



RESEARCH CENTER SANSSOUCI
FÜR WISSEN UND GESELLSCHAFT

BildGeschichte #30

„Das Urteil des Amor“ – Eine versteckte Liebeserklärung von Ridolfo Schadow

Autor: **Silke Kiesant (SPSG) unter Mitarbeit von Sylva van der Heyden (SPSG)**

Datum: **20.10.2022**

Epochenkategorie: 19. Jahrhundert, Klassizismus, Romantik

Sachklassifikation: Kunstgeschichte, Bildhauerkunst

Schlagwörter: Amor, Antonio Canova, Berliner Schloss, Bertel Thorvaldsen, Casa Buti, Elena Buti, Friedrich Wilhelm III., Friedrich Wilhelm IV., Hofbildhauer, Johann Gottfried Schadow, Königlich Preußische Akademie der Künste, Lukasbrüder, Paris, Ridolfo Schadow, Rom, Schloss Charlottenburg, Skulptur

Diesen Artikel zitieren:

Silke Kiesant unter Mitarbeit von Sylva van der Heyden: „Das Urteil des Amor“ – Eine versteckte Liebeserklärung von Ridolfo Schadow, in: BildGeschichte #30, 20/10/2022, URL:

<https://recs.hypotheses.org/9235>.



Berlin, Schloss Charlottenburg, Neuer Flügel, Vestibül: Präsentation der vier Marmorfiguren von Ridolfo Schadow „Das Urteil des Amor“. Auf dem ovalen Podest, im Foto von links nach rechts: Sandalenbinderin, Amor, Spinnerin, Mädchen mit Tauben (Die Unschuld). Foto: SPSG, Daniel Lindner, 2022

Vier Marmorfiguren, drei junge Mädchen und ein knabenhafter Amor, sitzen im Halbrund, jede scheinbar in ihrer jeweils eigenen Welt versunken. Und dennoch treten sie in Beziehung zueinander. Bei genauerem Hinsehen erzählen sie eine geheimnisvolle Liebesgeschichte. Den modernen Titel „Das Urteil des Amor“¹ erhielt die Gruppe 2022 anlässlich ihrer erstmaligen gemeinsamen Präsentation im Schloss Charlottenburg. Die Zusammenstellung der vier Statuen geht jedoch zurück auf den jungen Künstler Ridolfo Schadow (1786–1822) selbst. In einem Brief vom Dezember 1819 an seinen Gönner Fürst Nikolaus II. Esterházy de Galantha (1765–1833) äußerte er, dass er von Anfang an geplant habe, den drei Mädchenfiguren einen Amor gegenüber zu stellen, der „sich besinnt welcher der 3 Schwestern er den Kranz welchen er in der rechten Hand hält aufsetzen sollte“.² Der überraschend frühe Tod des lange fast vergessenen Bildhauers am 31. Januar 1822 verhinderte die Umsetzung des Plans. Zu diesem Zeitpunkt hatte der preußische König Friedrich Wilhelm III. bereits zwei der Mädchenfiguren,

¹ Nach einer Idee von Saskia Hüneke

² Briefkonzept Schadow an Esterházy, 21. Dez. 1819, so zitiert bei: Götz Eckardt: Ridolfo Schadow. Ein Bildhauer in Rom zwischen Klassizismus und Romantik, Köln 2000 (LETTER Schriften, Bd. 13), WVZ 48, S. 115

die *Spinnerin* (entstanden 1818) und die *Sandalenbinderin* (entstanden 1820), gekauft und in seinem Palais Unter den Linden in Berlin aufstellen lassen. *Amor* (entstanden 1821/22) und das *Mädchen mit Tauben* (entstanden 1819/20) erwarb der König erst nach Ridolfos Tod. Während *Amor* ebenfalls ins Königliche Palais kam, blieb das *Mädchen mit Tauben* im Berliner Schloss.

Anlässlich des 200. Todestages des Künstlers wurde nun seine Idee erstmals umgesetzt. Die Wirkung des Ensembles ist so bestechend wie die Betrachtung der Einzelfiguren reizvoll ist. *Amor* mit großen Flügeln, etwas erhöht auf einem Felsen sitzend, hält in der rechten Hand einen Kranz aus Rosenblüten. Seinen Bogen hat er beiseitegestellt, ist die Entscheidung schon gefallen? Doch warum blickt er so versonnen und legt den Zeigefinger der linken Hand an den Mund? Im Halbkreis gegenüber sitzen die „3 Schwestern“: Die *Sandalenbinderin*, die gedankenverloren ihren Schuh schnürt; die *Spinnerin*, die den Faden mit der Spindel unter dem fertigen Garnknäuel austrudeln lässt; und das *Mädchen mit Tauben* mit – gegengleich zur *Spinnerin* – erhobener rechter Hand, in der sie einen Vogel hält. Als einzige der weiblichen Darstellerinnen trägt sie einen Rosenkranz im Haar...

Die virtuoson Darstellungen der Einzelfiguren scheinen im Alltag beobachtete Situationen einzufangen. In der Anlage, der Haltung, den Details sind jedoch vielfältige Bezüge zu bekannten Bildwerken der Antike und zeitgenössischer Künstler zu erkennen. Wie kann man sich Ridolfo Schadows anfänglich suchendes Herantasten an die Motive und letztendlich die Entstehung der gesamten „Bildgeschichte“ vorstellen?

Rom – Berlin – Rom

Als ältester Sohn des Hofbildhauers und Direktors der Königlichen Akademie der Künste Johann Gottfried Schadow (1764–1850) und Marianne Devidel (1758–1815) wurde Carolus Zenon Ridolphus (Ridolfo) Schadow am 9. Juli 1786 in Rom geboren. Seine Eltern hatten dort geheiratet, und der junge Johann Gottfried Schadow betrieb dort damals seine künstlerischen Studien. Wenig später kehrte die Familie nach Berlin zurück. Ridolfo erlernte im Atelier des Vaters das Zeichnen und die Bildhauerkunst und unterstützte ihn schon früh bei wichtigen Aufträgen. So gilt das Grabmal des früh verstorbenen Prinzen Ferdinand von Preußen (1804–1806), Sohn von König Friedrich Wilhelm III. und Königin Luise, als Gemeinschaftswerk der

beiden Schadows. Es befindet sich in der Kapelle von Schloss Charlottenburg (SPSG, Skulpt.sl.g. 815).

Die Sehnsucht nach seiner Geburtsstadt zog Ridolfo nach Rom, wo viele junge Künstler einen Teil ihrer Ausbildung absolvierten. Gemeinsam mit seinem zwei Jahre jüngeren Bruder, dem Maler Wilhelm Schadow (1788–1862), brach er im Herbst 1810 zur Reise in die Ewige Stadt auf. Genau elf Jahre vor Ridolfos Tod, am 31. Januar 1811, sahen die beiden zum ersten Mal aus ihrer Reisekutsche die Kuppel des Petersdoms. Wilhelm beschrieb später in seinen Jugenderinnerungen die Begeisterung bei diesem Anblick und auch einen denkwürdigen Schwur: „Hier gaben wir uns das Wort, lieber tot in Rom zu bleiben, als ruhmlos in unsere Vaterstadt zurückzukehren.“³

Mit Empfehlungsschreiben des Vaters ausgestattet, öffneten sich den Brüdern in den römischen Künstlerkreisen viele Türen. Zwei Bekanntschaften prägten Ridolfo und sein Schaffen nachhaltig: Zum einen die Begegnung mit dem venezianischen Bildhauer Antonio Canova (1757–1822), mit dem sein Vater in regem Briefverkehr stand und dessen hochgeschätzte Werke auch am preußischen Hof beliebt waren.⁴ Zum anderen übte der dänische Bildhauer Bertel Thorvaldsen (1770–1844) mit seinen streng an der Antike orientierten Skulpturen einen großen Einfluss auf ihn aus.

Mit Thorvaldsen, aber auch mit anderen Künstlern, wie den Malern Wilhelm Wach (1787–1845) und Adolf Senff (1785–1863), lebte Ridolfo freundschaftlich Tür an der Tür in der Casa Buti in der Via Sistina. Dieses Haus an der Rückseite des Palazzo Tomati gelegen, eine Art Künstlerpension nahe der Spanischen Treppe, wurde von der Witwe Anna Maria Buti (1767–1845)⁵ geführt. Sie hatte vier Kinder, drei Töchter und einen Sohn: Elena (1797–nach 1853)⁶,

³ Wilhelm Schadow: Jugenderinnerungen, in: Kölnische Zeitung vom 4.9.1891, Nr. 720, so zitiert bei: Birgit Verwiebe: Selbstbildnis mit dem Bruder Ridolfo Schadow und Bertel Thorvaldsen, in: <https://smb.museum-digital.de/object/144547> <7.10.2022>.

⁴ So erwarb Friedrich Wilhelm III. von Preußen die *Hebe* von Canova (geschaffen 1796 für den venezianischen Patrizier Guiseppe Giacomo Albrizzi) auf einer Auktion im Jahr 1825 (seit 1830 im Alten Museum, heute: Alte Nationalgalerie SMB PK). Schon zuvor stand eine Marmorkopie derselben Statue im Königlichen Palais Unter den Linden in Berlin. Vgl. dazu: Volker Krahn: Die Rezeption Canovas in Berlin und seine Werke in Berliner Museen, in: Canova und der Tanz, Kat. zur Ausstellung in Berlin, Bode-Museum, 21.10.2016–22.1.2017, für die Skulpturensammlung und das Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin hrsg. von Volker Krahn, Treviso 2016, S. 42–59 und Kat. 40, S. 238

⁵ <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/people/buti-anna-maria> <19.9.2022>.

⁶ <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/people/buti-elena> <19.9.2022>.

Vittoria (1801–nach 1853)⁷, Olimpia (1804–nach 1833)⁸ und Cesare (1806–1901)⁹. Die als anmutig, aber auch lebhaft beschriebenen jungen Mädchen bezeichneten Zeitgenossen als „Grazien“, und die Atmosphäre in der Casa Buti verglich man mit dem „Dreimäderlhaus“¹⁰ in Wien, in dem der Komponist Franz Schubert einer Legende nach die drei Haustöchter verehrt haben soll. Die Buti-Töchter saßen den in Rom weilenden Künstlern aus dem europäischen Ausland häufig Modell. Die beiden jüngeren heirateten später für den preußischen Hof tätige Künstler: Vittoria den Bildhauer Julius Troschel (1806–1863), Olimpia den Maler Heinrich Lengerich (1790–1865).

Für Ridolfo war es ein Glücksfall, dass er nach seinem Eintreffen in Rom das von der Casa Buti unweit gelegene Atelier des nach Berlin zurückgerufenen Bildhauers Christian Daniel Rauch (1777–1857), einem Schüler seines Vaters, übernehmen konnte. Außerdem erhielt er seit 1806 ein jährliches Salär als königlicher Hofbildhauer. Mit wenigen Unterbrechungen lebte er nun ausschließlich in Rom. Interessiert an der Antike und ihren Kunstwerken schrieb er dem Vater von Ausgrabungen in einer Villa bei Tivoli oder auf dem Forum Romanum, wobei dort „nichts schönes Statuarisches gefunden (wird), wahrscheinlich weil das Forum schon öfter umgewühlt worden“.¹¹ Langsam tastete sich Ridolfo an die Motive und Themen seiner Skulpturen heran. Er sah die Werke Thorvaldsens direkt nebenan entstehen, studierte in den Museen auf dem Kapitol und im Vatikan, aber auch das alltägliche Leben seiner Umgebung. Kurz nach seiner Ankunft entstand in Rom bezeichnenderweise die Figur des *Paris* (1811), jenes trojanischen Königsohns, der im Auftrag von Göttervater Zeus die Entscheidung darüber fällen sollte, wer unter den Göttinnen Hera, Athena und Aphrodite die Schönste sei. Ein Bildmotiv also, das die Grundidee des oben erwähnten Ensembles aus den vier Sitzfiguren antizipierte. Schon ein Jahr später war der heute verschollene Gipsabguss des *Paris* auf der Berliner Akademie-Ausstellung zu sehen.¹² Johann Gottfried Schadow veranlasste mit Billigung Ridolfos 1819/20 den ersten von Mathias Léquine (Lebensdaten unbekannt)

⁷ <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/people/buti-vittoria> <19.9.2022>.

⁸ <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/people/buti-olympia> <19.9.2022>.

⁹ <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/people/buti-cesare> <19.9.2022>.

¹⁰ So zitiert bei Anette Domscheit-Preuss: Casa Buti. Deutsches Künstlerleben in Rom, in: Räume der Geschichte. Deutsch-Römisches vom 18. bis 20. Jahrhundert, Kat. zur Ausstellung im Städtischen Museum Simeonstift Trier, 26.9.–9.11.1986, hrsg. von Dieter Ahrens, Trier 1986, S. 101–111, hier S. 105.

¹¹ Berlin, Zentralarchiv SMB PK, Nachlass Schadow 182: Ridolfo Schadow, 1815, 1819–1821: Brief Ridolfos an Gottfried, Rom, 29.4.1820.

¹² Verzeichniß derjenigen Kunstwerke, welche von der Königlichen Akademie der Künste in den Sälen des Akademie-Gebäudes auf der Neustadt den 20sten September und folgende Tage täglich von 11 bis 5 Uhr öffentlich ausgestellt sind, Berlin 1812, S. 31, Nr. 291.

gefertigten und von Louis Coué (1784–1840) ziselierten Bronzeguss, der 1820 in der Königlichen Akademie in Berlin ausgestellt wurde.¹³ Dieses Werk erwarb Franz Erwein Damian Joseph Graf von Schönborn-Wiesentheid (1776–1840) für seine Kunstsammlung. Die zweite von den Gebrüdern Krebs gegossene und von einem Ziseleur namens Lucas (laut Inschrift auf der Plinthe: „Eleve von Coué“) bearbeitete Fassung des *Paris* von 1826 gelangte in den Besitz des späteren preußischen Königs Friedrich Wilhelms IV.¹⁴ Er steht noch heute auf der Terrasse von Schloss Charlottenhof im Park Sanssouci in Potsdam (SPSG, Skulpt.sl.g. 25).

In Rom fühlten sich Wilhelm und Ridolfo Schadow zu den sogenannten Lukasbrüdern hingezogen, einem Maler-Bund, der die christliche Kunst und die Kunst allgemein erneuern wollte und dabei Raffael und die vorreformatorischen Werke als vorbildhaft betrachtete. Unter diesem Einfluss konvertierten Wilhelm 1814 und Ridolfo 1819 zum Katholizismus,¹⁵ was dem Vater in Berlin nicht angenehm war. Er befürchtete wohl, dass sich damit die Berufschancen der Söhne in der preußischen Heimat verschlechterten.

1816 ernannte die Berliner Akademie der Künste Ridolfo zum Ordentlichen Mitglied, sicher nicht ohne Zutun von Johann Gottfried Schadow. Der Sohn nutzte die regen Verbindungen, die sein Vater als Akademie-Direktor besaß, um seine Werke auch in Berlin zu verkaufen. Schadow senior veranstaltete in seinen Atelierräumen kleine Ausstellungen und lud Interessierte und Kauflustige ein, darunter auch Angehörige der preußischen Königsfamilie. Ridolfo nahm mit Freude zur Kenntnis, dass seine Skulpturen auch in der Heimat wohlwollend aufgenommen und sogar vom König angekauft wurden. Teilweise auf Bestellung, teilweise ohne Auftrag entstanden in Ridolfos römischem Atelier unter Mithilfe von Angestellten mehr als 54 Marmorskulpturen, darunter Büsten, Grabmale, Reliefs, Einzelfiguren und Gruppen.

¹³ Verzeichniß derjenigen Kunstwerke, welche von der Königlichen Akademie der Künste in den Sälen des Akademie-Gebäudes auf der Neustadt den 24sten September und folgende Tage öffentlich ausgestellt sind, Berlin 1820, S. 35, Nr. 251.

¹⁴ Verzeichniß derjenigen Kunstwerke, welche von der Königlichen Akademie der Künste in den Sälen des Akademie-Gebäudes auf der Neustadt den 24sten September und folgende Tage öffentlich ausgestellt sind, Berlin 1826, S. 69, Nr. 656.

¹⁵ Eckardt: Ridolfo Schadow (wie Anm. 2), S. 29, 47.

Die Entstehung des Ensembles „Das Urteil des Amor“

Die Sandalenbinderin

Als erste der vier Figuren schuf Ridolfo Schadow ohne Auftrag 1813/14 die [Sandalenbinderin](#).¹⁶ Ein junges Mädchen mit kunstvoll geflochtenem Haarknoten und nur von einem um die Hüften geschlungenen Tuch bedeckt hält versonnen beim Binden ihrer Sandale inne. Ein scheinbar beiläufiges Motiv, das ungemein populär wurde und Ridolfo nicht nur in Rom schlagartig bekannt machte. In Lebensgröße fertigte er die Figur insgesamt fünf Mal in Carrara-Marmor an (heute: Berlin, SPSP; München, Neue Pinakothek; South Carolina, Middleton Palace; zwei weitere in Privatbesitz). Das Exemplar für den preußischen König entstand 1820. Die [Darstellung im Kupferstich](#) trug wesentlich zu ihrer Popularität bei. Auch als verkleinerte Porzellanstatuette wurde sie mehrfach umgesetzt (Berlinische Galerie; Privatbesitz). Die Lyrikerin Elise von Hohenhausen (1789–1857) widmete ihr ein Gedicht,¹⁷ in der sie das Mädchen als Aglaia, die jüngste der drei Grazien, deutete. Dem äußeren Anschein nach ist die *Sandalenbinderin* tatsächlich die jüngste der drei sitzenden Mädchen aus der Gruppe.

Das Motiv, bei dem ein Fuß auf dem Knie des anderen Beins abgelegt ist, erinnert an die Pose der seit dem 12. Jahrhundert in Rom dokumentierten antiken Bronzeplastik des *Dornausziehers* (1. Jahrhundert v. Chr., Rom, Kapitolinische Museen). Zu Ridolfos Zeiten befand sich das berühmte Kunstwerk allerdings in Paris, sodass ein Kupferstich als Inspiration gedient haben mag. Auch zeitgenössische Arbeiten beeinflussten Schadow höchstwahrscheinlich zu seiner Skulptur: Christian Daniel Rauch porträtierte 1810 in Rom die zehnjährige Tochter des Ehepaars Wilhelm und Charlotte von Humboldt als mythologische Sitzfigur ([Adelheid von Humboldt als Psyche](#), Marmorausführung: 1826, Berlin, Schloss Tegel). Auch hier begegnet dem Betrachter ein zartes, versonnenes Mädchenbildnis. Durch den Schmetterling in der rechten Hand wird es dem reinen Porträt entzogen und damit als zeitlose Darstellung der Psyche, der schönsten unter drei Prinzessinnen, lesbar. Diese Doppeldeutigkeit in der Darstellung einer lebenden Person und ihrer Überhöhung in einer

¹⁶ Vgl. die Beschreibung von Sylva van der Heyden: https://themator.museum-digital.de/ausgabe/showobjekt.php?m_tid=1823&tid=1851&objekt=12901&ver=standalone <7.10.2022>.

¹⁷ Die Sandalenbinderin. Statue von Schadow dem Jüngeren in Rom, in: Zeitung für die elegante Welt vom 7.12.1821, Nr. 240, Sp. 1913.

mythologischen Figur wird auch bei Ridolfo Schadows Ensemble im „Urteil des Amor“ eine Rolle spielen.

Die große Wertschätzung der *Sandalenbinderin* als Ridolfos erste wirklich populär gewordene Skulptur äußerte sich nicht nur darin, dass sie im Hintergrund des 1815/16 von Wilhelm Schadow gemalten [Freundschaftsbildes der beiden Schadow-Brüder mit Bertel Thorvaldsen](#) (Berlin, Alte Nationalgalerie SMB PK) auftaucht, sondern auch auf seinem von Emil Wolff (1802-1879) nach dem Entwurf von Wilhelm Schadow geschaffenen Grabmal in der römischen Kirche Sant'Andrea delle Fratte.

Die Spinnerin

Als zweite Mädchenfigur modellierte Schadow erstmals im Jahr 1816 die [Spinnerin](#).¹⁸ Dieses Exemplar ging an den wohlhabenden Kunstsammler Fürst Nikolaus II. Esterházy. Die grazile junge Frau mit kunstvoll frisiertem Haar und einem sich eng an den Körper schmiegenden Gewand hält ein fertiges Garnknäuel in der erhobenen linken Hand. Der herabhängende Faden und die daran befestigte Handspindel fehlen heute, sind aber beispielsweise bei der für William Spencer Cavendish, den 6. Duke of Devonshire (1790–1858) geschaffenen Version in Chatsworth House (Derbyshire) noch vorhanden. Ignazio Podio (aktiv 1810 bis 1830) zeichnete die Figur bereits 1816, Domenico Marchetti (1780–1838) stach sie in Kupfer. Marchetti war für die Bildhauer Roms, allen voran Antonio Canova und Bertel Thorvaldsen, einer der wichtigsten Stecher, der ihre Bildwerke in das Zweidimensionale übertrug, um sie einem breiteren Publikum bekannt zu machen. Das hier dargestellte sogenannte „Spinnen im Flug“, ohne das geläufige Spinnrad, war bis in das 20. Jahrhundert hinein üblich. Gewöhnlich gehörte noch der Spinnrocken dazu, ein stabförmiger Gegenstand, auf dessen Ende die rohe Wolle gesteckt wird. Bei zeitgenössischen bildenden Künstlern war das Motiv der anmutig spinnenden jungen Frau sehr beliebt. Sie erinnert an die Parze Nona (griechisch: die Moira Klotho), die den Lebensfaden spinnt. Das Thema wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts auch in Poesie und Musik häufig umgesetzt, so von Johann Wolfgang Goethe: „Die Spinnerin“ (1795, vertont von Franz Schubert 1815), von Ludwig Tieck: „Die Spinnerin“ (1797, vertont

¹⁸ Vgl. die Beschreibung von Sylva van der Heyden: https://themator.museum-digital.de/ausgabe/showobjekt.php?m_tid=1823&tid=1851&objekt=12902&ver=standalone <7.10.2022>.

von Fanny Hensel 1823) oder von Clemens Brentano: „Der Spinnerin Nachtlid“. Auch Schadows *Spinnerin* wurden Gedichte in deutscher¹⁹ und englischer²⁰ Sprache gewidmet.

Der Ankauf einer Wiederholung dieser Skulptur durch den preußischen König gestaltete sich jedoch als ein wenig pikant: Denn die von Ridolfo 1820 nach Berlin gesandte Figur gehörte bereits dem Kronprinzen Ludwig von Bayern (1786–1868), der sie 1818 in Rom bestellt und auch bezahlt hatte. Ridolfo schickte sie quasi als Ansichtsexemplar gemeinsam mit der *Sandalenbinderin* und genauen Anweisungen zu deren Präsentation zu seinem Vater: „die Spinnerin gehört dem Kronprinz v. Bayern u. die andere gehört mir, in einer der Kisten ist eine Zeichnung nach meiner Gruppe. Zu jeder Statue ist es nöthig einen Postierstuhl bereit zu halten der ganz ordinair sein kann nur so gemacht daß man ihn drehen kann. Die ganze Höhe derselben muß seyn 2 Fuß 4 Zoll [ca. 72 cm – Anm. S. K.] die Insel worauf die Statuen zu stehen kommen 2 Fuß 4 Zoll im Quadrat, um den ganzen Postierstuhl muß eine grüne Decke befestigt werden; die Zeichnung wünsche ich unter Rahmen u. Glas gebracht u. eine kleine Beschreibung dabey welche ich Dir hierbey sende, u. alles in Deinem Hause in dem bestmöglichsten Lichte aufgestellt oder in sonst einem günstigen Locale.“²¹ Vater Schadow richtete eine kleine Ausstellung in seinem Atelier aus, auf der König Friedrich Wilhelm III. von Preußen schließlich beide Skulpturen erwarb, nicht wissend, dass die *Spinnerin* schon dem bayerischen Kronprinzen gehörte. Ridolfo befürchtete dessen Gunst als Auftraggeber zu verlieren und begann sofort mit einer neuen Ausführung. Unglücklicherweise verhinderte sein früher Tod, dass dieses Exemplar nach Bayern kam. Die Angelegenheit zwischen Ludwig und Friedrich Wilhelm III. konnte jedoch bereinigt werden. Der Bayer verzichtete wohl aus diplomatischen Gründen.

Acht Exemplare von Ridolfos *Spinnerin* sind heute noch bekannt (Berlin, SPSPG; Liverpool, Walker Art Gallery; Mailand, Galeria d’Arte Moderna; Mailand, Pinacoteca Ambrosiana; St. Petersburg, Eremitage; Köln, Wallraf-Richartz-Museum; Chatsworth House/Derbyshire;

¹⁹ Johann Graf Mailath (1786–1855): Die Spinnerinn [Gedicht auf die *Spinnerin* der Esterházy’schen Sammlung], in: Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode vom 21.11.1821. Elise von Hohenhausen: Die Spinnerin [Gedicht auf die Skulptur in Schadows römischem Atelier], in: Zeitung für die elegante Welt vom 7.12.1821, Nr. 240, Sp. 1913f.

²⁰ Lydia Huntley Sigourney (1791–1865): Statue of the spinning girl, At Chatsworth, the seat of the Duke of Devonshire, in: dies.: Pocahontas and other poems, New York 1841, S. 251f.

²¹ Berlin, Zentralarchiv SMB PK, Nachlass Schadow 182, unfol.: Ridolfo Schadow, 1815, 1819–1821: Brief Ridolfos an Johann Gottfried Schadow, Rom, 20.5.1820

Privatbesitz), möglicherweise waren es noch mehr, was die ungeheure Popularität dieser Statue unterstreicht.

Mädchen mit Tauben/Die Unschuld

In demselben, oben erwähnten Brief vom 20. Mai 1820 berichtete Ridolfo seinem Vater, dass er im November 1819 begonnen habe, „eine Statue vorstellend ein junges Mädchen welche mit den Vögeln spielt“²² in Marmor zu arbeiten.²³ Dieses erste Exemplar ging wiederum an den Fürsten Esterházy. Die später nach Berlin gelangte Version arbeitete Schadow etwa zeitgleich für sich selbst. Erst am 5. Dezember 1831 berichtete Gottfried Schadow dem preußischen Kronprinzen Friedrich Wilhelm, dass bei ihm die in Rom entstandenen Werke seines verstorbenen Sohnes Ridolfo eingetroffen seien. Darunter befand sich auch ein „sitzendes junges Mädchen, das mit einem Täubchen scherzt. Im selben Genre entworfen wie die beiden bekannten Figuren der Spinnerin u. Sandalenbinderin.“²⁴ Ob es sich bei dieser Schilderung um das lebensgroße Exemplar handelte oder um eine ebenfalls von Ridolfo verfertigte Verkleinerung, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden. Letztlich ist es nicht genau belegt, wann das [Mädchen mit Tauben](#), auch bekannt unter dem Titel *Die Unschuld* als letzte Skulptur der Gruppe vom preußischen König angekauft wurde. Entgegen dem Willen des Bildhauers kam sie nicht zu den drei anderen Figuren (*Spinnerin, Sandalenbinderin, Amor*), sondern wurde im Berliner Schloss platziert. Eine verkleinerte, heute verlorene Version der Skulptur erwarb Marianne Prinzessin von Oranien-Nassau (1810–1883), die Frau des Prinzen Albrecht von Preußen (1809–1872).²⁵

In einer [Federzeichnung](#) (Kunsthalle Bremen, Skizzenbuch Ridolfo Schadow, fol. 7r, Inv. Nr. 1956/497) hielt der Künstler einen intimen Moment fest, der auch das Thema der bildhauerischen Umsetzung bildete: Eine junge Frau mit einem Blumenkranz im Haar und nur mit einem hauchdünnen Tuch bedeckt betrachtet eine Taube in ihrer angewinkelten linken Hand. Im Schoß hält sie mit der Rechten ein Körbchen mit weiteren Vögeln. Die Komposition scheint eine Vorstudie zur *Unschuld* zu sein. Solche Mädchendarstellungen mit Vögeln gab es bereits in der Antike, zum Beispiel auf griechischen Grabrelieftafeln. Schadow mag auch das

²² Ebd.

²³ Vgl. https://themator.museum-digital.de/ausgabe/showobjekt.php?m_tid=1823&tid=1851&objekt=12903&ver=standalone <7.10.2022>.

²⁴ So zitiert bei Eckardt: Ridolfo Schadow (wie Anm. 2), WVZ 43.2, S. 107.

²⁵ Ebd.

[Mädchen mit Vogel](#) (2. Jahrhundert n. Chr. nach einem hellenistischen Vorbild) in den Kapitولينischen Museen in Rom vor Augen gestanden haben. Der Mythos des Vogels in Verbindung mit jungen Frauen ist seit jeher vielgestaltig: In der archaischen Kunst halten Koren (typische, idealschöne Frauenstatuen) häufig einen Vogel auf der Hand oder im Arm. Speziell die Taube galt als Begleittier der Liebesgöttin Aphrodite/Venus: Sie symbolisiert Scheu, Zartheit, *Unschuld* einerseits und Fruchtbarkeit andererseits. Der Kindgott Harpokrates, die hellenistische Version des altägyptischen Horus, wurde mitunter ebenfalls mit einer Taube dargestellt: Er veranlasste die Nilschwemme, die einen ertragreichen Ackerbau ermöglichte. Somit symbolisiert auch er die Fruchtbarkeit. Die bei Harpokrates-Darstellungen oft vorkommende Geste des an den Mund gelegten Fingers verwendete Schadow schließlich auch bei seinem *Amor*.

Amor

Mit der Sitzfigur des [Amor](#) vollendete Ridolfo Schadow sein Ensemble.²⁶ Ganz entspannt hat sich der nackte Jüngling mit seinen großen Flügeln auf einem Felsen niedergelassen, das rechte Bein aufgestellt, das linke locker daneben, Bogen und Köcher (letzterer verloren) neben sich abgelegt. Die linke Hand mit dem Zeigefinger am Mund, in der Rechten den Blumenkranz haltend, ist er bereit, eines der Mädchen damit zu küren. Die Geste des sinnend an den Mund gelegten Fingers begegnet auch bei Ridolfos [Paris](#), der ebenfalls seine Wahl unter drei Frauen treffen muss.

Nach einer früheren, kleineren Fassung entstand die Berliner Version des *Amor* ab Sommer 1821. Wieviel Anteil Ridolfo Schadow selbst an der Ausführung hatte, ist ungewiss, da er bereits im Januar 1822 starb. Im November desselben Jahres sah König Friedrich Wilhelm III. die fertige Skulptur im römischen Atelier des Künstlers und entschloss sich zu deren Erwerbung. Schließlich gelangte der *Amor* 1824 in das Königliche Palais in Berlin, wo sich die bereits angekauften Figuren der *Spinnerin* und *Sandalenbinderin* befanden.

Das Motiv des *Amor* beschäftigte Schadow bereits ab etwa 1812, also bald nach seinem Eintreffen in Rom. In einer Bleistiftzeichnung ist die Darstellung *Hebe gibt Amor zu trinken* als Rundbild nach einem von ihm geschaffenen Gipsrelief überliefert (Ketterer Kunst, Auktion

²⁶ Vgl. https://themator.museum-digital.de/ausgabe/showobjekt.php?m_tid=1823&tid=1851&objekt=12904&ver=standalone <7.10.2022>.

356, München, 23.10.2009, [Los 136](#), mit der Datierung 1818; ohne Datierung zuletzt im Frankfurter Kunsthandel [H. W. Fichter](#)).²⁷ Amor steht mit dem Bogen in der linken Hand vor der sitzenden Hebe, die ihm ein Trinkgefäß reicht. Erkennbar sind die großen, bis auf Höhe der Kniekehlen reichenden Flügel, die Schadow auch für seinen sitzenden *Amor* wählte. Das Sujet könnte auf ähnliche Reliefs von Bertel Thorvaldsen zurückgehen, so zum Beispiel [Amor beklagt sich bei Venus über einen Bienenstich](#) (1809), von dem es auch Zeichnungen in Form eines Tondos gibt. Der Verbleib des Gipsmodells von Ridolfo Schadows Tondo sowie der von Götz Eckardt vermuteten, zumindest angefangenen Marmorausführung von Schadow ist unbekannt.

Als Anregungen dienten ihm sowohl antike als auch zeitgenössische Bildwerke, die er in Rom kennenlernte. Der berühmte, den Bogen spannende [Amor](#) (Rom, Kapitolinische Museen) zeigt einen etwa gleichalten, jedoch stehenden Knaben. Er beugt sich in einem ähnlichen Winkel wie Schadows *Amor* nach vorn. Der am Baumstamm hängende Köcher mit den Pfeilen ist nur an Schadows früherer, lediglich 85 cm hoher Fassung des *Amor* (Mailand, Pinacoteca Ambrosiana) erhalten. Bei der Ausführung für den preußischen König ging der Köcher vermutlich um 1945 verloren.

Das natürlich-lässige Sitzmotiv und der Felsen finden sich in bekannten antiken Darstellungen wie der Bronzeplastik des [Sitzenden Hermes](#) aus dem 1. Jahrhundert v. Chr. oder in dem [Schlafenden Faun](#) (beide Neapel, Archäologisches Museum) wieder. Gerade in Bezug auf letzteren, auch [Barberinischer Faun oder Satyr](#) (München, Glyptothek) genannt, wird Ridolfo den spektakulären Ankauf 1813 für den bayrischen Kronprinzen Ludwig verfolgt haben. Ebenso vorbildhaft wirkte die Marmorskulptur des [Amor Vincitore](#), die Fürst Esterházy im Winter 1816/17 nach einem vorhandenen Gipsmodell bei Bertel Thorvaldsen in Rom bestellt hatte (Wien Museum). Aber auch der [Hirtenknabe](#) (1817) und vor allem [Mercur](#) (1818) von Thorvaldsen mit fast identischer Sitzposition waren Ridolfo bekannt. Von beiden Werken befanden und befinden sich noch Bronzegüsse im Park Sanssouci. Das Motiv und die bildhauerische Umsetzung des *Amor* zeigen Ridolfos engen Austausch mit dem Freund und Mentor Thorvaldsen. Der dänische Bildhauer war es auch, der den preußischen König neun Monate nach Ridolfos Tod durch dessen Atelier führte und vermutlich den Ankauf des *Amor* für Berlin anregte.

²⁷ Vgl. auch Eckardt: Ridolfo Schadow (wie Anm. 2), WVZ 28, S. 79f.

Zur Deutung der Idee zum „Urteil des Amor“

Der an *Amors* Mund gelegte Finger verweist, wie oben dargestellt, auf Harpokrates. Die Geste symbolisierte in diesem Zusammenhang bei den Griechen und Römern unter anderem das Schweigen, das Bewahren von Geheimnissen und die Vertraulichkeit. Sie passt zu dem intimen Augenblick, da sich Amor entscheidet, welchem der drei Mädchen er den Blumenkranz in seiner rechten Hand geben wird. – Der Bezug zu dem *Mädchen mit Tauben (Die Unschuld)* enthüllt schließlich das Geheimnis des Ensembles: Die Gesichtszüge, die Ridolfo dem „Taubenmädchen“ gab, und der gleiche Kranz aus zarten Rosenblüten liegen auch der 1816 gefertigten Büste Ridolfos zugrunde, in der das Porträt seiner heimlichen Verlobten, der 1797 geborenen ältesten [Buti-Tochter Elena](#), vermutet wird. Eine große Ähnlichkeit lässt sich zum gemalten Bildnis Elenas von Adolf Senff (1818; Privatbesitz) erkennen. Seit ihrer Entstehung hatte die Büste Rom nicht verlassen und wurde erst 2015 von der LETTER Stiftung in Köln aus dem Kunsthandel erworben (derzeit als Leihgabe in Berlin, Schloss Charlottenburg).²⁸ Amor hält ebenden Kranz in der Hand, der auch das Haupt des „Taubenmädchens“ ziert. Er hat sich also entschieden, welches der drei Mädchen er wählt! Nun wird die Absicht des Bildhauers begreiflich, alle drei Mädchenstatuen – die „Schwestern“ Buti – mit dem Amor in Verbindung zu bringen. Auf diese Weise kann die Zusammenstellung als eine Liebeserklärung des Künstlers an die Älteste, Elena, interpretiert werden. In den erhaltenen Briefen an den Vater und die Stiefmutter verriet Ridolfo nichts über seine romantischen Gefühle für die junge Frau, was als ein Hinweis auf die Heimlichkeit der Verlobung gedeutet werden darf. Schließlich standen in seinen letzten Stunden drei Menschen an Ridolfos Sterbebett: seine Wirtin Anna Maria Buti, der Maler und Freund Adolf Senff und Elena, die mit zitternder Schrift den Tod ihres Geliebten bezeugte.²⁹

Abgesehen von der Absicht, vier Figuren sowohl als Einzelkunstwerke verkaufen als sie auch zu einer Gruppe zusammenstellen zu können, und von der vielleicht im Werden der Einzelfiguren entstandenen Idee, eine heimliche Botschaft in dieses Ensemble zu legen, standen Ridolfo Schadow aber auch konkrete Vorbilder für die Figurenkonstellation vor Augen. Nicht nur die berühmt gewordenen marmornen Grazien-Gruppen von [Antonio Canova](#) und [Berthel Thorvaldsen](#) mögen den jungen Bildhauer thematisch und motivisch inspiriert

²⁸ Vgl. die Beschreibung von Bernd Ernsting: https://themator.museum-digital.de/ausgabe/showobjekt.php?m_tid=1823&tid=1823&objekt=12720&ver=standalone <7.20.2022>.

²⁹ Berlin, Zentralarchiv SMB PK, Nachlass Schadow 227, unfol.

haben; auch zahlreiche andere Grazien- und Parzen-(Moiren-)Darstellungen boten hintergründige Bezüge: so die Schicksalsgöttin Klotho (griechisch: Spinnerin), die den Lebensfaden spinnt, der von Lachesis bemessen und von Atropos abgeschnitten wird. Aglaia, die „Strahlende“ und jüngste der drei Grazien, könnte für die *Sandalenbinderin* vorbildhaft gewesen sein und Thalia, die Grazie des blühenden Glücks, für das *Mädchen mit Tauben*.

Antonio Canova verarbeitete das Thema 1797 in einem Gipsrelief und um 1810 in einem Relief in rötlichem Marmor: Drei tanzende Grazien, die Venus mit Blumen bekränzen, werden vom am Bildrand sitzenden Mars beobachtet. Er hält, assistiert vom kleinen Amor, einen noch unfertigen Blumenkranz in den Händen. Das vermutlich im Zweiten Weltkrieg zerstörte Relief gelangte wohl nach 1815 als Geschenk von Papst Pius VII. an Friedrich Wilhelm III. von Preußen. Es befand sich zunächst im Königlichen Palais, später im Hohenzollern-Museum. Möglicherweise kannte Ridolfo Schadow eine Zeichnung oder einen Kupferstich dieser Szene, was ihn zur Idee eines Zusammenspiels seiner Figuren angeregt haben könnte.

Wie oben erwähnt, standen die vier Figuren zuvor nie alle beisammen. Die *Spinnerin* zierte laut Inventar 1822 den Blauen Pfeilersaal des Königlichen Palais Unter den Linden in Berlin.³⁰ Im April 1824 gelangten nach dem Willen des Königs *Amor* und *Sandalenbinderin* in den gelben gipsmarmornen „Tanzsaal“ des Palais. In diesem Raum sollten „die Original Werke Vaterländischer Künstler“ vereint werden, vor allem zahlreiche Gemälde. Aber ab 1823 wurden interessanterweise auch Canovas Grazienrelief sowie Ridolfos Skulpturen in diesem Saal platziert.³¹ Die *Sandalenbinderin* holte man dafür aus der alten Bibliothek im Berliner Schloss, wo sie seit 1821 „unpaßlich“ gestanden hatte.³² Das *Mädchen mit Tauben (Die Unschuld)* blieb nach dem Ankauf im Berliner Schloss und wurde in den Königin-Mutter-Kammern im Gesellschaftssaal (Rote Damastkammer) aufgestellt.³³

³⁰ Potsdam, SPSG, Graphische Sammlung, Hist. Inventare, Nr. 84: Königliches Palais, Vol. 3, 1822, S. 15: Neuer Anbau. Blaues Pfeilerzimmer. No. 113: „Eine sitzende Figur, die Spinnerin von Schadow, in weißen Marmor gearbeitet, 3' 9" hoch, auf einem 2' 3" hohen Postament von Silberholz.“

³¹ Potsdam, SPSG, Graphische Sammlung, Hist. Akten, Nr. 144: Königliches Palais 1811–1826, fol. 91v. Potsdam, SPSG, Graph. Slg., Hist. Inventare, Nr. 83: Königliches Palais 1822, Vol. 2, S. 64: 2. Stockwerk, Linker Seiten-Flügel, Tanz-Saal, Zugang August 1823: Canovas „Basrelief“; S. 65: Zugang: April 1824: R. Schadows Amor und Sandalenbinderin.

³² Potsdam, SPSG, Graph. Slg., Hist. Akten, Nr. 144: Königliches Palais 1811–1826, fol. 91v. Berlin, Zentralarchiv SMB PK, Nachlass Schadow, Nr. 217, Brief Gottfrieds an Ridolfo Schadow, 21. März 1821: informiert über die Aufstellung der *Sandalenbinderin* in der „alten Bibliothek auf einem piedestal von Stuck in Form eines Dreifuß mit Greifen.“

³³ Potsdam, SPSG, Graph. Slg., Hist. Inventare, Nr. 61: Schloss Berlin, II. OG, 1816, fol. 127. Max Schasler: Berlins Kunstschatze. Ein praktisches Handbuch zum Gebrauch bei der Besichtigung derselben, 2. Abth.: Die öffentlichen

Ridolfo Schadow verkaufte seine vier Einzelfiguren in vielen Ausführungen erfolgreich an verschiedene Auftraggeber: außer an den Fürsten Esterházy und den bayrischen Kronprinzen Ludwig auch an Adlige in Italien, Großbritannien und Russland. Anscheinend besaß aber nur der preußische Hof alle vier Skulpturen, doch hat man den Sinnzusammenhang des Ensembles nicht verstanden. So ist die jetzige Präsentation im Vestibül des Neuen Flügels von Schloss Charlottenburg in Berlin anlässlich des 200. Todestages des viel zu früh verstorbenen Bildhauers eine längst überfällige Ausführung seiner ursprünglichen Konzeption.

Silke Kiesant unter Mitarbeit von **Sylva van der Heyden**, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg

und Privat-Kunstsammlungen, Kunstinstitute und Ateliers der Künstler und Kunstindustriellen von Berlin. Ein praktisches Handbuch [...], Berlin 1856, S. 209.