778 traf sie in Düsseldorf auf den Hofbildhauer Peter Anton von Verschaffelt (1710–1793), Direktor des Mannheimer Antikensaals, und bestellte bei dem Pfälzer Kurfürsten Carl Theodor (1724–1799) Abgüsse beider Kunstwerke.³¹ Sie kamen noch im selben Jahr »in Wachs gesetzt« in Weimar an,³² so dass der dortige Hofkünstler Martin Gottlieb Klauer (1742–1801) daraus Gipsabgüsse herstellen konnte. Bis 1790 durfte Klauer die Vorlagen jedoch nicht außerhalb Weimars anbieten.³³ Später, nach der Freigabe der Formen, gab es zahlreiche Nachbildungen, nicht nur von Klauer,³⁴ sondern auch von seinem Partner und Konkurrenten Carl Christian Heinrich Rost (1742–1798), der in Leipzig seit 1779 die Rostische Kunsthändlung

betrieb,³⁵ sowie in Eisen aus den Gräflich von Einsiedel'schen Eisenwerken in Lauchhammer. Goethe bestellte 1794³⁶ bei Klauer einen bronzefarbenen Gipsabguss³⁷ der Mannheimer Ildefonso-Gruppe³⁸ für das obere Treppenhaus-Podest seines Weimarer Hauses am Frauenplan.

Ein weiterer Gipsabguss der Ildefonso-Gruppe gehörte zu der umfangreichen, zu Studienzwecken angelegten Sammlung des Dresdner Hofmalers Anton Raphael Mengs (1728–1779) in seinem Atelier in Rom. 1782 erwarb Camillo Graf Marcolini (1739–1814) den Großteil dieser Kollektion aus dem Nachlass des Künstlers für die sächsische Kunstabakademie in Dresden. Zunächst im Rahmen einer studentischen Lehrsammlung aufgestellt konnte sie ab 1794 in den fürstlichen Stallungen (dem heutigen Johanneum, später in der Sempergalerie und dann im Albertinum) museal betrachtet werden.³⁹ Diese bedeutende Mengssche Abgussammlung von Antiken, aber auch von berühmten Werken der Renaissance und des Barock entwickelte sich von Anbeginn zu einem Besuchermagnet⁴⁰ und wurde 1797 auch von Goethe aufgesucht.

1795 entstand im Auftrag von Herzog Carl August von Sachsen-Weimar und Eisenach (1757–1828), Anna Amalias ältestem Sohn, in Lauchhammer ein Eisenguss der Ildefonso-Gruppe. Ein Jahr später wurde dieser am Eingang des Parks an der Ilm aufgestellt, gegenüber dem Haus der Charlotte von Stein (1742–1827). Das

Journal des Luxus und der Moden gibt in der Juni-Ausgabe 1797 eine Beschreibung des sogenannten »Spiegelbrunnens mit der Lauchhammer Ildefonso-Gruppe in Weimar« und bildet die Situation durch einen Kupferstich ab.⁴¹ »Diese Gruppe, gewöhnlich, aber ohne hinlänglichen Grund, Castor und Pollux genannt, ist ein wahres Meisterstück in der Ausführung, in gegossenem Eisen, von der durch Antiken dieser Art rühmlichst bekannten Eisenfabrik des Hr. Grafen von Einsiedel zu Mückenberg.«⁴² Der Brunnentrog auf dem zweistufigen Aufbau besteht aus Seeberger Sandstein und ahmt eine antike Wanne nach. Solche schweren Steinwanne mit Henkeln fand man in Ausgrabungen etruskischer Siedlungen in Italien. Sie erfreuten sich als Antikenzitat in Deutschland in der Parkgestaltung großer Beliebtheit.⁴³ Im selben Artikel des Journals wird darauf verwiesen, dass die Ildefonso-Gruppe preiswerter auch »in gebrannter Torevtika, die man auch bronzirt haben kann,« in der Kunstmanufaktur des Hofbildhauers Klauer zu erwerben sei.

1824 wechselte der Ildefonso-Brunnen seinen Standort und kam vor eine Blendbogenarchitektur am Roten Schloss. Wahrscheinlich geschah dies im Zusammenhang mit städtischen Verschönerungsplänen von Hofbaumeister Clemens Wenzeslaus Coudray (1775–1845).⁴⁴

1798 ging dann ein zweiter Eisenguss der Jünglingsplastik gemeinsam mit der als Pendant gedachten



7 Berlin, Schloss Glienicke, Gartenhof
Ildefonso-Gruppe mit davorstehendem Riefsarkophag,
Faun-Panther-Gruppen und Marmorkratern, vor 1930

Gruppe *Biblis und Caunus* nach Weimar. Beide Figuren zieren jeweils als Ofenaufsätze noch immer den Festsaal des nach dem Brand von 1774 wieder errichteten Residenzschlosses.⁴⁵

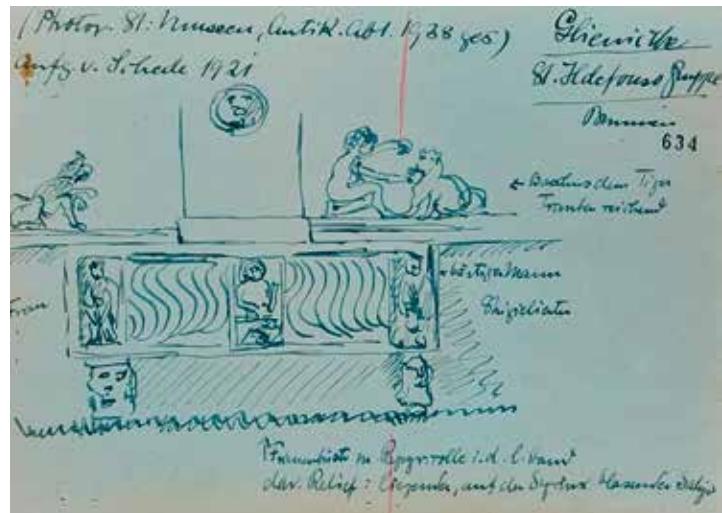
Die Ildefonso-Gruppe in Preußen

Die nun möglichen Vervielfältigungen der Jünglingsgruppe in unterschiedlichen Materialien trugen zur weiteren Bekanntheit des Kunstwerks bei. Ausgehend von Weimar und Dresden erfreuten sich Kopien der Ildefonso-Gruppe ab dem frühen 19. Jahrhundert insbesondere in Preußen, aber auch darüber hinaus, wie zum Beispiel im Schlossgarten Neustrelitz, großer Beliebtheit. So wurde in Lauchhammer unter den sogenannten Figurenöfen, bei denen auf einem altarähnlichen Sockel eine dünnwandig gegossene Figur oder Figurengruppe nach antikem Vorbild stand, auch ein Modell mit der Ildefonso-Gruppe produziert.⁴⁶ Bei diesen Öfen durchströmt die Hitze die Figurengruppe, womit diese eine funktionale Aufgabe erhält.

Schloss Berlin, Petits Apartments

Ein solches Exemplar bestellte 1795 der preußische Hof in Lauchhammer für die Petits Apartments, die Winterwohnung Friedrich Wilhelms II. im Erdgeschoss unterhalb der Königskammern im Berliner Schloss. Das größte Zimmer dieser Raumfolge auf der Lustgartenseite, in den Inventaren als »Kammer« bzw. »Boisierter Salon«

bezeichnet und als Konzertzimmer⁴⁷ genutzt, besaß zwei Fenster und eine kostbare Täfelung aus Maulbeer- und silbergebeiztem Ahornholz. Während die Inventare von 1811 und 1824 den Ofen mit Figurenaufsatz nicht erwähnen, führt dasjenige von 1845 die fast lebensgroße Gruppe (ca. 154 cm) als Ofenbekrönung »in bronzirtem Eisen« auf.⁴⁸ 1856 beschreibt sie Max Schasler im selben Raum fälschlicherweise in einem anderen Material als »Schlaf und Tod nach der Antike, in broncirttem Gips [Hervorhebung S. K.], auf dem Ofen«.⁴⁹ Albert Geyer zitiert aus dem heute verlorenen Schlossinventar von 1864: »Die Gruppe stellte Castor und Pollux vor. Das Postament ist nach einer von hier aus dazu übersticke[n] Zeichnung Neu gemacht.«⁵⁰ Die Gräflich Einsiedel'sche Gießerei hat also für den Ofenuntersatz direkt nach einem Entwurf aus Berlin gearbeitet. Dieser verursachte wegen starker Ausdünstungen zunächst Probleme mit der Politur, die beim Beheizen einen fetigen, »üblen Geruch« verströmte. Es wurde der Rat von Sachverständigen eingeholt, die die Ursache für die Geruchsbelästigung herausfanden: Das Poliment der Bronzierung bestand aus einer Mischung von Wachs, Silberglätte, Walrat und Kupferkalk, wobei das Wachs beim Heizen schmolz und unangenehm roch. Der Ofen musste ausgebaut und im Berliner Münzgießhaus durchgeglüht werden.⁵¹ Dabei verlor er seine Bronzierung, so dass der Chemiker Sigismund Friedrich Herbststädt (1760–1833) beauftragt wurde, eine neue Politur



zu entwickeln. Ein Jahr später kehrte der Ofen mit einer neuen, »über Erwartung schön[en]« Bronzierung in die königliche Wohnung zurück.⁵²

Schlossgarten Freienwalde (Abb. 4)

In Bad Freienwalde steht heute seitlich der Terrasse vor dem Schloss eine gusseiserne Ausformung der Ildefonso-Gruppe. Bis etwa 1928 befand sie sich direkt vor dem mittleren Teil des Gebäudes. Dieses klassizistische Palais wurde 1798/99 nach einem Entwurf von David Gilly (1748–1808) als Sommersitz für die preußische Königinwitwe Friederike Luise (1751–1805) errichtet und beherbergte nach ihrem Tod kurzzeitig zwischen dem 9. August und 16. September 1806 Kronprinz Friedrich Wilhelm (IV.) von Preußen und seine Brüder Wilhelm (I.) und Carl gemeinsam mit den Erziehern Friedrich Delbrück und Julius Reimann. Ob die Prinzen damals schon die Ildefonso-Gruppe dort sehen konnten, ist fraglich. Die Figuren stehen auf einem Ofenpostament, der jedoch in den Schlossinventaren nicht auftaucht. Es ist bislang unbekannt, wann das Kunstwerk nach Freienwalde kam und warum es auf der Terrasse vor dem Schloss aufgestellt wurde. Während Sandra König davon ausgeht, dass es sich bei diesem Stück um ein 1798 in Lauchhammer gegossenes handelt,⁵³ (das dann wohl direkt nach Freienwalde ging,) vermutet Carola Aglaia Zimmermann darin den oben erwähnten, schon 1795 für das Berliner Schloss ge-

lieferten Ofen mit entsprechendem Aufsatz. In diesem Fall wäre die Gruppe, allerdings mit einem anderen Sockel, später, vielleicht im Rahmen des nach der Mitte des 19. Jahrhunderts geplanten Ausbaus Freienwaldes zu einem Altersruhesitz für König Friedrich Wilhelm IV. (1795–1861), aufgestellt worden.⁵⁴

Möglicherweise gelangte der Ofen mit den Figuren aber schon früher nach Freienwalde: 1822 gab es nach Plänen von Peter Joseph Lenné (1789–1866) eine Neugestaltung des Parks. Ende der 1820er-Jahre verbrachte der eng mit dem preußischen Königshaus verbundene polnische Fürst Antoni Henryk Radziwiłł (1775–1833) dort mehrere Sommer. Während dieser Zeit wurde das Schloss offenbar renoviert und die Fassadengliederung verändert. Denkbar wäre, dass man auch für den Park neuen Skulpturenschmuck beschaffte. 1834 verstarb im Schloss Freienwalde seine an Tuberkulose erkrankte Tochter Elisa Radziwiłł (1803–1834) während einer Kur, zu der sie König Friedrich Wilhelm III. eingeladen hatte. Elisa und der zweitälteste Sohn des Königs, Prinz Wilhelm, hatten Anfang/Mitte der 1820er-Jahre Heiratspläne. Die Hochzeit kam jedoch nach sechs Jahren voller Gutachten und Gegengutachten aufgrund der fehlenden Ebenbürtigkeit der Prinzessin nicht zustande. Elisas tragisches und frühes Ableben könnte vielleicht die Aufstellung der auch als »Tod und Schlaf« gelesenen Ildefonso-Gruppe im Schlossgarten von Freienwalde veranlasst haben.

Schloss Glienicke

Abgesehen von dem zu einem unbekannten Zeitpunkt in den Schlosspark Freienwalde gelangten eisernen Ofenaufsatz mit der Ildefonso-Gruppe ist die Platzierung eines Bronzegusses im Gartenhof von Glienicke (höchstwahrscheinlich noch im Entstehungsjahr 1828) der vermutlich erste Aufstellungsort im Freien unter den Anlagen der Hohenzollern (siehe Abb. 1). Das Vorbild in Weimar erscheint hier von größter Bedeutung. Prinz Carl von Preußen hatte sich dort im Dezember 1826 mit Prinzessin Marie von Sachsen-Weimar-Eisenach (1808–1877) verlobt⁵⁵ und sie am 26. Mai 1827 in der Charlottenburger Schlosskapelle geheiratet.

Bereits im Mai 1824 konnte Carl als dritter Sohn von König Friedrich Wilhelm III. und Königin Luise die Gutsanlage von Glienicke erwerben. Etwas früher als seine beiden älteren Brüder Friedrich Wilhelm (IV.) und Wilhelm (I.) besaß er damit eine eigene Wohn- und Gartenanlage. Nach Plänen von Karl Friedrich Schinkel entstand in Glienicke Carls und Maries Sommersitz mit dem Pleasureground, Casino, Klosterhof, einem ausgedehnten Landschaftspark und anderen Gebäudegruppen. Im Laufe seines Lebens legte Prinz Carl eine umfangreiche Kunstsammlung an, die in seiner Zeit zu den größten fürstlichen Privatkollektionen zählte. Darunter befanden sich Hunderte, verstreut im Glienicker Schlossgarten platzierte antike Stücke, darunter Architekturfragmente und Skulpturen. Die meisten klein-

teiligen Spolien wurden rein dekorativ in die Außenwände des Schlosses zum Gartenhof eingelassen, also direkt gegenüber der Ildefonso-Gruppe. Insofern kann die prominente Aufstellung dieser auf eine berühmte Antike zurückgehende Plastik gegenüber dem Eingang in die fürstliche Villa durchaus als programmatischer Auftakt seiner Sammelleidenschaft betrachtet werden. Niemandem, der das prinzliche Paar in Glienicke besuchte, wird diese Anspielung entgangen sein. Schließlich betonen die Spolien den italienischen Charakter der Anlage und erinnern an antike Villengärten mit ihrem reichen Skulpturenschmuck.

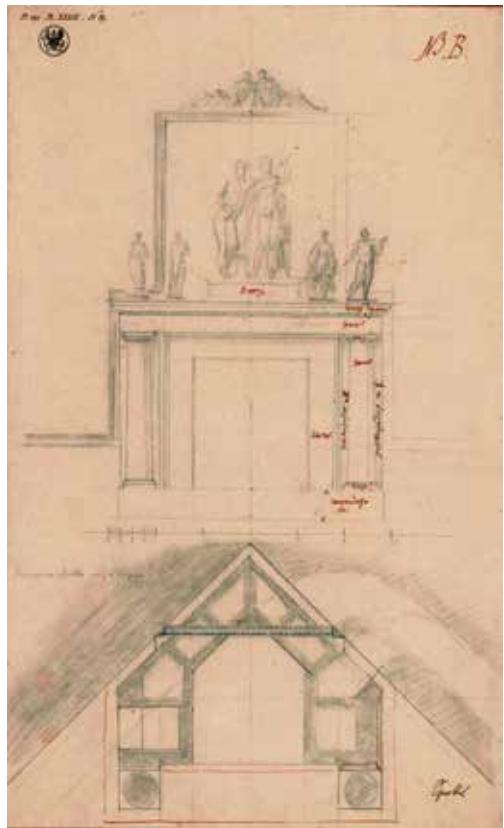
Auch wenn Carl die Gruppe vielleicht schon als Figuraufsatz zu dem oben erwähnten Ofen aus dem Berliner Schloss bekannt gewesen sein dürfte, wird in Glienicke die Weimarer Kombination aus Skulptur und einer antiken Wanne mit Brunnenfunktion zitiert. Zum einen mag sie Prinzessin Marie an ihre Heimat und an ihren Lehrer Goethe erinnert haben, zu dem sie ein enges Verhältnis hatte. Er verabschiedete die Braut mit einem Gedicht an ihrer Kutsche auf dem Weg zur Hochzeit nach Preußen.⁵⁶ Wir wissen nicht, ob die Ildefonso-Gruppe Gegenstand von Gesprächen zwischen dem Dichter und der Weimarer Prinzessin war, aber die Bedeutung der Brunnenplastik wird Marie in Weimar selbstverständlich bekannt gewesen sein. So spielt das unzertrennliche, heroische, über den Tod hinaus einander treue Brüderpaar, und zugleich Beschützer der

Frauen,⁵⁷ durchaus auch auf den Wunsch nach einer glücklichen Ehe an.

Zum anderen verweist Hella Reelfs mit Recht auf Carls andere Leidenschaft, nämlich die für Kutschen und Pferde:⁵⁸ Die Dioskuren Castor und Polydeukes (und mit dieser Bezeichnung taucht die Gruppe in den Dokumenten des preußischen Hofes auf) – als Wagenlenker und Rossebändiger heldenhaft verehrt – spielen auf diese Vorliebe des jungen Prinzen an. Die Art der Präsentation – auf einem von Schinkel entworfenen getreppten Sockel, der am erhöhten Mittelteil eine Brunnenanlage mit Löwenspeiermaske und Wanne enthält (Abb. 5), bezieht sich eindeutig auf das Vorbild in Weimar vor einer Stallanlage. Dort befand sich in unmittelbarer Nähe das Reithaus im Park an der Ilm, während in Glienicke die Gruppe direkt vor dem Kavalierflügel mit Pferdestall im Erdgeschoss und dahinterliegender Wagenremise platziert wurde.

Schon kurz nach der Hochzeit von Marie und Carl nahm das Projekt für Glienicke Gestalt an. Der Gießer und Ziseleur Christoph Heinrich Fischer (um 1800–1868) in Berlin erhielt den Auftrag zur Anfertigung des Bronze-gusses. Am 18. Januar 1828 schrieb der Berliner Bildhauer Christian Daniel Rauch (1777–1857) an Goethe: »Die Eiserne Gruppe Castor und Pollux im Park zu Weimar hat den Prinzen Carl vermocht, dieselbe in Erz⁵⁹ für Glienicke bei Fischer für 1500 Rthlr giessen und ciseliren zu lassen, damit gewinnen wir einen erprobten





10 Karl Friedrich Schinkel: Schloss Berlin, Wohnung Kronprinz Friedrich Wilhelms (IV.) von Preußen, Speizzimmer.
Entwurf zum Kamin, Zeichnung, Bleistift, Tinte, um 1824/25

Mann in dieser Kunst mehr.«⁶⁰ Rauch, der durch eigene Vorlagen an der Entwicklung der 1804 gegründeten Berliner Gießerei mitwirkte, freute es sichtlich, in Fischer einen jungen und geschickt arbeitenden Kunsthändler gefunden zu haben. Am gleichen Tag teilte Rauch dem Hofmarschall des Prinzen Carl, Kurd von Schöning (1789–1859), mit: »Ew. Hochwohlg. beeöhre ich mich anliegend den Kostenanschlag der in Bronze bestellten Gruppe sogenannt Castor u. Pollux zu San Ildefonso zu übersenden. / Das Abformen genannter Gruppe ist schon begonnen u. bitte gehorsamst, dem armen Fischer gegen Ende des Monats ein Quantum der Zahlung gefl. zukommen zu lassen, welches in meiner Abwesenheit d. Herr Prof. Tieck besorgen würde – / gez. Rauch.«⁶¹ Tatsächlich erhielt Fischer am 25. Januar 1828 einen ersten Abschlag von 300 Reichstalern.⁶² In welchem Monat die Bronze fertig- und in Glienicker aufgestellt wurde, ist nicht bekannt. Auf der Rückseite der Plinthe trägt sie unterhalb der Kore die Inschrift: »GEGOSS: u. CISEL: v. FISCHER. 1828.«

Der Bronzegießer Fischer, der bei den beiden seit 1817 in Berlin wirkenden Franzosen F. Louis Coué und François Lequine ausgebildet wurde, betätigte sich auch als Ziseleur und Graveur. Seit 1824 zeigte die Berliner Akademie-Ausstellung seine Werke, vor allem Ausführungen nach Modellen der Antike und der Berliner Bildhauerschule. Damit trug er zur Verbreitung der Werke u. a. von Rauch, August Kiss, Christian Friedrich

Tieck, Friedrich Drake, aber auch von Berthel Thorvaldsen und Ernst Rietschel bei.⁶³ Der preußische Hof erwarb zahlreiche Bronzegüsse von ihm, so Porträtabgüsten, Antikenkopien und vor allem Werke von Rauch. Die malerische Wirkung der Ildefonso-Gruppe im Gartenhof von Glienicker illustriert die 1854 publizierte Lithographie von August Haun (1815–1894) nach einer Vorlage von August Wilhelm Ferdinand Schirmer (1802–1866) aus dem Jahr 1837 (Abb. 6). Schirmers verschollenes Ölgemälde entstand vermutlich im Auftrag des Prinzenpaars für Herzog Ferdinand Philippe von Orléans (1810–1842).⁶⁴ Prinzessin Marie berichtete ihrem Mann in einem Brief vom 15. Juli 1837: »[...] Professor Schirmer malt den Hof von Glinicke; es wird ein delizioses Bild werden.«⁶⁵ Hauns Lithographie bildet somit die einzige Überlieferung von Schirmers Ansicht des selten dargestellten Glienicker Gartenhofs. Der Maler lässt den Blick des Betrachters etwa von der Eingangstür zum Schloss durch die berankte Pergola auf das Rasenstück im Hof über einen Schalenbrunnen zum Kavalierflügel schweifen. Hier steht die Ildefonso-Gruppe wie in Weimar vor dem Stallgebäude, da zwischen eine akkurat beschnittene Hecke. Diesen Eindruck als optischen Fluchtpunkt im Gartenhof wusste man bei den Glienicker Festlichkeiten durchaus noch zu steigern, indem die Ildefonso-Gruppe Teil einer effektvollen Inszenierung war. So wurden beispielsweise am 9. Oktober 1838 »[...] Die Veranda und der Hof [...]»

durch flambeaux [Fackeln] u. Lampen an der Statue [Castor u. Pollux] illuminiert.«⁶⁶ Man griff also die Motive der künstlerischen Darstellung der beiden antiken Jünglinge auf und kombinierte sie mit echten Fackeln. Der Gartenhof diente offenbar häufiger geselligen Aufenthalten, denn in der südwestlichen Ecke befand sich zwischen Corps de Logis und westlichem Seitenflügel ein Kamin mit einer Bank, von der aus man auch an kühleren Sommerabenden die südliche Atmosphäre des Areals und den Blick auf die anmutigen Bronzefiguren genießen konnte.

Auf den seitlichen Podesten des nach Schinkels Entwurf umgesetzten getreppten Sockels für die Ildefonso-Gruppe sind auf Schirmers Darstellung noch eine Vielzahl kleiner, mit bunten Blumen bepflanzter Tontöpfe aufgereiht. An der Vorderseite des hohen Podestes speit eine Löwenmaske das Wasser – wie in Weimar – in die Wanne mit Ringhenkeln. Diese im Gegensatz zu Weimar in Marmor ausgeführte Wanne wurde zu einem unbekannten Zeitpunkt von Prinz Carl durch einen antiken Sarkophag mit Riegelung ausgetauscht (Abb. 7), den der Kunsthistoriker Johannes Sievers (1880–1969) nach einem Foto von 1921 skizzierte und beschrieb (Abb. 8).⁶⁷ Um 1930 war der Sarkophag verschwunden, wie ein Foto aus dem Album Cerrini dokumentiert (Abb. 9). Heute steht an dieser Stelle wieder die Marmorwanne mit den Ringhenkeln und fungiert als Brunnenbecken.⁶⁸

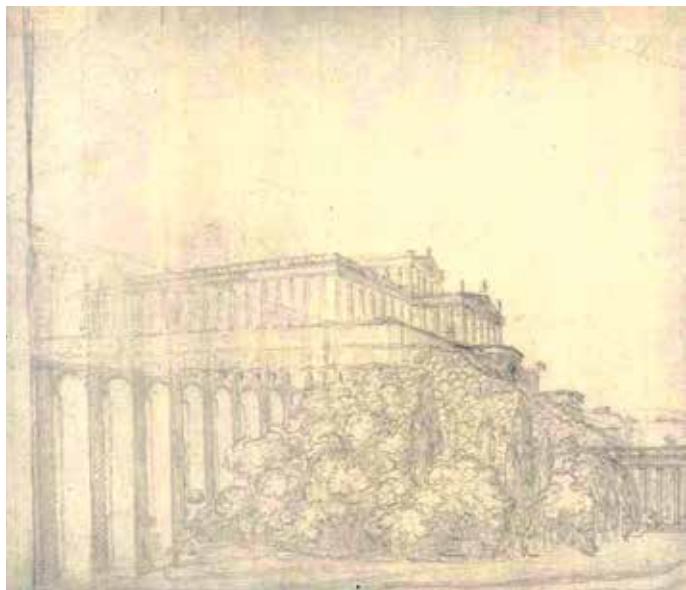
Exkurs: Die Faun- und Panther-Gruppen

Während später auf den unteren Podesten große Marmorkratere standen (Abb. 9), ließ Prinz Carl wohl noch in den 1850er-Jahren die einfachen Blumentöpfe auf den mittleren Stufen durch zwei jeweils mit ihren Rücken einander zugewandten Faunen und da-vorsitzenden Panthern ersetzen. Nach dem Entwurf von Friedrich August Stüler (1800–1865) entwickelte Bernhard Afinger (1813–1882) ein Modell, ursprünglich für das Königliche Neue Museum in Berlin. Dort zierten Panther und Faun gemeinsam mit anderen Figurengruppen die Deckenbinder im Nordost-Saal (für die Kupferstichsammlung) des dritten Geschosses. Der Raum wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört.

Die wohl erste Ausführung der Gruppe lieferte der Berliner Bildhauer, Modelleur, Gießer und Fabrikant Siméon Pierre Devaranne (1789–1859) in vergoldetem Zinkguss im Jahr 1846.⁶⁹ 1850 bestellte Fürst Hermann von Pückler-Muskau (1785–1871) für die Einfassung des Venusbeets in seinem Schlosspark Branitz je zwei Tritonen- und Panther-Gruppen bei Devaranne, wobei dieser an den Fürsten schrieb, der Entwurf für die Faun-Panther-Gruppe stamme von Johann Heinrich Strack (1805–1880),⁷⁰ was sich bislang nicht verifizieren ließ. Möglicherweise geht die Anregung, die Faun- und Panther-Gruppen mit der Ildefonso-Gruppe in Glienicker zu kombinieren, auf den Fürsten Pückler zurück. Dieser stand sowohl dem Prinzen Carl, dem er

1834 sein berühmtes Buch *Andeutungen über Landschaftsgärtnerie* gewidmet hatte, als auch dessen Bruder Prinz Wilhelm und seiner Frau Prinzessin Augusta nahe, für die er auf dem Babelsberg gartenplanerisch tätig war.⁷¹

Einer der beiden knienden Faune gießt für seinen Panther aus einer Kanne Wein in eine Schale, der andere Faun reicht seinem Begleittier Trauben (Abb. 1). Faune, altitalische Mythenwesen, sorgen für Fruchtbarkeit und gehören mit ihren Symboltieren zum Umkreis des Gottes Bacchus. Sie stehen für Lebensfreude und Genuss, während die Ildefonso-Gruppe Schlaf und Tod symbolisieren kann: Ein Lebenskreis schließt sich. Die seitlichen Kratere schließlich spielen auf die bei antiken Festlichkeiten verwendeten Gefäße zum Mischen von Wein und Wasser an. Auf dem Foto von 1921 (Abb. 7) fehlt bereits der linke Faun. Im Februar 1940 seien nach Johannes Sievers die verbliebenen Reste der Faun- und Panther-Gruppen bei der Auflösung des Glienicker Haushaltes des Prinzen Friedrich Leopold von Preußen (1895–1959) in Potsdam versteigert worden.⁷² Nach dem Zweiten Weltkrieg sind jedoch verschiedene Fragmente im Maschinenhaus von Glienicker untergebracht worden, wo man sie fast vergessen hatte. Mehr als zehn einzelne Zinkgussteile haben sich erhalten, alle Köpfe jedoch sind verloren. Auf einigen Fragmenten konnten noch Reste der Farbfassung in gebrochenem Weiß, das Marmor imitieren sollte, nachgewiesen werden.⁷³



11 Kronprinz Friedrich Wilhelm (IV.) von Preußen: Belriguardo,
Nord-Ost-Ansicht, Vergépapier, Bleistift, um 1820/30



12 Detail von Abb. 11

Aus diesen Einzelteilen entstanden 2021 für den Branitzer Schlosspark, wo die Gruppen vollständig verloren gingen, und für Glienicker Modelle für Bronzenachgüsse, so dass heute an beiden Orten wieder die ursprünglich beabsichtigte Aufstellung im jeweiligen Kontext erfolgen konnte.⁷⁴

Schloss Berlin, reduzierte Ausführung der Ildefonso-Gruppe (Abb. 10)

Für die 1824 bis 1828 umgestaltete Wohnung des Kronprinzen und späteren Königs Friedrich Wilhelm IV. und seiner Frau Elisabeth im Berliner Schloss haben sowohl der Kronprinz als auch Karl Friedrich Schinkel und vielmehr dessen Gehilfe Albert Dietrich Schadow (1797–1869) Entwürfe hergestellt.⁷⁵ So skizzierte Friedrich Wilhelm wohl um die Jahreswende 1823/24 einen »Salon«, der die Vorlage für Schinkels Teesalon-Entwürfe bildete.⁷⁶ Auf dieser Zeichnung erkennt man an der gegenüberliegenden Wand auf dem oberen Bord rechts der Tür eine Verkleinerung der Ildefonso-Gruppe. Weitere Statuetten nach der Antike, Schalen, Leuchter und Vasen stehen auf den Wandvorsprüngen, Konsolen und Tischen, so dass davon ausgegangen werden kann, dass es sich um bereits vorhandene Kunstwerke handelt. Ob die verkleinerte Ildefonso-Gruppe tatsächlich eine Zeitlang im Teesalon (Raum 659) stand, ist nicht bekannt. Das Inventar von 1826 erwähnt sie dort nicht.⁷⁷ Dagegen scheint sie im benachbarten Raum, dem

Speisezimmer des Kronprinzen (Raum 662), aufgestellt worden zu sein. Schinkels undatierte, möglicherweise mit dem Umbau der Kronprinzenwohnung um 1824/25 entstandene Bleistiftzeichnung⁷⁸ gibt einen Entwurf zur Kamingestaltung⁷⁹ in einer Ecke des Raumes wieder, der etwas verändert ausgeführt wurde: Interessant an dem Blatt ist, dass auf dem Sims vor dem Spiegel fünf Statuetten stehen, wobei jeweils zwei Einzelfiguren auf jeder Seite die Ildefonso-Gruppe rahmen. Im Inventar von 1826⁸⁰ werden diese als Zugang genannt (»Fünf bronze Figuren«). Ein späterer Bleistifteintrag streicht »Fünf« und ändert in »vier grüne [bronze] Figuren«, gibt diese dann aber ausführlicher an: Apoll von Belvedere, Diana von Ephesos (tatsächlich aber Diana von Versailles), Ceres und eine Nymphe. Die Höhenmaße dieser Figuren werden mit 1' 2⁷/₈ und 1' 2⁵/₈ (also etwa 38,9 cm und 38,2 cm) angegeben. Die Ildefonso-Gruppe überragt die kleinen seitlichen Statuetten deutlich um etwa das Doppelte, so dass man von einer Höhe von ca. 72 bis 73 cm ausgehen kann. Ob sie tatsächlich auch aus Bronze bestand wie die kleineren Figuren oder beispielsweise aus bronziertem Gips und warum sie in der Nachtragsbeschreibung nicht mehr vorkommt, ist unbekannt.

Ideen für Schloss Belriguardo (Abb. 11 und 12)

Auch in seinen vielfältigen Architekturzeichnungen beschäftigte sich der spätere König Friedrich Wilhelm IV.

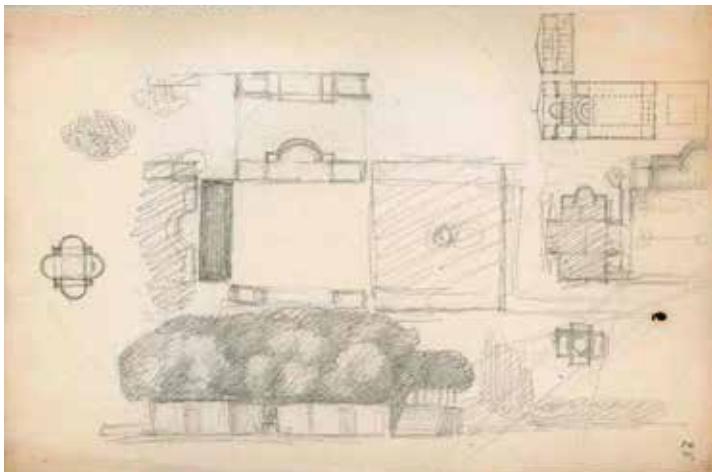
mit der Ildefonso-Gruppe. Auf einer der um 1820/30 entstandenen Bleistiftskizzen für sein nie verwirklichtes Traumschloss Belriguardo auf dem Tornow in Potsdam scheint sich die Gruppe vor der mächtigen Architektur- und Baumkulisse fast zu verlieren. Sie erscheint dort seitlich der gigantischen Treppenanlage. Die Umrandung des Sockels könnte auf ein Wasserbecken deuten, so dass die beiden Jünglinge wie in Weimar als Bekrönung einer Brunnenanlage gedacht waren.⁸¹

Charlottenhof (Abb. 13)

Für die während seiner Kronprinzenzeit 1826 bis 1829 umgebaute Villa Charlottenhof in Potsdam-Sanssouci skizzerte Friedrich Wilhelm (IV.) ab etwa 1825 die Aufstellung der Ildefonso-Gruppe (Abb. 14). Erkennbar ist die in dieser Form nicht realisierte Erweiterung der Anlage westlich der Villa mit einem Pflanzenhaus, sich gegenüberliegenden Karpfenteichen sowie der Ildefonso-Gruppe in einer halbrunden Nische mit dahinterliegendem Altan und einer dichten Baumbepflanzung als grüner Kulisse. Die Datierung des Blattes zwischen 1825 und 1837 ergibt sich aus dem Lenné-Plan von 1825,⁸² auf dem die Pflanzenhalle verzeichnet ist, und dem Jahr 1836, in dem Persius dieses Gebäude noch veranschlagt.⁸³ Zur Ausführung kam lediglich die Aufstellung der Ildefonso-Gruppe, für die 1837 das Fundament gelegt wurde, ohne Altan. Stattdessen beschreibt eine Hainbuchenhecke die im Plan angegebene



13 Potsdam, Park Sanssouci, Charlottenhof. Francesco Menghi: Ildefonso-Gruppe, Marmor, 1837



14 Kronprinz Friedrich Wilhelm (IV.) von Preußen:
Charlottenhof, Erweiterungspläne für den westlich
des Schlosses gelegenen Bereich (unten Mitte und Mitte),
Vergépapier, Bleistift, 1825–1837

halbrunde Nische, in der seit 1839⁸⁴ die zwei Jahre zuvor von König Friedrich Wilhelm III. in Italien bestellte Marmorversion steht.⁸⁵ Sie wurde von dem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Carrara tätigen Bildhauer Francesco Menghi (Lebensdaten unbekannt) geschaffen.

Schlossgarten Charlottenburg (Abb. 15)

Im Dezember 1832 wurde dem Hofmarschall und Intendanten der Königlichen Schlösser und Gärten Burchard Friedrich Freiherr von Maltzahn (1773–1837) mitgeteilt, dass König Friedrich Wilhelm III. für 1.500 Taler einen ebenfalls von Christoph Heinrich Fischer hergestellten Bronzeguss der Ildefonso-Gruppe erworben hat.⁸⁶ Hella Reelfs vermutet, dass dieser Zweitguss der Glienicker Gruppe bereits 1828 entstand.⁸⁷ Eine Signatur oder Datierung befindet sich – im Gegensatz zu dem Glienicker Exemplar – nicht an dem Kunstwerk. Wahrscheinlicher ist wohl eine spätere Entstehung, denn »Eine Gruppe, Kastor und Pollux, über die Antike geformt und in Bronze gegossen« von Christoph Heinrich Fischer führt der Katalog der Berliner Akademie-Ausstellung von 1832 auf. Da nicht extra auf eine Verkleinerung der Gruppe verwiesen wird, dürfte es sich hierbei tatsächlich um das fast lebensgroße Exemplar, das der preußische König im gleichen Jahr erworb, handeln.⁸⁸

Bis zur endgültigen Wahl des im Freien gedachten Standortes wurde die Plastik zunächst in den Polnischen



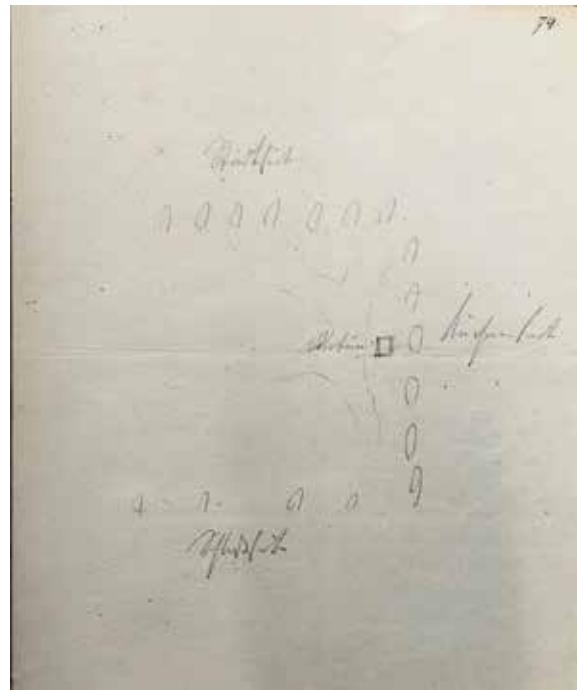
15 Berlin, Schloss Charlottenburg, Schlossgarten
Christoph Heinrich Fischer: Ildefonso-Gruppe, Bronze,
vermutlich 1832

Kammern im Berliner Schloss aufbewahrt. Anfang Juli 1833 schlug Lenné vor, sie im Park Sanssouci »zunächst dem Freundschafts Tempel auf dem Rasen gegen die Gleditschien Gruppe [aufzustellen], so daß diese Gruppe vom Tempel und dem Ruhesitz unter der Eiche gesehen werden kann.«⁸⁹ Doch schon am 21. Juli 1833 entschied der König mit einer flüchtigen eigenhändigen Skizze, die Plastik vor dem Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg an der Seite zum Küchenflügel zu platzieren, wie ein Schreiben des Geheimen Kabinettsrats Albrecht an den Hofmarschall von Maltzahn informiert: »[...] die Gruppe: Castor und Pollux aber soll auf der Stelle, die Sr. Majestät Allerhöchstselbst auf dem anliegenden Blatte bezeichnet haben, aufgestellt werden. Die Schloßseite ist der von Sr. Majestät bewohnte Theil des Charlottenburger Schlosses; das Uebrige ergibt sich von selbst.«⁹⁰ (Abb. 16) Das ursprünglich vorgesehene Marmorpostament (ehemals zur Bronzestatue des Germanicus) erwies sich als zu klein, weshalb Friedrich August Stüler eine Skizze zu einem Postament – verbunden mit einer Bank – vorlegte.⁹¹ Im Oktober 1833 meldete Maltzahn an Albrecht, dass die Aufstellung der Ildefonso-Gruppe an dem vom König gewählten Ort südlich des Neuen Flügels erfolgt ist.⁹² Unbeschadet überstand die Plastik den Zweiten Weltkrieg und stand noch 1950 merkwürdig einsam vor der Ruine des Neuen Flügels und dem abgeholtzen Fürstengarten (Abb. 17). Seit 1962 steht sie nördlich des Schlosses an der Hohen Brücke⁹³ (Abb. 15).

»Pastor u Collux« – ein Geschenk unter Schwägern
für Dresden (Abb. 18)

Zum Schluss dieser Reise durch Parks und Schlösser sowie zu einem imaginären Aufstellungsort geht es nach Sachsen. Im Königlichen Weinberg in Dresden-Wachwitz stand ebenfalls die Ildefonso-Gruppe in Marmor. Als Initiator kann wiederum Friedrich Wilhelm IV. von Preußen angesehen werden. In einer Akte zu Kunstschächen⁹⁴ findet sich ein Schreiben von Christian Daniel Rauch vom 20. April 1841 an einen nicht genannten Empfänger im Umkreis von Friedrich Wilhelm IV. Hierin informiert Rauch zu Skulpturen-Bestellungen des preußischen Königs in Carrara. Dabei erwähnt er unter den bei dem italienischen Bildhauer Gaetano Sanguineti (um 1781–1842) erworbenen Kopien die »Gruppe Castor u. Pollux«. Sie sei in Livorno in einer Kiste verpackt, versichert, mit einem Frachtbrief nach Hamburg versehen und bereits auf einer holländische Gattlette verladen. Die Versendung sei ihm am 31. März angezeigt worden. Für die »Gruppe Castor u. Pollux« bittet Rauch, ihn »mit einer Adresse für Dresden gefälligst versehen zu wollen, wozu ich mir erlaube den Bildhauer Prof. Rietschel als Empfänger vorzuschlagen, welcher denn auch die Aufstellung (wahrscheinlich als Überraschung) kunstgerecht besorgen könnte.«⁹⁵

Friedrich Wilhelm IV. kündigt am 31. Juli 1841 in einem launigen Brief an seinen Schwager König Friedrich August II. von Sachsen (1797–1854) selbst sein



16 König Friedrich Wilhelm III. von Preußen:
Platzierung der Ildefonso-Gruppe vor dem Neuen Flügel von
Schloss Charlottenburg mit der Bezeichnung »Statue«
und einem Rechteck für die gewünschte Position in der Nähe
des Küchenflügels des Alten Schlosses, Papier, Bleistift



17 Berlin, Schloss Charlottenburg, Fürstengarten,
im linken Bilddrittel die Rückseite der Ildefonso-Gruppe,
Mai 1950

Geschenk an: »Du kennst meine Leidenschaft für Deinen Weinberg – Aber vielleicht weißt Du nicht, daß ich die große Schwäche habe zu wünschen, daß man meiner in schönen Lagen, bey herrlichen Aussichten u aus der Ruhe des Lieblingsaufenthaltes heraus gedenne. Um Dir meinen Beweis dieser Schwäche u Dir Du Theurer Zugleich die Gelegenheit zu geben diese Schwäche (wenn Du sie nicht schmachvoll findest) zu schmeicheln als ein mitleidiger u nachsichtiger Freund – so habe ich eine *Robe di Giardino* für Dich in Carrara aushauen lassen u bitte Dich nun gar zu schön u stringend u schmeichelkatzlich, Du wolltest ihr ein Plätzchen auf Deinem Weinberg unter Gottes freiem Himmel u etwa im Dunstkreis des feuchten Weibes das ich lieb habe, gewähren. Es ist eine Copie der schönen Gruppe aus S: Ildefonso, bald die Diöseuren [gestrichen, darüber:] Orest und Pylades, bald Pastor u Collux [sic!] genannt. Es ist nichts feuchtes an den Götterbildern; liefen sie so würde ihre Wäsche nicht einmal naß – maaßen sie keine tragen u ihre Fackel deutet direct auf ein andres Element als Wasser. Die Gruppe wird also, so scheint mir als Gegensatz zum feuchten Weibe genügen u auf dem Weinberge, das, (heuer so schlimm gestörte) Gleichgewicht von Trockenheit u Feuchtigkeit jenem Weibe moralisch gegenüber gestellt, bezeichnen. [...].«⁹⁶

Mit dem »feuchten Weib« meint Friedrich Wilhelm die an einem Teich am Weinberg stehende Marmorskulp-



18 Dresden-Wachwitz, Königlicher Weinberg
Gaetano Sanguinetti: Ildefonso-Gruppe, Marmor, Carrara,
vermutlich 1840



19 Dresden-Wachwitz, Blick über den Königlichen Weinberg
mit der Ildefonso-Gruppe

tur einer Nymphe, die Wolf von Hoyer (1806–1873) in Rom vermutlich nach 1837 schuf (heute eine Kopie im Großen Garten in Dresden).⁹⁷

Der vertrauliche Ton des Briefes und die genauen Vorstellungen, wo und mit welcher Absicht (nämlich an den Schenkenden zu erinnern) die Castor- und Pollux-Gruppe aufgestellt werden sollte, verrät, dass die beiden über ihre Ehefrauen verschwägerten Männer einander sehr zugetan waren. Insofern kann gerade dieses antike Bildwerk, das, wie oben beschrieben, als Inbegriff der Freundschaft galt, als Beweis der besonderen Beziehung zwischen König Friedrich August II. von Sachsen und König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen angesehen werden.⁹⁸

1890 wurde die alte, unter Friedrich August II. aus einem bestehenden Winzerhaus umgebauten Villa zugunsten der neu errichteten Königlichen Villa am Weinberg in Wachwitz abgerissen. Die Ildefonso-Gruppe, die in Wachwitz die Bezeichnung »Opfer des Antinous« trug⁹⁹, blieb im Park erhalten (Abb. 19). Erst um 1929/30 stürzte ein Baum darauf und beschädigte das Kunstwerk schwer.¹⁰⁰ Der Torso wurde nach dem Krieg 1945 noch aufgefunden und wohl »irgendwo vergraben« – ein Kopf mit restaurierter Nase soll erhalten sein.¹⁰¹

Anmerkungen

- 1 SPSG, Skulpt.slg. 6112. – Gröschel, Sepp-Gustav: »Glienicker und die Antike«, in: *Schloss Glienicker Bewohner, Künstler, Parklandschaft*, Ausst.-Kat. Schloss Glienicker, hrsg. v. d. Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Berlin, Berlin 1987, S. 247 f.
- 2 Beck, Hans: »Ephebie – Ritual – Geschichte. Polisfest und historische Erinnerung im klassischen Griechenland«, in: *Feiern und Erinnern. Geschichtsbilder im Spiegel antiker Feste*, hrsg. v. Hans Beck u. Hans-Ulrich Wiemer, Berlin 2009, S. 55–82, hier S. 55 f.
- 3 Schröder, Stephan F.: *Catálogo de la escultura clásica: Museo del Prado. II, Madrid, Museo Nacional del Prado*, Madrid 2004, S. 367–374, vgl.: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/orestes-and-pylades-or-the-san-ildefonso-group/a3dbf0c5-cf98-46c7-a02b-f82db6dcab62> (Zugriff: 7.11.2024).
- 4 Haskell, Francis; Penny, Nicholas: *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven/London 2006, S. 173.
- 5 Arch. boncompagni. arm. IX. prot. 325. nr. 1. So zitiert in: Schreiber, Theodor: *Die antiken Bildwerke der Villa Ludovisi in Rom*, Leipzig 1880, S. 30: »Seconda stanza à mano manca. Due Statue di due Giovinotti antichi grandi del naturale ignudi fanno un sacrificio con

un idoletto di una femmina appresso vestita con un canestrino in capo figure di Castore e Polluce gemelli [Gruppe von Ildefonso], sopra piedistalli di breccia, corniciato con un bassorilievo d'una battaglia in fronte con un fregio di marmo nero intorno.« [dt. Übers. der Autorin].

6 Haskell/Penny 2006 (wie Anm. 4), S. 173.

7 Inv.Nr. E000028.

8 <https://sculptures-jardins.chateauversailles.fr/notice/notice.php?id=133> (Zugriff: 14.5.2025).

9 Heute in London, Victoria and Albert Museum, vgl.: <https://collections.vam.ac.uk/item/077807/castor-and-pollux-statue-nollekens-joseph/> (Zugriff: 6.3.2025).

10 Haskell/Penny 2006 (wie Anm. 4), S. 174.

11 Sèvres, Musée national de céramique, Höhe: ca. 40 cm.

12 Trier, Dankmar: »Christian Gottfried Jüchtzer«, in: *Allgemeines Künstlerlexikon* online: https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_00084425/html (Zugriff: 6.3.2025). – vgl. Exemplar in Warschau, Schloss Wilanow.

13 Warschau, Nationalmuseum.

14 Vgl. Anm. 3.

15 Vgl. Anm. 3.

16 Chantilly, Musée Condé, Inv. DE 257.

<https://www.musee-conde.fr/fr/notice/de-257-etude-d-apres-le-groupe-antique-dit-de-castor-et-pollux->

b631758e-5b5f-4442-8e0d-d4558b105c4f
(Zugriff: 16.12.2024).

17 Gundel, Hans Georg: »Decius I.5«, in: *Der kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden*, Bd. 1, München 1979, Sp. 1410.

18 Ebd., Sp. 298.

19 Johannsen, Rolf H.: *Vorbild Antike. Die Abguss-sammlung des Anton Raphael Mengs*, hrsg. v. d. Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Dresden 2020, S. 121.

20 Ebd.

21 Ebd.

22 Haskell/Penny 2006 (wie Anm. 4), S. 174.

23 Rom, Kapitolinische Museen, Sala delle Colombe, Inv. Nr. 329, Mitte 3. oder Anfang 4. Jh. n. Chr.

24 Johannsen 2020 (wie Anm. 19), S. 121.

25 Haskell/Penny 2006 (wie Anm. 4), S. 174.

26 Johannsen 2020 (wie Anm. 19), S. 122.

27 Ebd., S. 122.

28 Brief Goethes an Meyer vom 12.11.1812 und Meyers Antwort vom folgenden Tag, siehe Johannsen 2020 (wie Anm. 19).

29 Ebd., S. 122.

30 Schreiter, Charlotte: *Antike um jeden Preis. Gipsabgüsse und Kopien antiker Plastik am Ende des 18. Jahrhunderts (= Transformationen der Antike*, Bd. 29), Berlin/Boston 2014, S. 443.

31 Haak-Macht, Ilona: »Der Ildefonso-Brunnen in Weimar: Auferstehung oder ein Grabmal der Liebe?«,

- in: Nagelschmidt, Ilse (Hrsg.): »Alles um Liebe.« *Anna Amalie und Goethe*. 1. Internationales Symposium 2007. Tagungsband nebst zwei Anhängen, Weimar 2008, S. 79–95, Abbildungsverzeichnis und Anm. S. 112–125, hier S. 81.
- 32 Schreiter 2014 (wie Anm. 30), S 413.
- 33 Ebd., S. 414.
- 34 Aufgelistet in: *Verzeichnis der Torevtica-Waare der Klauerschen Kunst-Fabrick zu Weimar*, No. I. Mit Kupfern, Weimar 1792, Taf. III: 15. Castor und Pollux. Antik. 5 Fs (Rheinl. Maas.).
- 35 Aufgelistet in der nach der ersten Ausgabe von 1786 erschienenen Ausgabe: Rost, Carl Christian: *Abgüsse antiker und moderner Statuen, Figuren, Büsten, Basreliefs über die besten Originale geformt in der Rostischen Kunsthändlung zu Leipzig*, Leipzig 1794 (Text), S. 31, Nr. XXV. und XXVI. Castor und Pollux, 64 Zoll, 48 thlr.
- 36 Haak-Macht 2007 (wie Anm. 31), S. 86.
- 37 Klassik Stiftung Weimar, Goethehaus, Inv. Nr. KPh/7646.
- 38 <https://www.antikensaal-mannheim.com/vorstellung-der-gipse/statuengruppen/ildefonso/> (Zugriff: 23.8.2024). – Schreiter 2014 (wie Anm. 30), S. 443.
- 39 Heute Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung, Inv. Nr. ASN 2379: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/483512> (Zugriff: 2.1.2025).
- 40 <https://skd-online-collection.skd.museum/Kollektion?id=1474> (Zugriff: 2.1.2025).
- 41 *Journal des Luxus und der Moden*, hrsg. v. Friedrich Justin Bertuch, Weimar Juni 1797, S. 321–323: Modell einer antiken Brunnenverzierung, nach einem Brunnen im Parke zu Weimar [Nebst Kupfer-taf. 18]. https://zs.thulb.uni-jena.de/receive/jportal_jparticle_00088677 (Zugriff: 14.2.2025).
- 42 Ebd.
- 43 Haak-Macht 2007 (wie Anm. 31), S. 84 f.
- 44 Reelfs, Hella: »Castor und Pollux als Gartenfiguren. Ein Beitrag zur Dioskuren-Thematik im preußischen Klassizismus«, in: *Festschrift für Prof. Dr. Martin Sperlich*, 1. Vorsitzender der Pückler-Gesellschaft zum 75. Geburtstag 1994 (= *Mitteilungen der Pückler-Gesellschaft*, 9. Heft, Neue Folge), Berlin 1993, S. 186–225, hier S. 203 f.
- 45 Schreiter 2014 (wie Anm. 30), S. 414 f.
- 46 Schreiter, Charlotte: »Lauchhammer und Berlin. Antikenkopien aus Eisen und Bronze«, in: Schreiter, Charlotte; Pyritz, Albrecht (Hg.): *Berliner Eisen. Die königliche Eisengießerei in Berlin. Zur Geschichte eines preußischen Unternehmens* (= *Berliner Klassik* 9), Hannover 2006, S. 109–125, hier S. 116.
- 47 Bezeichnung nach Johann Boumann in einem Schreiben an Johann Friedrich Ritz, so zitiert bei: Zimmermann, Carola Aglaia: »Ich habe mir daher Mühe gegeben etwas Gutes und Schickliches

auszusuchen.« Carl Gotthard Langhans' Bestellungen von Figurenöfen aus Lauchhammer (= Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike 6), Berlin 2004, S. 81–104, hier S. 93.

48 In den beiden erstgenannten Inventaren wird der Ofen mit dem Figurenaufsatz nicht erwähnt: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Historische Inventare, Nr. 59: Schloss Berlin, Petits Appartements, 1811, fol. 14–16; Nr. 85: Schloss Berlin, Petits Appartements, 1824, fol. 23–25; erstmals aber hier: Nr. 99: Schloss Berlin, Vol. II, [...] Petits Appartements, 1845, S. 156: »[davor Bleist.kreuz] 21: 19. Zwei Figuren, Castor und Pollux, über die ([darüber mit Bleist.:] nach der) Antike geformt, in bronzirtem Eisen, 4' 11" hoch, als Ofen=Aufsatz.«

49 Schasler, Max: *Berlin's Kunstschatze. Ein praktisches Handbuch zum Gebrauch bei der Besichtigung derselben*. 2. Abtheilung, Berlin 1856, S. 200.
<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10014114?page=2> (Zugriff: 7.2.2025).

50 Geyer, Albert: *Geschichte des Schlosses zu Berlin. Vom Königsschloß zum Schloß des Kaisers (1698–1918)*, Berlin 2001, 2 Bde., Textband, S. 44 und S. 161, Anm. 385.

51 Zimmermann 2004 (wie Anm. 47), S. 92–94. – Geyer 2001 (wie Anm. 50), S. 44 und S. 161, Anm. 386.

52 Ebd.

53 König, Sandra: »Garten, Ofen, Treppenhaus. Die Aufstellung und Nutzung der Lauchhammer Eisenkunstgüsse«, in: *Antike, Kunst und das Machbare. Früher Eisenkunstguss aus Lauchhammer*, Begleitband zur Ausstellung in der Abguss-Sammlung Antiker Plastik. Berlin (= Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike 5), Berlin 2004, S. 129–152, hier S. 135.

54 Zimmermann 2004 (wie Anm. 47), S. 96.

55 GStA PK, BPH, Rep. 59 I, Nr. 348, fol. 1r–3r: Brief Prinz Carl an seinen Vater König Friedrich Wilhelm III., 13. Nov. 1826 und Nr. 124, fol. 1r und v: Brief Prinz Carl an seinen Vater König Friedrich Wilhelm III., 25. Dez. 1826.

56 GStA PK, BPH, Rep. 192, Nachlass Johannes Sievers, Nr. 7: Prinz Carl – Glienicke, Zeitungsausschnitt aus der *Vossischen Zeitung* »26.6.32«, fol. 408r.

57 Paulys *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Bd. V, 1, Stuttgart 1903: Dioskuren, hier: Sp. 1088.

58 Reelfs 1993 (wie Anm. 44), S. 204 f.

59 Erz: Metall enthaltenes Mineral, metallhaltiges Gestein; in diesem Fall ist eine bronzeartige Legierung gemeint.

60 Eggers, Karl: *Rauch und Goethe. Urkundliche Mittheilungen*, Berlin 1889, Brief 58, S. 180.

61 GStA PK, BPH, Rep. 192, Nachlass Sievers, Johannes, Nr. 7: Prinz Carl – Glienicke, fol. 640r und v: Aa betr. Ausbau d. Pal. (Ordensp.) 1827/28 = 13 =

No. 33 Vol. Rep. Pr. Karl, Blatt 197: Schreiben von Rauch an Schöning vom 18.1.1828.

62 GStA PK, BPH, Rep. 192, Nachlass Sievers, Johannes, Nr. 7: Prinz Carl – Glienicke, fol. 639r: »Nationalgalerie, Rauch-Schinkel-Archiv, Umschlag, Anschläge u. dergl.«, Bleist. Nr. 1499, Quittung: Von Sr. Kgl. Hoh. d. Prinzen Carl von Preussen habe ich die erste Zahlung von Drey Hundert Thaler, durch den Kgl. Prof. Herrn Rauch für die Gruppe des Castor + Pollux in Bronze als Vorschuss richtig erhalten, welches dankbar quittiert / Fischer Ciseleur 300 Rthlr / Berlin den 25 Jan. 1828.

63 Goeltzer, Wolf: »Fischer, Christoph Heinrich«, in: *Allgemeines Künstlerlexikon – Internationale Künstlerdatenbank*, edited by Andreas Beyer, Bénédicte Savoy and Wolf Tegethoff, Berlin/New York 2021. https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_00068206/html (Zugriff: 17.1.2025).

64 Der älteste Sohn des französischen Königs Louis-Philippe heiratete 1837 auf preußische Vermittlung Herzogin Helene zu Mecklenburg-Schwerin (1814–1858), die Nichte des preußischen Königs.

65 So zitiert nach Sprecher, Eva: Katalogeintrag »August C. Haun nach August Wilhelm Ferdinand Schirmer: Gartenhof von Glienicke, 1837«, in: *August Wilhelm Ferdinand Schirmer (1802–1866). Ein Berliner Landschaftsmaler aus dem Umkreis Karl Friedrich Schinkels*, Ausst.-Kat. Römische Bäder,

Sanssouci, hrsg. v. d. Generaldirektion der Preußischen Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Potsdam 1996, Kat. Nr. 2.19, S. 95 f.

66 GStA PK, BPH, Rep. 192, NI Sievers, J., Nr. 7_Prinz Carl – Glienicke, fol. 533r: Glienicke Beleuchtung, in: Glien. Journal II, 1838–48.

67 GStA PK, BPH, Rep. 192, Nachlass Johannes Sievers, J., Nr. 7: Prinz Carl – Glienicke, fol. 634r: (Zeichnung einer) Photographie St. Museen, Antik. Abt., 1938 ges., aufgen. v. Schede 1921. – vgl. auch Bergau, Rudolf: *Inventar der Bau- und Kunst-Denk-mäler in der Provinz Brandenburg*, Berlin 1885, S. 382: »römischer Sarkophag als Brunnentrog«.

68 2023/24 restauriert und mit einem gesandelten Edelstahleinsatz zum Schutz des Inneren versehen.

69 Devaranne, Siméon Pierre: *Plastische Zinkguß Arbeiten nach Entwürfen und Modellen bewährter Bildhauer, Baumeister und Zeichner unserer Zeit; so wie nach antiken Sculpturen und älteren und neueren Kunstwerken geformt und ausgeführt in der Zinkgießerei für Kunst und Gewerbe von S. P. Devaranne*, Berlin [1845–1847], Heft 6, Tafel 6: N° 1497. Gruppe, Knabe und Panther nach Stüler, in einem der für die Kupferstichsammlungen bestimmten Säle des Königl. Neuen Museums zu Berlin. Modellirt von Affinger.

70 Vösgen, Nicola: *Berliner Zinkguß des 19. Jahrhunderts*. Katalog (= *Berliner Beiträge zur Archäometrie* 14), S. 319–487, 1997, S. 330, Kat 20.1 und 20.2.

71 Eine weitere bekannte Ausführung der Faun- und Panther-Gruppen findet sich am Casino auf der durch Peter Joseph Lenné für den bayrischen König Maximilian II. gestalteten Roseninsel im Starnberger See.

72 Sievers, Johannes: *Bauten für den Prinzen Karl von Preußen*, Berlin 1942, S. 54, Anmerkung *.

73 Untersuchung durch Martin Engel, SPSG, Metallrestaurierung: Auf den gesichteten Proben fanden sich mindestens drei aufeinanderfolgende Beschichtungen, die jedes Mal in einem ähnlichen Farbton als Revisionsanstriche auf die darunterliegenden Schichten aufgetragen wurden. Für die Fassung gewählt wurde der Farbton NCS 2005Y20R.

74 Marie-Josefin und Stefan Zimmermann, Dresden, erarbeiteten mit Unterstützung der Skulpturenrestauratoren der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg die Modelle in Gips und Ton. Die verlorenen Plinthen sind nach vergleichbaren Vorbildern rekonstruiert worden. Die Finanzierung der von der Kunstgießerei Gebr. Ihle in Dresden 2021 hergestellten Bronzenachgüsse für Glienicke wurde durch die Freunde der Preußischen Schlösser und Gärten e. V. ermöglicht. Der Nachguss erfolgte im Wachsaußschmelzverfahren nach verlorener Form und wurde anschließend nach dem vorgefundenen Farbbefund wieder weiß gefasst. – SPSG, Skulpt.slg. 6313 und 6314. – Aufstellung 20. März 2024.

75 Vgl. hierzu ausführlich Meiner, Jörg: *Wohnen mit Geschichte. Die Appartements Friedrich Wilhelms IV. von Preußen in historischen Residenzen der Hohenzollern*, Berlin/München 2009, S. 33–50.

76 Ebd., S. 44. – Geyer 2001 (wie Anm. 50), Abbildungsband, S. 122, Bild 178. Diese Skizze befand sich ehemals in der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten, Schloss Berlin, Sammlungen von Handzeichnungen Friedrich Wilhelms IV. und ist zur Zeit nicht nachweisbar.

77 SPSG Hist. Inv. Nr. 91: Schloss Berlin, 1826, Teesalon, S. 85–99.

78 Ein aquarillierter Alternativentwurf von 1825 (Kunstabibliothek SMB PK, Hdz 4896), abgebildet in: Meiner 2009 (wie Anm. 75), Tafel 4, zeigt den gleichen Spiegelaufbau mit Figurenbekrönung und die davorstehende Ildefonso-Gruppe mit den seitlich angeordneten vier kleineren Statuetten. Statt der Säulen am Kamin sind dort Karyatiden angegeben.

79 Geyer 2001 (wie Anm. 50), S. 74.

80 SPSG Hist. Inv. Nr. 91: Schloss Berlin, 1826, Speise-Saal, S. 103.

81 Johannsen, Rolf H.: Katalogeintrag zu SPSG, Graphische Sammlung, GK II (12) III-1-B-23, in: *Online-Bestandskatalog. Zeichnungen Friedrich Wilhelms IV. von Preußen (1795–1861)*, bearbeitet von Jörg Meiner u. a., SPSG 2013–2018. <http://bestandskataloge.spsg.de/> (Zugriff: 15.5.2025).

- 82** Entwurfsplan von Lenné, Peter Joseph: Potsdam, Park Sanssouci, Charlottenhof, 1825, SPSG, GK II (1) 3695.
- 83** Adler, Antje: Katalogeintrag zu SPSG, GK II (12) II-1-Cg-25, in: *Online-Bestandskatalog. Zeichnungen Friedrich Wilhelms IV. von Preußen* (wie Anm. 81).
- 84** Adler, Antje: *Gelebte Antike. Friedrich Wilhelm IV. und Charlottenhof (= Quellen und Forschungen zur Brandenburgischen und Preußischen Geschichte 43)*, Berlin 2012, S. 153, Anm. 26.
- 85** Zwischen 1885 und 1986 stand die Gruppe etwas weiter östlich inmitten des Maiblumenstücks.
- 86** SPSG Hist. Akten Nr. 160, fol. 48r: »Seine Majestät haben die von dem Ciseleur Fischer hier- selbst zum Kauf offerirte Gruppe des Castor und Pollux für den Preis von 1500 rt. gekauft und wollen Ew. Excellenz Vorstellung wo diese Gruppe aufzustellen ist, erwarten. / Berlin den 7.ten December 1832. / Albrecht. / An des Königlichen Wirklichen Geheimen Raths Hofmarschall und Ritter des rothen Adler-Ordens 1. Klasse Herrn Freiherrn von Maltzahn Excellenz.«
- 87** Reelfs 1993 (wie Anm. 44), S. 206.
- 88** Verzeichniß der Werke lebender Künstler, welche in den Sälen des Akademie-Gebäudes vom 16. September an öffentlich ausgestellt sind. 1832. XXVII. Kunstausstellung der Königlichen Akademie der Künste, Berlin 1832, S. 65, Nr. 787, https://digil.ub.uni-heidelberg.de/diglit/adk_gkc_1832_28/0081/ image,info,thumbs (Zugriff: 20.1.2025).
- 89** SPSG Hist. Akten Nr. 160, ebd., fol. 68r.
- 90** Ebd., fol. 73r.
- 91** Ebd., fol. 77r.
- 92** Ebd., fol. 86r.
- 93** Wimmer, Clemens Alexander: *Der Skulpturen- schmuck im Charlottenburger Schloßgarten (= Aus Berliner Schlössern. Kleine Schriften XI)*, hrsg. v. d. Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Berlin, Berlin 1992, S. 37, Nr. 14.
- 94** SPSG, Hist. Akte 163, Kunstsachen, 1840, fol. 105–107, 149 (fol. 149 fehlt).
- 95** Ebd., fol. 105f.
- 96** Hauptstaatsarchiv Dresden, 12557 Fürsten- nachlass Friedrich August II., König von Sachsen (1797–1854), Nr. 114 a, fol. 10r und v.
- 97** Der Ausdruck »feuchtes Weib« geht vermutlich auf Goethes Gedicht *Der Fischer* (1779) zurück, in dem die Nixe als »feuchtes Weib« bezeichnet wird.
- 98** Kretzschmar, Hellmut: »Friedrich August II«, in: *Neue Deutsche Biographie* 5 (1961), S. 576–576. <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118917218.html#ndbcontent.> (Zugriff: 7.3.2025).
- 99** Blume, Georg: *Der Königliche Weinberg zu Dresden-Wachwitz (= Beiträge zur Heimatkunde)*, Dresden 1993, S. 59. – Ich danke Herrn Michael Müller, Landesamt für Denkmalpflege Sachsen,

Abteilung Wissenschaftliche Fachdienste, sehr für diesen Literaturhinweis! Ein herzlicher Dank für weitere Auskünfte geht an Kerstin Weißmann, Landeshauptstadt Dresden, Amt für Kultur und Denkmalschutz | Abt. Denkmalschutz/Denkmalpflege: In den Inventarlisten des Lapidariums ist der Kopf nicht verzeichnet.

100 Ebd., S. 55.

101 Ebd.

Bild- und Fotonachweis

Abb. 1: SPSG, Silke Kiesant, 2024

Abb. 2: »Raccolta di statue antiche e moderne data in luce sotto i gloriosi auspicj della santita di n.s. papa clemente XI. da domenico de rossi illustrata colle sposizioni a ciascheduna immagine di Paolo Alessandro Maffai«, Rom, 1704, Tf. 121. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/maffei1704/0138/image/info> (Zugriff: 29.4.2025)

Abb. 3: SPSG, Fotothek

Abb. 4: <https://schlosspark-freienwalde.de/sites/skulptur.htm> (Zugriff: 29.4.2025)

Abb. 5: Kupferstichkabinett SMB PK, Ident. Nr.: SM 51.10 recto

Abb. 6: SPSG, GK II (1) 8556

Abb. 7: Ausstellungskatalog Schloss Glienicke. Bewohner, Künstler, Parklandschaft. Hrsg. v. d.

Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Berlin. Ausstellung Schloß Glienicke 1. August bis 1. November 1987. Berlin 1987, S. 247, Abb. 151 (Detail)

Abb. 8: Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, BPH, Rep. 192, Nachlass Sievers, Johannes, Nr. 7: Prinz Carl – Glienicke, fol. 634

Abb. 9: SPSG, Fotothek, Nachlass Cerrini

Abb. 10: Kupferstichkabinett SMB, Ident. Nr.: SM 34.19

Abb. 11: SPSG, Graphische Sammlung, GK II (12) III-1-B-23

Abb. 13: SPSG, Hans Bach, 2011

Abb. 14: SPSG, Graphische Sammlung, GK II (12) II-1-Cg-25, Detail

Abb. 15: SPSG, Silke Kiesant, 2019

Abb. 16: SPSG, Hist. Akten Nr. 160, fol. 79r.

Abb. 17: Landesbildstelle Berlin, Nr 5430 (Repro von Fotoabzug), SPSG, Fotothek

Abb. 18: August Kotzsch: Ildefonso-Gruppe (Kopie im Park von »Königs Weinberg«), um 1875, Albuminpapier, 19,5 × 15,5 cm © Museen der Stadt Dresden – Stadtmuseum Dresden, SMD_Ph_1954_00030.35_44

Abb. 19: August Kotzsch: Blick über den Park (Wachwitz), um 1880, Albuminpapier, 15,5 × 19 cm © Deutsche Fotothek / August Kotzsch

Herausgeber

Freunde der Preußischen Schlösser und Gärten e.V.

Gestaltung, Lektorat, Herstellung

Reschke & Kruse, Berlin/Köln

Schrift Rotis SansSerif

© 2025 Herausgeber und Silke Kiesant (Text)

Freunde der Preußischen Schlösser und Gärten e.V.

Schloss Glienicker · 14109 Berlin

Telefon 030 80 60 29 20 · Fax 030 80 60 29 21

info@freunde-psg.de · www.freunde-psg.de