



Das rechte Bein vorgestellt, beugt sich ein vielleicht dreijähriger Knabe, proper und geflügelt, leicht vornüber und widmet sich mit gesenktem Blick konzentriert seiner Beschäftigung (Abb. 1). Worin diese bestand, ist nicht mehr zu erkennen. Der rechte Arm der rund 75 cm hohen marmornen Skulptur fehlt; in der linken Hand hält der Knabe die Reste eines Gegenstandes, dessen Bedeutung nicht auszumachen ist; am rechten Oberschenkel sind die Spuren weiterer verlorener Teile zu sehen.

◀ 1 | François Duquesnoy: Bogenschnitzender Amor, 1620er Jahre, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst

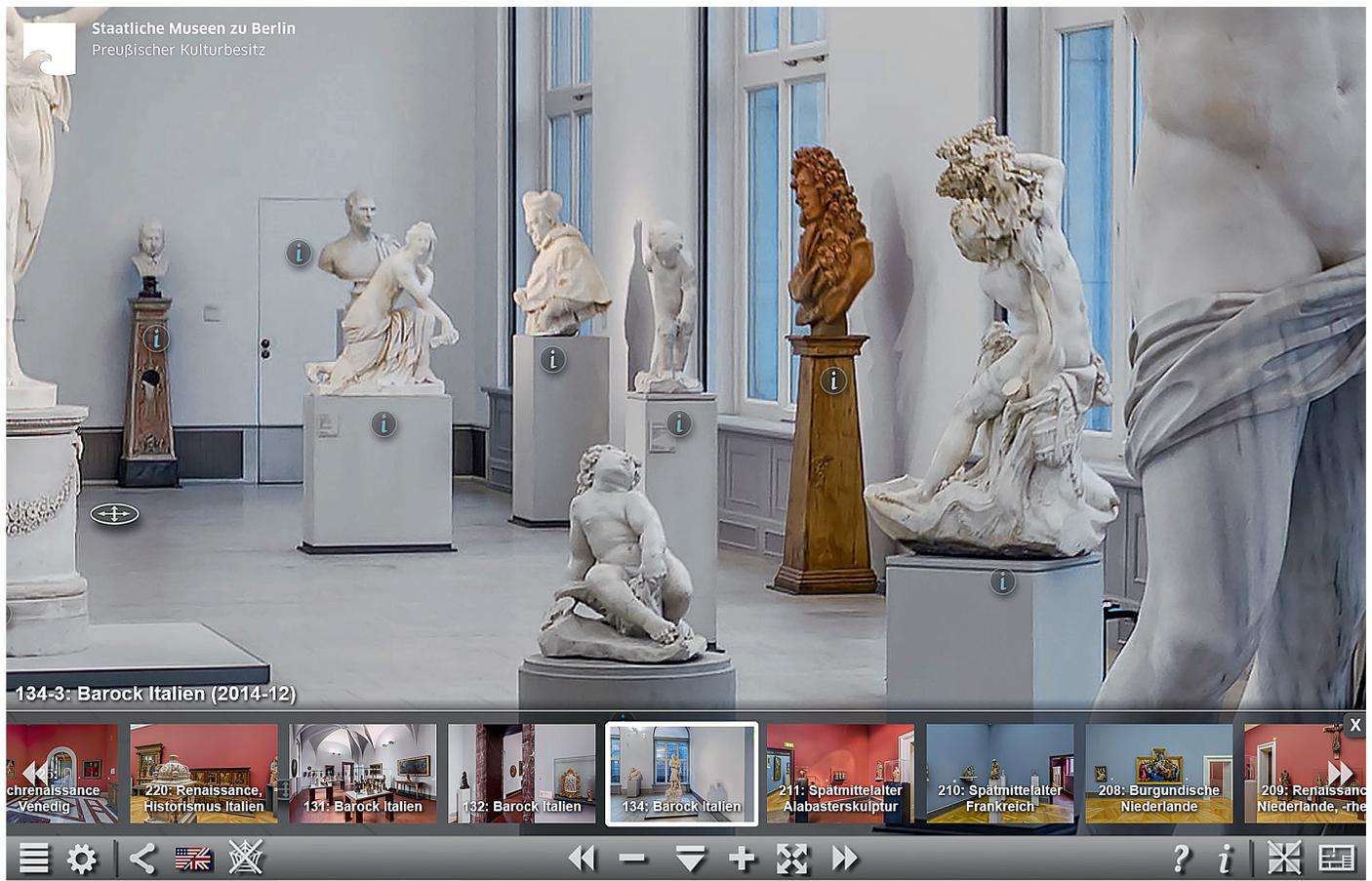
Von Rom über die Niederlande nach Berlin, Bode-Museum vs. Schloss Caputh

Die Skulptur entstand als ein Hauptwerk des flämischen Bildhauers François Duquesnoy Mitte der 1620er Jahre in Rom, wo sie in einer kunsthistorischen Umbruchphase zwischen Spätmanierismus und Frühbarock, zwischen widerstreitenden ästhetischen Positionen wie zwischen Italienern und *flamminghi*, den Mitgliedern der flämisch-niederländischen Künstlerkolonie, für erhebliches Aufsehen sorgte.¹ Als Darstellung des Amor, der sich seinen Bogen für die Liebespfeile aus der Keule des Herkules schneidet, wurde der kleine Gott an den Kaufmann und Kunstsammler Lucas van Uffelen verkauft und nach dessen Tod von der Stadt Amsterdam erworben. Diese bestimmte den Putto 1637 zum Geschenk für Amalie zu Solms-Braunfels, die Gattin Frederik Hendriks von Oranien, des Statthalters der Generalstaaten, die „[...] eine sondere Affection und Neigung darzu erwiesen [...]“ und die Skulptur „[...] in Gravenhaag / in ihrem Zier- und Lust-Gärtlein / bäst-verwahrllich aufgerichtet“, wie Joachim von Sandrart, eminenten Protagonist der Kunsthistoriografie des 17. Jahrhunderts, in seiner *Teutschen Academie* berichtet.² Als Amalie 1675 verstarb, kam der Cupido als Teil der Oranischen Erbschaft aus dem Garten des Oude Hof (Paleis Noordeinde) in Den Haag nach Berlin in den Besitz ihres einstigen Schwiegersohnes, Kurfürst Friedrich Wilhelms von Brandenburg. 1689 in die Kunstkammer und 1830 in das (Alte) Museum überführt, wird Duquesnoys *Bogenschnitzender Amor* heute im Bode-Museum als Meisterwerk barocker Plastik präsentiert (Abb. 2).³

Die sich hier andeutende Zwangsläufigkeit von Musealisierung und kunsthistorischer Sinnstiftung ist jedoch trügerisch. Obwohl die Provenienzgeschichte des Amor gut bekannt ist, springt heute der Blick aus Saal 134 des Bode-Museums, gewidmet der barocken Plastik in Italien, direkt in die römische Kunstszene des frühen 17. Jahrhunderts zurück. Was danach geschah, ist Überlieferungsgeschichte, die in diesem Ausstellungskontext vernachlässigt werden kann. Wie aber würde Duquesnoys Werk wahrgenommen, wäre es nicht in die Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz gelangt?

Auch in Caputh bei Potsdam, einem der Museumsschlösser der Schwester-Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, werden niederländische Skulpturen gezeigt, so etwa im Porzellan-kabinett der fragmentierte Putto eines unbekanntenen Künstlers aus der Mitte des 17. Jahrhunderts,

- 1 Vgl. etwa Sandrart 1675/1679, Bd. 1, 2, S. 33, 41; Bd. 2,3, S. 340, 348; Boudon-Machuel 2005, S. 273, Kat.-Nr. 62; Lingo 2007, S. 42–63, bes. S. 57–63; sowie Sandrart.net, verfügbar unter: <http://ta.sandrart.net/de/artwork/view/588> (28.10.2021).
- 2 Sandrart 1675/1679, Bd. 2,3, S. 348.
- 3 Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Skulpturensammlung, Ident.-Nr. 540; vgl. SMB-digital, verfügbar unter: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=868090> (29.10.2021).



2 | Der Bogenschnitzende Amor (Mitte) in Saal 134 des Bode-Museums, Screenshot aus dem virtuellen Rundgang der Museums-Website

4 Zit. nach Sommer/Schurig 1999, S. 17. Vgl. Hüneke 1988, S. 118–126, Döbels Kopie hier S. 124, Kat.-Nr. IV.42; Onder den Oranje boom 1999, Kat.-Bd., S. 148–150, Kat.-Nr. 6.21 (Christian Theuerkauff); jeweils mit Angabe weiterführender Literatur.

6 Vgl. Hüneke 2000, S. 91 f., Nr. 18 a, c, d, f; Sommer/Schurig 1999, S. 17. Sollten diese Büsten mit den vier „Mohren bust bilder[n]“ (Eingangsbuch 1688/1692b, fol. 5v) der Kunstammer identisch sein, so war es Friedrich II., der sie im östlichen Lustgarten von Sanssouci aufstellen ließ. Dort heute Kopien, die Originale seit 1999 in Caputh, eines der weiblichen Porträts bereits eine Kopie des 19. Jahrhunderts. Zu Geschichte und aktueller Diskussion vgl. Kiesant/Alff/Wacker 2020.

der vermutlich mit dem im Schlossinventar von 1689 für diesen Raum verzeichneten „sitzend marmorn Kind“ identisch ist (Abb. 3).⁴ Derartige Plastiken wurden am Hof der Oranier in Den Haag geschätzt und in Brandenburg zu Vorbildern für die Ausformung einer eigenständigen Bildhauerkunst, wie nicht nur eine direkte Kopie des Duquesnoy'schen Cupido durch Johann Michael Döbel belegt.⁵ Wäre der *Bogenschnitzende Amor* unmittelbar in kurfürstlichen Wohngemächern aufgestellt oder auch erst im 18. Jahrhundert – wie etwa die ebenfalls im Caputher Porzellankabinett präsentierten Büsten mit stereotyp nobilitierenden Idealporträts von je zwei afrikanischen Frauen und Männern⁶ – aus der Kunstammer in Schloss- oder Gartenräume überführt worden, so hätte das flämische Meisterwerk heute womöglich seinen musealen Platz in diesem Lustschloss an der Havel gefunden. Das museologische Konzept stellt in Caputh jedoch mit der Regierungszeit des älteren Großen Kurfürsten und seiner zweiten Gemahlin Dorothea eine bestimmte Phase der *Schloss*-Geschichte in den Fokus. Das symmetrische Arrangement des fragmentierten Puttos zwischen fernöstlichem Porzellan folgt frühneuzeitlichen Usancen und bettet die Skulptur in die Inszenierung einer historischen Interieur-Anmutung ein. Auch Duquesnoys Cupido wäre hier, anders als im White Cube von Saal 134 im heutigen Bode-Museum, weniger eigenständiges Kunstwerk denn ein Element im Zusammenspiel mit anderen in der Ausstattung fürstlicher Gemächer der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, auf die die museale Präsentation ausgerichtet ist.

Eine solche kontrafaktische Spekulation kann sich auf eine Forschungsperspektive berufen, die sich auf den zeitgenössischen kulturellen Austausch zwischen den Niederlanden und Kurbrandenburg

konzentriert; für den *Bogenschnitzenden Amor* ist Rom in den 1620er Jahren nun Vorgeschichte, die Zeit nach dem Großen Kurfürsten eine Auflistung späterer Aufbewahrungsorte. Der modernen *Entropie der Sammlung*,⁷ die Objektbiografien auf eine Sinnzuschreibung hin zu harmonisieren droht, kann damit jederzeit neue soziale Energie zugeführt werden – objektbiografische Akzentsetzungen sind Ergebnisse veränderbarer Entscheidungen [■Geweih].

Der *Bogenschnitzende Amor* in der Berliner Kunstammer oder: Was bisher geschah I

Für den 4. Juli 1689 protokollierte Christoph Ungelter, seit dem Vorjahr Aufseher der Kunstammer, den Transport „[e]in[es] Marmor Cupido[s] Von Fiamingo“ aus dem Hause des Geheimrats Eberhard von Danckelmann in die Sammlungsräume im Schloss.⁸ Der *Bogenschnitzende Amor* Duquesnoys, der nicht nur hier als *der* Flame bezeichnet wird, gehörte damit zu den zahlreichen kurfürstlichen Sammlungsobjekten, die in den späten 1680er Jahren nicht in herrschaftlichen Gemächern, sondern in verschiedenen Wohnräumen der Hofgesellschaft aufbewahrt worden waren. So war etwa Danckelmann bis dahin lediglich früherer Hauslehrer des (Kur-)Prinzen Friedrich und sollte erst mit dem Regierungsantritt seines einstigen Schützlings zum einflussreichen Minister aufsteigen. Der Befehl, die Stücke wieder zusammenzuführen [●1685/88],⁹ betraf bei dieser Transaktion neben dem Amor auch „[z]wey Chrysolithe“, „drey kleine liegende Metallne Kindlein“ (wohl ebenfalls von Duquesnoy) sowie „[e]in klein Metallen Brustbild“.

Der Transport schlug mit 6 Guten Groschen zu Buche,¹⁰ und ein halbes Jahr später, am 7. Januar 1690, vermerkte Ungelter die Kosten für die Anfertigung eines Sockels, „[e]in groß postament mit 4 Knöpfen und schwarz angestrichen zu dem Marmorsteinern Cupido“.¹¹ Der Tischler bekam einen Reichstaler und 16 Gute Groschen, und weitere vier Groschen brauchte es, „[...] das schwarze Postament darauf das Kind Von Marmor stehet anzustreichen“.¹² Der starke Kontrast zwischen weißmarmorner Skulptur und dem Schwarz eines Sockels auf vier Kugelfüßen, das mit den allgegenwärtigen schwarzen Flamm- und Profilleisten in den Rahmungen von Gemälden korrespondierte, entsprach einer gemeinhin als holländisch verstandenen Ästhetik [◆Schränke, Schachteln]. Sollte das Postament, was sich leider nicht klären lässt, zusammen mit der Statue unverändert in die neuen Räume der Kunstammer übernommen worden sein, so dürfte hier diese schlichte Objektbühne auffälliger gegen neuere Präsentationsformen



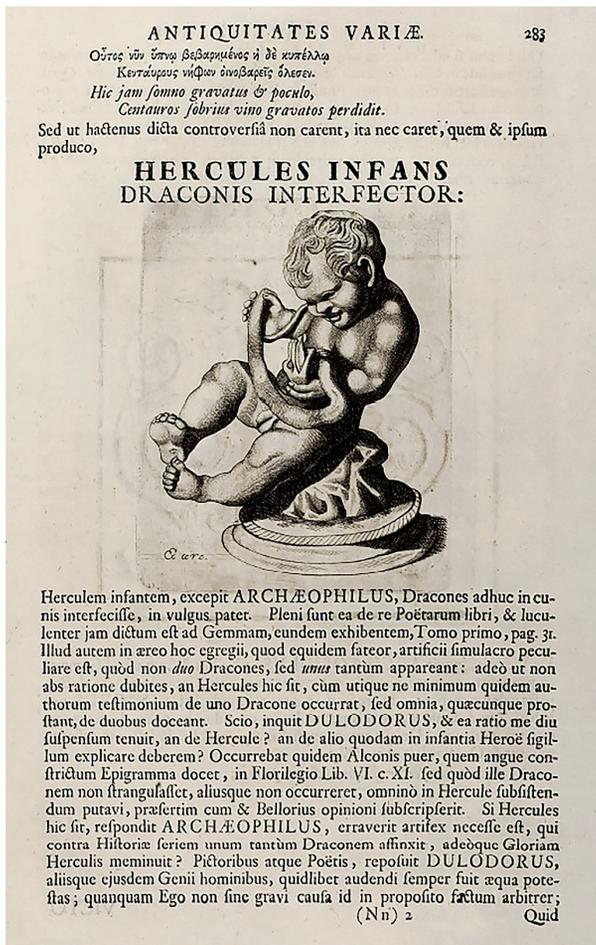
3 | Niederländischer Putto, Mitte 17. Jahrhundert, im Porzellankabinett von Schloss Caputh, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg

7 Vgl. Groys 1997, S. 44 f.
 8 Eingangsbuch 1688/1692b, fol. 15r.
 9 Die Anordnung ist transkribiert bei Ledebur 1831, S. 53 f.
 10 Vgl. Materialbuch Ungelter, fol. 2v.
 11 Vgl. ebd., fol. 17r.
 12 Ebd., fol. 3r.

4 | Deus silentii in der Kunstkammer-
Rekonstruktion der Preußen-
Ausstellung 1981, Illustration aus:
Ulrich Eckhardt, Preussen – Versuch
einer Bilanz. Bilder und Texte einer
Ausstellung der Berliner Festspiele
GmbH, 1982



5 | Hercules infans draconis
interfactor, Seite aus: Lorenz Beger,
Thesaurus Brandenburgicus, 1701

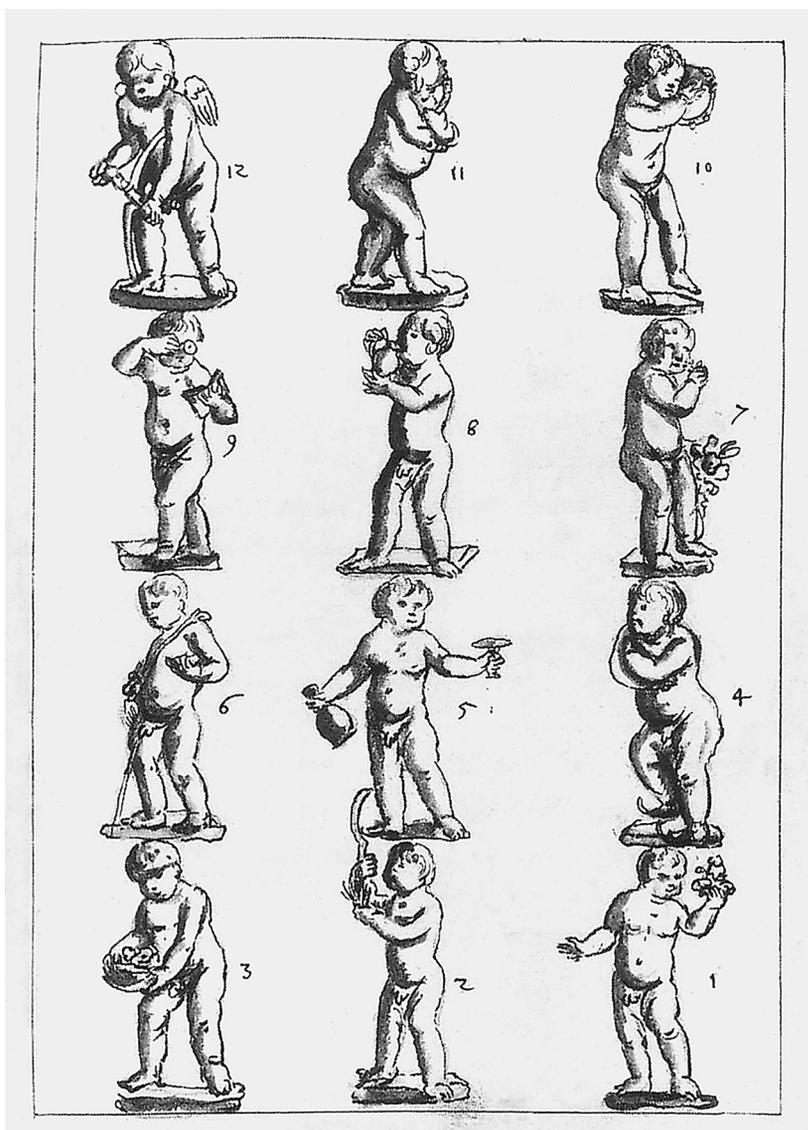


[■Nachtuhr] sowie die Farbigkeit und reliefierte Bewegtheit der Raum-
hülle abgestochen haben.

Im ersten Raum dieser Schlüter'schen Umgebung (Raum 991/992) trumpf-
te der Cupido Duquesnoys für Besucher und Besucherinnen des 18. Jahr-
hunderts als höchstrangiges Kunstwerk auf. Neben Kunstschränken wie
dem Pommerschen [◆ Schränke, Schachteln] markierte er das Reich der
Artificialia, um zusammen mit aufsehenerregenden Naturalien wie den
zwei Afrikanischen Eseln (Zebras), den Memorabilien der lebensgroßen
Wachs-Effigies [■Wachs], Scientifica wie der Nachtuhr und dem ethno-
grafischen Objektensemble des Rentierschlittens [■Geweih] das Samm-
lungsfeld der Kunstkammer annoncierend abzustecken. Wenn sich Kunst-
kammer und Antikenkabinett Gästen nach diesem Auftakt während ihres
Besuches sukzessive erschlossen, trat das Meisterwerk Duquesnoys, des be-
rühmten *fattore di putti*, in Bezug zu vergleichbaren antiken und zeitge-
nössisch als modern, also nach-antik, betrachteten Plastiken wie nicht
zuletzt – Putten. Zu diesen modernen gehörten ein ebenfalls niederländi-
sches „[...] nackend Kindt, auf einem weißen marmorsteinern küssen lie-
gend, und einen finger nach dem mund haltend, repraesentiret Deum Sil-
entii [i. e. den Gott des Schweigens]“ (Abb. 4), oder elfenbeinerne
Statuetten wie „[e]in Cupido, stehet über einem schwarzen piedestal auff
einer Kugel, ist mit kocher, pfeil und Bogen armiret [...]“.13 Unter den
(mehr oder minder) antiken Kinderdarstellungen fand sich im Antiken-
kabinett etwa die Bronzestatuetten eines jungen Herkules, der eine der von

Juno geschickten Schlangen erwürgt (Abb. 5).¹⁴ Die ikonografische Vergleichbarkeit eröffnete Möglichkeiten, an der um 1700 aktuellen *Querelle des Anciens et des Modernes* mitzuwirken, der Debatte, ob die Antike weiterhin maßgebliches Vorbild oder von der Gegenwart übertroffen sei.

Mit antiken wie modernen Plastiken teilte der *Bogenschnitzende Amor* auch seinen beschädigten Zustand. Der über das rechte Knie gelegte Bogen und das mit beiden Händen gehaltene Schneidmesser waren bereits, wie Ungelter verwaltungsrechtlich relevant im Eingangsbuch notierte, bei der Ankunft in der Kunstkammer in fünf Teile zerbrochen.¹⁵ In der Sammlung war zur selben Zeit auch der (pseudo-)antike *Priapus deus generationis* an einem entscheidenden Teil „amputiert“ [■ Priapus]. Unter den modernen steinernen Skulpturen fand sich eine Kleopatra, „[...] an etlichen orten gespalten [...]“, während ein anderer Cupido zu sehen war „[...] mit einem Köcher mit pfeilen auf der seiten aber ohne bogen, ist am lincken arm schadhafft“.¹⁶ Solche Waffen waren generell kunstreich fragil-exponierte Details, und so musste auch für einen Herkules aus Elfenbein notiert werden: „Ist schadhafft am bogen.“¹⁷ Kostbare Unikate wie Duquesnoys Amor wurden jedoch repariert, sein Bogen und das Messer, 1694 schon in sechs Stücke zerbrochen, „zusammengeleimbt“¹⁸ [◆ Intakt-Beschädigt].



Was bisher geschah II: Original und Kopien in korrespondierenden Räumen

Hatte Amalie zu Solms den *Bogenschnitzenden Amor* in Den Haag als Gartenplastik inszeniert, so fanden sich auch in Berlin, bereits Jahrzehnte, bevor das Original nach Brandenburg kam, gleich zwei Kopien der Skulptur im Lustgarten des Schlosses, eine marmorne von Otto Mangiot (richtig wohl: Francesco Mangiotti) und eine weitere weißgefasste aus dem damals innovativen Blei von Georg (richtig wohl: Wilhelm) Larson, ebenfalls „[...] ad exemplar marmorei fictus“, nach der marmornen (originalen) Version Duquesnoys gebildet. Beide Kopien wurden 1657 von Johann Sigismund Elsholtz [■ Affenhand] im zeitgenössisch allerdings nie gedruckten prospektiven Prachtwerk des *Hortus Berolinensis* beschrieben und abgebildet.¹⁹ Wie später das Original in der Kunstkammer standen auch die Kopien in Bezug zu benachbarten Plastiken. War die marmorne das Gegenstück zu François Dieussarts Gedenkstatue für Prinz Wilhelm Heinrich als geflügelter Putto, den noch nicht anderthalbjährig verstorbenen Erstgeborenen des Großen Kurfürsten, so gehörte die bleierne zu einem Ensemble von 24 Putti, die genrehafte Tätigkeiten, die vier Jahreszeiten, fünf Sinne und zwölf Tierkreiszeichen darstellten (Abb. 6).

6 | Zwölf von 24 Blei-Putti im Berliner Lustgarten, darunter Bogenschnitzender Amor (Nr. 12) und ein Manneken Pis (Nr. 6), Illustration aus: Johann Sigismund Elsholtz, *Hortus Berolinensis*, 1657

13 | Inventar 1694, S. 177; bzw. Inventar 1685/1688, fol. 86v. Zum *Deus silentii* vgl. etwa Hildebrand/Theuerkauff 1981, S. 93 f., Nr. 24; *Onder den Oranje boom* 1999, Kat.-Bd., S. 277–279, Kat.-Nr. 8.71 (Christian Theuerkauff). Eine Zuschreibung gleichfalls an François Duquesnoy ist umstritten.

14 | Vgl. Beger 1696/1701, Bd. 3, S. 283 f.

15 | Vgl. Eingangsbuch 1688/1692b, fol. 15r.



Zugleich stand es seit Ende des Jahrhunderts Hofangehörigen und Besuchern wie Besucherinnen von Schloss und Lustgarten anheim, die gartenplastischen Kopien mit dem Original in der Kunstkammer in Bezug zu setzen. Die enge Verbindung zwischen Sammlungsräumen und Garten wurde bereits 1671 vom gelehrten Turiner Gast Emanuele Tesauro hervorgehoben, „ein gar schener Prospect“ von der Reisegruppe um Graf Rindsmaul gelobt, die 1706 zwischen der Besichtigung von Antikenkabinett und Kunstkammer das Schlosdach bestieg, und 1741 notierte der Besucher Johann Andreas Silbermann: „Noch als etwas das man zu der Kunstkammer zu nehmen pflaget wurde mir zu einem fenster hin aus der prospect der um berlin herum liegenden gegend gewiesen, es meritiret solcher wohl gesehen zu werden[,] das [...] ist was unvergleichliches.“²⁰ Lorenz Beger offerierte 1696 in seinem *Thesaurus Brandenburgicus*, der „[...] als ein gelehrtes und galantes Buch zu loben“ war,²¹ stilisierte Szenarien für die Unterbrechung des Sammlungsbesuches, denn auch „[...] amoeniora studia [...] requirant intervalla“ (auch *angenehmere Studien benötigen Pausen*). Vorgeschlagen werden die Besichtigung anderer kurfürstlicher Sehenswürdigkeiten, aber auch der Gang in die grüne Umgebung der Stadt und in den Lustgarten, um die „*Hortorum delicias*“, die Freuden der Gärten, zu genießen.²²

Die Kunstkammer als epistemischer Raum wurde durchlässig. Über die gleichen Objekte kommunizierte der Sammlungsraum mit anderen Räumen, in denen andere soziale Normen und kulturelle Praktiken opportun waren, die wiederum auf die Wahrnehmung der Objekte zurückwirkten. War der

7 | Amor, Illustration aus: Carl Christian Heinrich Rost, *Abgüsse antiker und moderner Statuen, Figuren, Büsten, Basreliefs über die besten Originale geformt in der Rostischen Kunsthandlung zu Leipzig*, 1794 (Ausschnitt)

Bogenschnitzende Amor in der Kunstkammer das kostbare Kunstwerk eines berühmten flämischen Bildhauers, das es im gerichteten Blick ästhetisch zu würdigen und mit anderen Exponaten zu vergleichen galt, so fügten sich seine Kopien im Lustgarten in ikonologisch motivierte Bildprogramme. Von *denselben* Protagonisten und Protagonistinnen, aristokratischen wie bürgerlichen Hofangehörigen und Gästen, wurde hier erwartet, die Putti lediglich summarisch in eine angemessene Erfahrung des Gartenraums einzubinden. Friedrich II. sollte zu Gartenplastiken befinden, „dergleichen sei nur für den ersten coup d’œil“, den flüchtigen, zugleich aber umfassenden Blick.²³

Während der Berliner Lustgarten unter dem Soldatenkönig Friedrich Wilhelm I. in einen Exerzierplatz umgewandelt wurde, erlebte der *Bogenschnitzende Amor* als Gartenplastik eine Renaissance am Ende des 18. Jahrhunderts. Obwohl vorzüglich mit holländischen Barockgärten assoziierte „vergoldet[e] Männerchen“²⁴ nun verpönt waren, wurde den „Fiammingischen Kinder[n]“ in der ästhetischen Debatte eine Lizenz erteilt. Johann Joachim Winckelmann erörterte 1756 in der zweiten Auflage seiner *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke* ein verbreitetes Unbehagen an antiken Kinderdarstellungen in der Art des schlanken *Bogenspannenden Amor*, den der spätclassische griechische Bildhauer Lysipp geschaffen hatte. Um die Popularität der pummeligeren Cupidos François Duquesnoys und seiner Künstlerfamilie zu rechtfertigen, jonglierte Winckelmann mit dem Gegensatz zwischen Kunst- und Naturwahrheit und gestattete, vom antiken Vorbild abzuweichen, denn Kinder hätten sowieso keine *schöne Form*, da der Begriff der Form „[...] schon die Reife gewisser Jahre in sich [begrift].“²⁵ Mit der Anerkennung naturnaher Lebendigkeit sprang die drohende ästhetische Abwertung in eine erneuerte Wertschätzung um, und mitteldeutsche Kunstmanufakturen durften ihrer Kundschaft

16 Inventar 1685/1688, fol. 104r; bzw. Inventar 1694, S. 179.
 17 Ebd., S. 206.
 18 Ebd., S. 177.
 19 Vgl. Elsholtz 2010, S. 158–165 bzw. 183–187, das Zitat S. 186; die Künstler-Angaben korrigiert nach Onder den Oranje boom 1999, Kat.-Bd., S. 148–150, Kat.-Nr. 6.21 (Christian Theuerkauff). Ein *Schlafender Cupido* François Dieussarts, der in Den Haag gemeinsam mit dem Cupido Duquesnoys im Garten gestanden hatte, kam als Erbstück an Amalies Tochter Henriette Catharina von Anhalt-Dessau und wurde in Oranienbaum weiterhin als Gartenplastik genutzt (vgl. ebd., Kat.-Bd., S. 339, Kat.-Nr. 9.25 (Ingo Pfeifer).



Rinden Häußgen mit Göthens Bruste
nebst der Bildsäule des Amors

Kopien aus verschiedenen Werkstoffen offerieren: „No. LIV. Ein Amor, von Fiamingo, unter dem Namen der Bogenschneider bekannt, 32 Zoll, 5 thl.“, listete etwa 1794 der Katalog der Rost'schen Kunsthandlung in Leipzig (Abb. 7).²⁶ Entwürfe des Liebesgotts, die sich, wie Edmé Bouchardons *Bogenschnitzender Amor* von 1750 aus dem Versailler Petit Trianon Marie Antoinettes,²⁷ klassizis-

- 20 Vgl. Tesauro 1671, Vorwort, unpag.; Hagelstange 1905, S. 207; bzw. Silbermann 1741, S. 41.
- 21 Anonym 1710, fol. 16r.
- 22 Vgl. Beger 1696/1701, Bd. 1, passim, bes. S. 314, 523 f., die Zitate S. 225 bzw. 523.
- 23 Zit. nach Alvensleben/Reuther 1966, S. 165. Vgl. auch Bredekamp 2010, bes. S. 462 f., der den Begriff für Friedrich in der Kunst der Kriegsführung kontextualisiert.
- 24 Ligne 1799, 1. Theil, S. 14.
- 25 Vgl. Winkelmann 1995, S. 53, 92, die Zitate S. 92.
- 26 Rost 1794, S. 36; vgl. zum Kontext Becker 2014, S. 132–135; Becker 2015, S. 150–152.
- 27 Vgl. Louvre Collections, verfügbar unter: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010091965> (30.10.2021).

tischer an den gelängten Lysipp'schen Proportionen orientierten, erreichten nie eine ähnliche Beliebtheit.

Kopien der Duquesnoy'schen Version des Themas reihten sich nun nicht mehr in ein Heer von Putten ein, sondern akzentuierten als einzelne Bildwerke den Stimmungsgehalt empfindsamer landschaftlicher Gartenszenen. Bemerkenswerterweise kam dieser Diskurs in Manufakturwerbung und Gartenbeschreibungen ohne jeden Verweis auf den Aufbewahrungsort des Originals aus. Spielten solche Provenienzangaben sonst eine legitimierende Rolle im kommunikativen Modell der Nutzung von (Antiken-)Kopien, so wurde hier das Unikat Duquesnoys zu einem ortlosen und gleichsam entmaterialisierten Original, zeitgenössisch vergleichbar etwa dem *Fliegenden Merkur* Giambolognas. Carl von Brühl, ab 1800 Kammerherr am preußischen Hof, war eine wohl gusseiserne Kopie des *Bogenschnitzenden Amor*, die in den seinerzeit gefeierten Seifersdorfer Anlagen seiner Eltern bei Dresden stand, seit Jünglingstagen vertraut. Vielleicht war er überrascht, als er das Original in den Sammlungen entdeckte, die ihm 1829 als Generalintendanten der Königlichen Museen anvertraut werden sollten (Abb. 8).²⁸

Was bisher geschah III: Kunstkammerstücke und Künstlernamen

Während Besucher um 1700 den *Bogenschnitzenden Amor* in der Kunstkammer noch nicht erwähnten, gehörte er etwa ab 1740 zum Kanon des Sehenswerten [●Um 1740]. Nun galt es, meist treuherzig und ungetrübt von echter Kennerschaft referierend, die ästhetischen Qualitäten der Skulptur zu würdigen: „Einige sagen, es sey ein Cupido, und das größte Kunststück bestehe um den Mund herum.“²⁹ Faszinierender für den gemeinen Reisenden war jedoch der monetäre Wert des „[...] Bogenschneider[s] aus Marmor, so 10000. Rthlr. gekostet haben soll.“³⁰ Zugleich konturieren sich damit *Künstler* als eine Gruppe von Bewunderern, wenn es heißt, „[d]er jetzige Hoff-Mahler Mr. Le pain hat dem König ~~nebst noch einer andern offerte~~ 500 pistohlen davor offerieret[,] wären 2500 [Reichstaler]. und [eingeschoben: hat noch] dazu ein anders an dieses platz wollen machen laßen.“³¹ Bei einem weiteren Reisenden, der das Angebot, hier von unbekannter Seite, präziser in die Zeit des „hochseel. König[s]“, also des 1740 verstorbenen Friedrich Wilhelms I., fallen ließ, der „[...] es aber nicht weg geben wollen“, hat sich die gebotene Summe auf 1000 Pistolen verdoppelt, wobei auch hier nobilitierend von schnöden silbernen Talern zu Goldwährung und zur prestigeträchtigen Bezeichnung Pistole (entspricht dem goldenen Friedrich d'or im Wert von fünf silbernen Talern) gewechselt wird.³²

Nachdem bereits Bildhauer wie Johann Michael Döbel im 17. Jahrhundert den Amor und vergleichbare niederländische Werke studiert hatten, war die neuerliche begehrlche Wertschätzung durch den preußischen Hofmaler Antoine Pesne ebenfalls kein Einzelfall, ließ sich doch in Wien etwa zeitgleich auch der Bildhauer Georg Raphael Donner von Duquesnoy'schen Werken in den dortigen Sammlungen inspirieren.³³ In Berlin nutzten Künstler Anschauungsstücke der Kunstkammer: vom Lackvirtuosen Gérard Dagly um 1700, der hier neben Lackarbeiten auch chinesische Tuschbilder fand, über die Modelleure der Königlichen Porzellanmanufaktur, die sich 1809 um die Abformung eines Isis-Torsos bemühten, bis zu Adolph Menzel, der sich um 1840 für seine *Fridericiana*-Illustrationen die „[...] Durchsicht der auf der hiesigen königlichen Kunstkammer befindlichen großen Sammlung solcher bildlichen Darstellungen [...]“ angelegen sein ließ.³⁴

28 Vgl. zur Seifersdorfer Kopie Becker 2014, S. 169–172.

29 Küster 1756, Sp. 541; ähnlich Anonymus B, fol. 1v.

30 Küster 1756, S. 18.

31 Silbermann 1741, S. 37.

32 Anonymus B, fol. 1v.

33 Vgl. Leithe-Jasper 1991, S. 99–123.

34 Vgl. Graf 2021 (mit weiterführender Literatur); ABBAW, PAW (1700–1811), I–XV–10, fol. 32; bzw. zit. nach Kirstein 1916, S. 18.

35 Sandrart 1675/1679, Bd. 1,2, S. 33.

36 Vgl. etwa bereits die Einträge im Inventar 1685/88, fol. 104r; oder Inventar 1694, S. 195 f.

37 Anonymus B, fol. 1v (der, wie Küster 1756, Sp. 541, „Franciscus Genua“ als Alternative nennt); bzw. Silbermann 1741, S. 37.

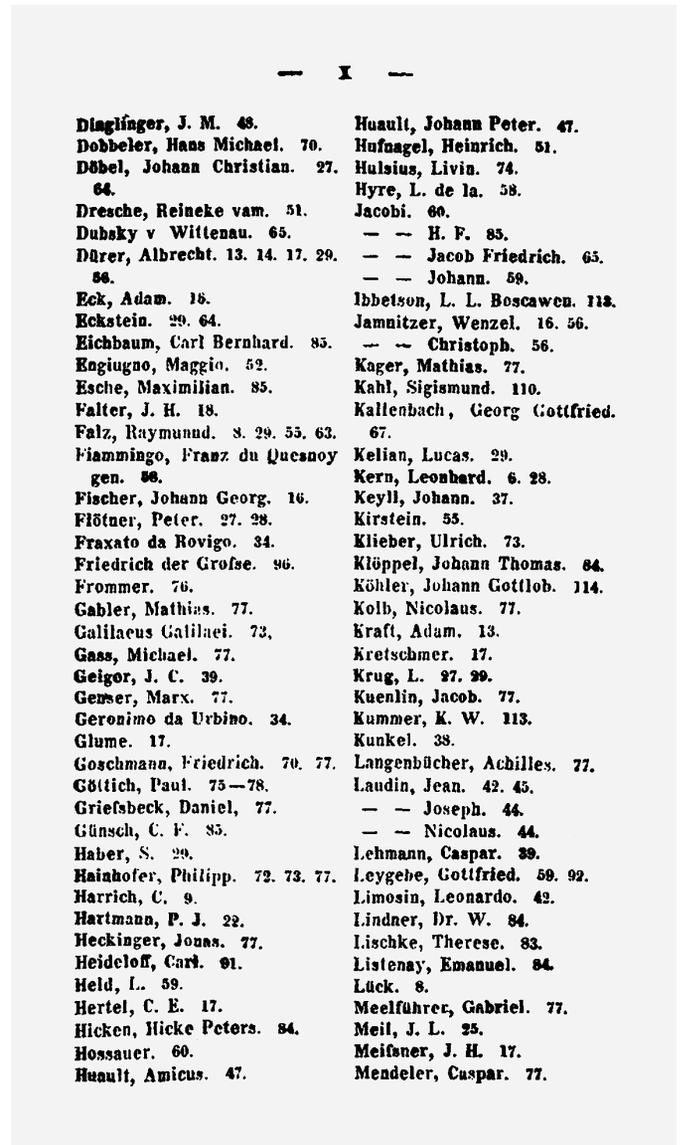
38 Nicolai 1786a, S. 794, Anm. In der ersten Auflage Nicolai 1769, S. 341, ist „Franz Quesnoy genannt Fiamingo“ noch unbestritten; in der zweiten, Nicolai 1779, S. 584, enthält nun eine Fußnote den Hinweis „Ist diese Nachricht richtig, wie nicht zu bezweifeln ist [...]“, der schließlich in der dritten Auflage entfällt.

Grundlage der ästhetischen Würdigung des *Bogenschnitzenden Amor* als eigenständiges Kunstwerk (und auch seiner klassizistischen Kopien-Karriere im späteren 18. Jahrhundert) war eine frühneuzeitliche Kunsttheorie, in deren Diskurs die Skulptur seit ihrer Entstehung fest eingebunden wurde. Sandrart schmuggelte sie in der *Teutschen Academie* neben Michelangelos *Auferstandenem Christus* in seine Auflistung der „berühmtesten antichen Statuen“, denen es als autoritative Vorbilder nachzueifern galt und die er als „Seugammen“ der Kunst deklarierte.³⁵ Als eine solche ‚Quasi-Antike‘ trat der Cupido mit seiner delikaten Modellierung weich ineinander übergehender Körpervolumina zugleich in einen Paragone, den Wettstreit der Künste, mit der Malerei. Das Resultat nötigte entstehungszeitlich Rubens, offensichtlich aber auch noch einem spätbarocken Maler wie Pesne höchste Achtung ab.

Als Werk eines eminenten Künstlers war der Amor eine der wenigen Artificialien, die auch in der Kunstammer obligat mit dem Namen ihres Schöpfers (oder, im Ausnahmefall, ihrer Schöpferin [■ Priapus]) assoziiert wurden. Dies galt sonst nur, als Berliner Spezifikum, für die Arbeiten Gottfried Leygebés [●1685/88 / ◆ Fokus-Abseits] oder auch, prestigesteigernd, für solche, die Albrecht Dürer mit seinem unverkennbaren, wenn auch gern gefälschten Monogramm zugeschrieben wurden.³⁶ Für den Amor entstand allerdings in der Berliner Kunstammer eine gewisse Verwirrung, als bei der Zuschreibung im 18. Jahrhundert plötzlich der „berühmte Italianer Viamengo“ mit dem „berühmten bildhauer francois Genoa einem flament“ in Konkurrenz trat.³⁷ Während die Provenienz aus fürstlichen Erbgängen keine Rolle spielte, steigerte Friedrich Nicolai 1779/86 die Verwirrung um die „ganz vortreffliche Statue“, als er nach gründlichem Quellenstudium eine Verwechslung mit der marmornen Kopie im einstigen Lustgarten in die Diskussion einführte:

Die gemeine Meynung ist, daß diese Statue von Fiamingo sey. Elsholz in seiner 1657 geschriebenen, mit Zeichnungen versehenen aber noch ungedruckten Beschreibung des ehemaligen Lustgartens in Berlin, wo diese Statue sonst stand, meldet ausdrücklich, sie sey von Otto Mangiot, einem Bildhauer aus Brabant, welcher seine Kunst in Italien gelernet hat. Dieß ist ein Bildhauer, der dem Fiamingo an Geschicklichkeit gleich zu setzen, und dessen Name noch von keinem Schriftsteller erwähnt worden ist.³⁸

Entscheidend ist jedoch, wie sich der Diskurs auf die Suche nach einem distinkten Künstler ausrichtet. Bereits die erste Auflage des Nicolai'schen Stadtführers von 1769 liefert für die Sammlung, neben den „geschicktesten Künstler[n]“ der Kunstschränke, die Künstlernamen Tizian, Dürer, Duquesnoy, Leygebe (mit Verweis auf seine Vita), Schlüter, Jacobi (Erzgießer), Fromery (Stahlschneider), Spiller (Glasschneider), die Namen der Miniaturmaler Forbenagel (i. e. Furtenagel), Joseph Werner und der Gebrüder Huot (i. e. Huault) sowie Le Brun und die Namen der Modell- beziehungsweise Instru-



9 | Eine Seite aus dem Verzeichniss der Künstler-Namen mit Eintrag zu „Fiammingo, Franz du Quesnoy gen.“, aus: Leopold von Ledebur, Leitfaden für die Königliche Kunstammer und das Ethnographische Cabinet zu Berlin, 1844

39 Vgl. Nicolai 1769, S. 337–348, das Zitat S. 340 (unverändert bei Nicolai 1779, S. 581–590); Nicolai 1786a, S. 793–799.

mentenbauer Vlieth, Dobler und Tschirnhaus. 1786 kommen Mangiot, der Wachsbossierer Kolm und die Papierkünstlerin Koerten hinzu.³⁹

Sammlungsobjekte, die in ihrer materiellen Präsenz und Ikonografie nicht zuletzt dem fürstlichen Dekorament ihres Besitzers verpflichtet gewesen waren, wandelten sich nun nicht nur beim Aufklärer Nicolai und seinen Bemühungen um eine, vor allem regionale, Künstler-Biografie und -Nobilitierung⁴⁰ verstärkt zu Zeugnissen der Arbeit individueller Künstler und Kunsthandwerker. In einer Zeit königlicher Vernachlässigung wurde die Kunstammer zu einem der Geburtsorte der modernen Kunstgeschichtsschreibung, die sich mit ihrer Fokussierung auf Künstlerpersönlichkeit und Personalstil im Studium der Exponate ausbildete. 1838 wird es in Franz Kuglers *Beschreibung der in der Kgl. Kunstammer zu Berlin vorhandenen Kunst-Sammlung* für „Bronze-Arbeiten dieser Periode“ zu den „Figuren dreier Knäbchen“ heißen:

Diese kleinen Arbeiten sind im J. 1689 unter dem Namen des *Fiammingo* (geb. 1594, gest. 1644) auf die Kunstammer gekommen, und in der That entsprechen sie vollkommen den anmuthig naiven Kinderfiguren, in denen dieser Meister, neben grossartigeren Werken, so eigenthümlich ausgezeichnet ist.⁴¹

10 | Bogenschnitzender Amor, Detail,
Staatliche Museen zu Berlin,
Skulpturensammlung





11 | Kämpfende Putte, aus drei verschiedenen Skulpturen montiert, drei Frames aus: Sergei Eisenstein, Panzerkreuzer Potemkin, 1925

Auch ihr Direktor Leopold von Ledebur wird 1844 die Kunstammer, bei verändertem Sammlungsprofil, auf eine solche Perspektive hin präsentieren, indem er seinem *Leitfaden* ein *Verzeichniss der Künstler-Namen* voranstellt, das nun vier Seiten umfasst (Abb. 9) [■Nachtuhr].⁴²

Epilog: Manneken Pis und Kopfschuss

Zu dieser Zeit war der Amor als eines der „grossartigeren Werk[e]“ Duquesnoys bereits in das (Alte) Museum überführt worden. Der Bildhauer Christian Friedrich Tieck, verantwortlich für die Skulpturen, bezeichnete ihn 1835 als „gelungene[s] Werk“;⁴³ in einem Handbuch von 1861 erhielt er einen den bekannten Baedeker’schen vergleichbaren Stern als besonders sehenswert.⁴⁴ Allerdings macht noch ein Museumsführer von 1894 deutlich, wie einsam und verquer der Cupido eines klassizierenden flämischen Frühbarock zwischen italienischen Renaissance-Arbeiten und der französischen Schule des 18. Jahrhunderts in der kunsthistorischen und räumlichen Ordnung der *Bildwerke der christlichen Epoche* saß.⁴⁵

Mit seiner heutigen Beliebtheit bei Museumsbesucher:innen kann der Amor auch zu einem *Liebingsstück* auf dem Blog der Staatlichen Museen erkoren werden.⁴⁶ Sie verdankt sich einer popkulturellen Popularität der *Fiammingischen Kinder*, für die nur an das weltweit bekannte Brüsseler *Manneken Pis* von François’ Vater Jérôme Duquesnoy d. Ä. erinnert sei (Abb. 6), vor allem aber dem fragmentierten Zustand der Skulptur. Allerdings geht es nun nicht mehr um einen zerbrochenen und wie 1694 wieder „zusammengeleimbt[en]“ Bogen, sondern um die schwersten Beschädigungen des Cupidos im Zweiten Weltkrieg. Von einem möglicherweise gezielt gesetzten Kopfschuss auf Höhe des linken Ohres ausgehend, ziehen sich Risse sternförmig durch den Marmor (Abb. 10).⁴⁷ Die Gewalterfahrungen der Moderne und, krass kontrastierend, eine im Vergleich zur frühen Neuzeit unerhört gesteigerte Wertschätzung der körperlichen und seelischen Integrität von Kindern lassen auch diesen Putto im empathischen substitutiven Bildakt⁴⁸ zu einem Gegenüber bei der Reflexion und Bewältigung von Gewalt werden. Putten und moderner Krieg: 1925 stemmte sich in einer berühmten Sequenz aus Sergei Eisensteins Film *Panzerkreuzer Potemkin* ein barocker Putto, in Attraktionsmontage verlebendigt, ohnmächtig gegen den explosionsreich revolutionären Sturm auf das Generalstabsgebäude in Odessa (Abb. 11). 2019 kann ein Foto mit den kriegsbeschädigten Plastiken im Schlüter-Treppenhaus des Berliner Schlosses mitleidheischend betitelt werden: „Der einsame Putto am unteren Treppenlauf. Sein Brüderchen zur linken wurde bei Filmaufnahmen zur Schlacht um Berlin 1948 zerstört.“⁴⁹ In einer solchen Kontextualisierung, mit der ein Splintern der marmornen Kristallstruktur zur Wunde im Fleisch wird, markiert sich in der Objektbiografie des *Bogenschnitzenden Amor* François Duquesnoys eine frühneuzeitlich undenkbar neue Epoche. Er wird wiederum ein eklatant modernes Kunstwerk.

40 Vgl. vor allem Nicolai 1786b.

41 Kugler 1838, S. 230. Die Statuetten sind die „drey kleine[n] liegende[n] Metallne[n] Kindlein“, die 1689 aus Danckelmanns Haus kamen (s. o.).

42 Vgl. Ledebur 1844, S. IX–XII, zu Duquesnoy S. 58. Kugler 1838, S. 309, hat zudem eine *Monogrammen Tafel*.

43 Vgl. Tieck 1835, S. 11 f., das Zitat S. 11. Allerdings grübelt Tieck in der Nachfolge Nicolais noch, ob die Skulptur tatsächlich die von Sandrart erwähnte oder die Lustgarten-Kopie von „Otto Mongiat“ sei. Zudem kam auch Döbels Kopie in das Museum (ebd., S. 12), die nach dem Tod des Bildhauers für die Kunstammer angekauft worden war, dort aber in den Quellen nie erwähnt wird, sodass unklar bleiben muss, wo sie aufbewahrt oder ob sie gezeigt wurde.

44 Schasler 1861, S. 29.

45 Vgl. Schöne 1894, S. 35.

46 Vgl. Fröhlich 2015.

47 Dieser Aspekt auch zentral bei den Überlegungen von Fabian Fröhlich (ebd.), die im Zusammenhang mit der Ausstellung *Das verschwundene Museum* über die Kriegsverluste der Museen entstanden. Hier auch ein Foto der Fragmente der Skulptur aus der Zeit zwischen ihrer Zerstörung im Flakbunker Friedrichshain 1945 und der Restaurierung vor der Rückkehr aus der Sowjetunion 1958. Eine erneute Restaurierung, die fehlende Teile nicht ergänzte, erfolgte in den 1990er Jahren.

48 Vgl. zum Konzept Bredekamp 2015, S. 194–228.

49 Gehrke 2019, S. 15, Abbildung mit Bildunterschrift. Für welchen Film solche Aufnahmen verwendet wurden, bleibt allerdings unsicher (mündlicher Hinweis von Kathrin Nachtigall, Berlin).