

Kasseler Apoll und Dresdener Schauspielerrelief

Margarete Bieber und die Gießener Antikensammlung

Matthias Recke

Vor 100 Jahren wurde Margarete Bieber 1907 in Bonn mit einer Arbeit über „Das Dresdner Schauspielerrelief“ im Fach Klassische Archäologie promoviert. Besaß dieser Schritt als Frau an den preußischen Universitäten zu dieser Zeit noch eine hohe Seltenheit (und hatte erheblicher Anstrengungen bedurft), so war ihre Habilitation 1919 an der Landesuniversität in Gießen eine Sensation; Margarete Biebers Rolle für die Geschichte des Frauenstudiums und ihre Vorreiterrolle in der Klassischen Archäologie, aber auch ihre Bedeutung für die Universität Gießen ist daher in jüngerer Zeit auch vielfach gewürdigt worden.¹

Das Gießener Wirken von 1919 bis 1933 empfand sie bis zu ihrem Tod als die glücklichste und fruchtbarste Zeit ihres Lebens, und die Geschichte des Archäologischen Instituts ist seither untrennbar mit der ihren verbunden. Dies betrifft nicht nur die Zeit, die Bieber von der Habilitation 1919 bis zu ihrer Entlassung im Jahre 1933, die als „politische Unzuverlässigkeit“ verbrämt wurde, tatsächlich aber wegen ihrer jüdischen Abstammung erfolgte, in Gießen verbrachte, sondern auch die Zeiten danach, als sie im Exil in Großbritannien und in den USA lebte, ein Exil, das sie spätestens 1940, als sie die amerikanische Staatsangehörigkeit erwarb, in eine zweite Heimat umwandelte. Bis zu ihrem Tod 1978 im hohen Alter von 98 Jahren hielt sie jedoch Kontakt zu befreundeten Gießener Kollegen und deren Familien, half mit Paketen, Geldspenden und Empfehlungsschreiben, und als sie 1957, fast achtzigjährig, die Ehrensensatorenwürde der Justus Liebig-Universität erhielt, war dies nicht nur für sie eine bedeutende und wichtige Geste.

1 Zuletzt M. Recke, „... besonders schauerlich war die Anwesenheit von Frl. Bieber“, in: J. E. Fries u.a. (Hrsg.), *Science oder Fiction? Geschlechterrollen in archäologischen Lebensbildern* (2007) 209–231 (mit ausführlicher Bibliographie); E.-M. Felschow, *Das Schicksal der Margarete Bieber*, in: *Panorama. 400 Jahre Universität Gießen* (2007), S. 278–283. Lediglich im Internet publiziert ist bislang die ausführliche Biographie „Margarete Bieber: Two Worlds“ von Larissa Bonfante und Matthias Recke, vgl. www.brown.edu/Research/Breaking_Ground/bios/Bieber_Margarete.pdf.

In ihrer Gießener Zeit von 1919 bis 1933 verfasste Bieber mehrere wegweisende und bis heute grundlegende wissenschaftliche Arbeiten, baute den Lehrstuhl auf und konnte ihn klar gegenüber dem benachbarten Marburg profilieren, so dass ihr sogar das Ordinariat in Aussicht gestellt wurde – letzteres war seit der Berufung Richard Delbruecks 1928 nach Bonn unbesetzt. Als Vertreterin des Lehrstuhls war Bieber damit auch für die Antikensammlung des Instituts verantwortlich, die sie bereits vorher intensiv für ihre Lehre genutzt und erweitert hatte. Da aber die Archivunterlagen der Sammlung bei der Bombardierung Gießens im Dezember 1944 komplett zerstört worden sind, lässt sich im Einzelnen nicht mehr feststellen, welche Ankäufe und Erwerbungen ihr zu verdanken sind. Lediglich bei zwei Objekten kann klar nachgewiesen werden, dass sie durch Margarete Bieber in die Sammlung gekommen sind. Diese beiden Objekte sind stellvertretend für die beiden großen Schritte in ihrer Karriere aus der Zeit vor der Habilitation in Gießen und markieren zum einen die Dissertation von 1907, zum anderen die Arbeiten zu dem gewaltigen Bestandskatalog der Kasseler Antikensammlungen von 1915, der bis heute nicht überholt ist und Gültigkeit besitzt. Beide Arbeiten haben Bieber ein hohes Ansehen in der Fachwelt verschafft und waren daher mit ausschlaggebend für die Habilitation in Gießen.

Dass gerade zwei Objekte der Gießener Antikensammlung die Kriegszerstörungen von 1944 überstanden haben, die mit diesen Schritten verbunden sind, ist daher als ausgesprochener Glücksfall zu bezeichnen. Da sie aber auch als Einzelstücke wissenschaftlich von hoher Bedeutung sind, sollen sie im Folgenden ausführlich vorgestellt werden. In beiden Fällen handelt es sich um Gipsabgüsse. Das mag auf den ersten Blick den Eindruck von minderer Wichtigkeit erwecken, da es sich eben nicht um antike Originale handelt, sondern um Reproduktionen, denen das Flair der Authentizität fehlt. Tatsächlich sind die beiden Gipse aber wissenschaftlich höchst interessant, da sie einen Zustand der antiken Originale festhalten, der heute nicht mehr erhalten ist. Das zuerst zu besprechende Relief ist im Original in der Dresdener Antikensammlung weniger vollständig zu sehen als in dem Zustand, den der Gießener Gips dokumentiert, und die als zweites zu besprechende Bronzestatuetten in Berlin ist seit dem 2. Weltkrieg verschollen und heute, abgesehen von einem unbefriedigenden Schwarzweiß-Photo, nur mehr durch den Gießener Gips fassbar, der weltweit der einzig überlieferte ist. Und zuletzt stehen diese beiden Gipse stellvertretend für die

1944 weitgehend zerstörte Gießener Abguss-Sammlung, die einen erheblichen Umfang besessen haben muss, da für sie zeitweilig nahezu das gesamte Erdgeschoß des Universitätshauptgebäudes zur Verfügung stand.²

A. Das Dresdener Schauspielerrelief



Abb. 1

2 Vgl. den um 1879 entstandenen Plan des Universitätshauptgebäudes bei L. Kalok, Wilhelm Conrad Röntgen in Gießen. 1879–1888 (1979), S. 18–19. Demnach sind die Räume der Front völlig dem Münz- und Antikenkabinett zugesprochen, nur der Raum ganz rechts (Nr. 6) ist das „Physic. Laboratorium des Directors“, das später aber offenbar auch der Antikensammlung zugeschlagen wurde.

Der Gips zeigt das so genannte Dresdener Schauspielerrelief, ein Marmorwerk aus den letzten Jahren des 1. Jahrhunderts v. Chr., also eine Arbeit der frühen römischen Kaiserzeit, das sich heute im Dresdener Albertinum³ befindet. Es zeigt in der Mitte einen sitzenden Mann, dessen Ausstattung mit Efeukranz, Tierfell über der Brust und (zum Teil weggebrochenem) Thyrsosstab in der rechten Hand an den Weingott Dionysos denken lässt. Die hohen Plateauschuhe (Kothurne) und das Gewand, der lange Ärmelchiton (Abb. 2–3), zeigen jedoch, dass es sich um einen Schauspieler handelt, der den Gott Dionysos lediglich verkörpert. Links ist die Gestalt eines Knaben zu sehen, dessen Haltung die Deutung als Flötenspieler nahe legt (Abb. 2), und rechts eine tänzerisch bewegte Frauengestalt, die unterschiedliche Deutungen erfahren hat.



Abb. 2



Abb. 3

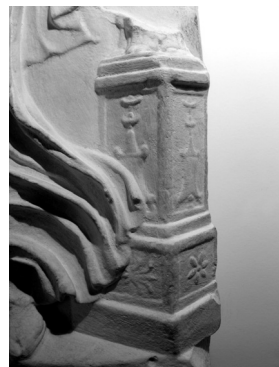


Abb. 4

Der Felsboden, der links im Hintergrund zu sehende Vorhang und der rechts am Bildrand befindliche Pfeiler mit Ansatz eines dreigestaltigen Hekateions (Abb. 4) charakterisieren einen heiligen Bezirk. Es wird sich aber nicht um die szenische Darstellung aus dem Leben des Dionysos handeln, sondern vielmehr um die Ehrung eines Künstlers, „der wahrscheinlich für einen Sieg in einem der Schauspielerwettbewerbe geehrt wird, wie sie über Jahrhunderte bei großen Dionysien ausgetragen wurden. Der schräg um den Körper hängende Blütenkranz (Abb. 3) könnte Zeichen eines solchen Sieges sein. Man hat in der Figur auch

3 Dresden, Albertinum ZV 1914; vgl. K. Knoll u.a., Die Antiken im Albertinum. Staatliche Kunstsammlungen Dresden (1993), S. 45 f. Nr. 24; älterer Literatur auch bei M. Bieber, The History of Greek and Roman Theater (1961), S. 84 Abb. 307.

den Vorsteher einer Schauspielergilde sehen wollen, der immer zugleich auch Dionysospriester war.⁴

Das Relief wurde 1901 aus der Sammlung Pourtalès für Dresden erworben, seine Geschichte lässt sich aber bis in das 17. Jahrhundert zurückverfolgen. So ging es aus der Sammlung des Kardinals Gaspare di Carpegna noch „vor 1698 in den Vatikan, nach 1784 in die Sammlung Malmaison und ging aus dieser in den Besitz des Grafen Pourtalès über“.⁵

Über den genauen Fundort und das Funddatum gibt es keine Informationen, doch spricht alles dafür, dass es aus Rom selbst stammt. Das Relief ist nicht vollständig erhalten, wurde aber, wie dies bei Skulpturen und Reliefs seit der Renaissance üblich war, vervollständigt, indem die Bruchflächen begradigt und mit Ergänzungen angestückt wurde. Wann genau dies geschah, ist nicht bekannt. Der Zustand, in dem es 1901 aus der Sammlung Pourtalès erworben wurde, zeigt die Abb. 5:

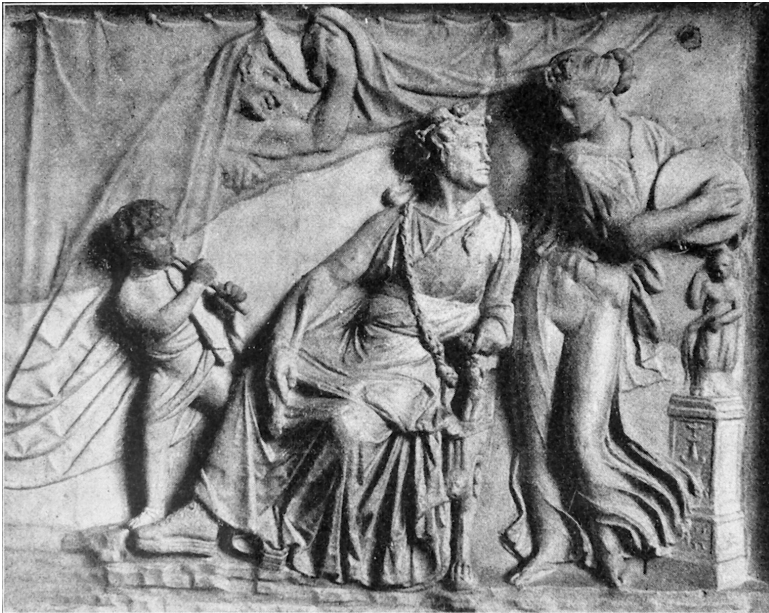


Abb. 5

4 I. Raumschüssel, in: K. Knoll u.a., Die Antiken im Albertinum (1993), S. 46.

5 M. Bieber, Das Dresdner Schauspielerrelief. Ein Beitrag zur Geschichte des tragischen Costüms und der griechischen Kunst (1907), S. 1.

Deutlich geben sich die Anstückungen, die das Relief zu einer rechteckigen Platte ergänzen, durch ihre unterschiedliche Färbung zu erkennen, denn „der Marmor, den der Restaurator benutzte, ist bedeutend heller und grobkörniger als der des Originals“.⁶

In Dresden wurden die neuzeitlichen Ergänzungen abgenommen und an einen Gipsabguss des antiken Teils angefügt. Diese konsequente Ent-Restauration ist ein ganz charakteristischer Zug der Archäologie des frühen 20. Jahrhunderts. Ein bezeichnendes Beispiel für diese puristische Vorgehensweise ist etwa die Arbeit des damaligen Gießener Archäologen Bruno Sauer, der den berühmten Weber-Laborde'schen Kopf, heute im Pariser Louvre (Abb. 6), in seiner Universitätschrift von 1903 den Parthenongiebeln auf der Athener Akropolis zuwies und, um nur original Antikes zu zeigen, kurzerhand die Ergänzungen aus dem Gießener Gips meißelte (Abb. 7).



Abb. 6

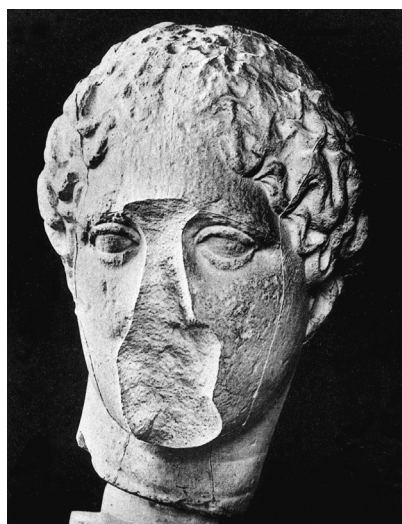


Abb. 7

„Zugegeben, dass die Vorderansicht des Kopfes durch Beseitigung der Zutaten nicht gewinnen konnte, so bedeuteten diese keine Verbesserung des schönen Werkes und störten überdies mehr als jene Lücke, über die man hinwegzusehen sich gewöhnen muss und kann, das Studium der echt antiken Formen. Auf Grund dieser Erwägungen habe ich kein

6 M. Bieber, Das Dresdner Schauspielerrelief (1907), S. 6.

*Bedenken getragen, jene Ergänzungen bis zu der Grenze des antiken Teils einschließlich des nicht sicher rechten Mundwinkels am Gips abzumeiseln, und gebe in den Lichtdrucken nach diesem berichtigten Abguss [...] nur zweifellos Antikes“.*⁷

Der damalige Eigentümer des Kopfs, Graf Laborde, hatte sich zuvor dem Ansinnen Sauers („aufgrund eines Gefühls kindlicher Pietät“) widersetzt, die Ergänzungen zu entfernen, weil diese durch den berühmten französischen Bildhauer Pierre-Charles Simart (1808-1857) erfolgt war. Tatsächlich ist der Kopf, der sich seit 1928 im Louvre befindet, erst vor kurzem von der das klassische Erscheinungsbild erheblich störenden „Vollendung“ Simarts befreit worden.⁸

Diese ehrfürchtige Achtung der Ergänzung fragmentarischer Antiken durch angesehene Künstler und die Bewertung dieser Arbeit als schöpferische Leistung eines Gesamtkunstwerks lässt sich bis heute feststellen. So sind etwa die Anstückungen, die der dänische Bildhauer Bertel Thorvaldsen an den Giebelfiguren des Aphaia-Tempels von Ägina kurz nach ihrer Entdeckung vornahm, erst Mitte der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts abgenommen worden, als man an die Neuaufstellung der Giebelgruppen in der Münchner Glyptothek ging. Thorvaldsens Ergänzungen der Ägineten werden heute, sorgfältig separat gesockelt, im Depot der Glyptothek aufbewahrt, da auch sie als wichtiges Zeitzeugnis verstanden werden.

Ein anderes Beispiel ist das Porträt der „Livia“ in Kopenhagen (Abb. 8): Hier haben sorgfältige Untersuchungen in den 80er Jahren gezeigt, dass die Schädeldecke antik, aber nicht zugehörig, und die Nase neuzeitlich ergänzt ist. Mit Abnahme der Ergänzungen (Abb. 9) fiel auch die Benennung als Gattin des Kaisers Augustus.⁹ Die Ausstellung der separat gesockelten Ergänzungen wiederum wirkt selbst wie ein avantgardistisches Kunstwerk (Abb. 10).

7 B. Sauer, Der Weber-Laborde'sche Kopf und die Giebelgruppen des Parthenon (1903), S. 11.

8 Bis heute (August 2007) ist auf der Homepage des Louvre der Kopf mit den Ergänzungen Simart zu sehen; eine kleine Notiz erwähnt allerdings, dass diese Ergänzungen inzwischen abgenommen sind (http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=948).

9 M. Moltessen, Nye naser, nye navne. Meddelelser fra Ny Carlsberg Glyptotek 1989, S. 88–196.



Abb. 8

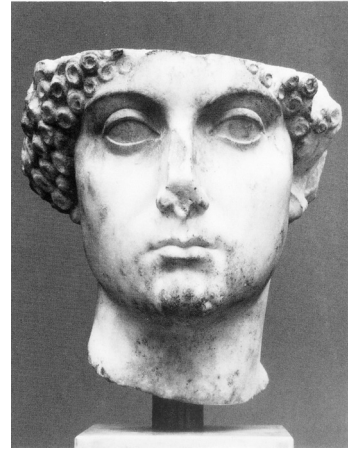


Abb. 9



Abb. 10

Nun ist aber beim Dresdener Schauspielerrelief nicht alles, was nach der Erwerbung 1901 als Ergänzung abgenommen wurde, tatsächlich neuzeitlich. Als Margarete Bieber das Relief in Dresden für ihre Dissertation genauestens untersuchte (und in verdeckten Falten des Gewandes sogar noch antike Farbspuren der ehemals bunten Fassung entdeckte), fiel ihr rechts des Kopfes der zentralen sitzenden Gestalt ein dreieckiges Stück auf, das „sich von der modernen Ergänzung durch stärkere Verwitterung und schmalere obere Randleiste“ abhebt.¹⁰ Auch die naturwissenschaftliche Untersuchung, die daraufhin durch den Direktor des Mineralogischen Museums in Dresden, Kalkowsky, unternommen wurde, bestätigte die Annahme Biebers, dass dieses Fragment ebenfalls zum originalen Relief gehört.

10 M. Bieber, *Das Dresdner Schauspielerrelief* (1907), S. 7.



Abb. 11

Diese Entdeckung ist aber nun entscheidend. Denn es sind mehrere Zeichnungen und ein Stich des Reliefs aus dem 17. und 18. Jahrhundert bekannt, die deutlich von dem Zustand abweichen, in dem das Relief aus der Sammlung Pourtalès erworben wurde. Beispielhaft dafür steht hier ein Stich des Pietro Santi Bartoli aus dem Jahre 1698 (Abb. 11), bei dem allerdings der linke Rand etwas beschnitten ist, vollständiger, aber motivisch identisch zeigt diesen Zustand eine Zeichnung von Visconti, die 1784 publiziert worden ist.¹¹ Das von Bieber als antik erkannte, dreieckige Fragment (Abb. 12) legt nun nahe, dass auch der nur zeichnerisch überlieferte Teil des Reliefs, also die obere linke Ecke mit dem Vorhang und dem Pfeiler, antik ist und erst nachträglich verloren ging.

Der Gießener Gips (Abb. 1) zeigt nun den heutigen Bestand des überlieferten antiken Materials, ohne die neuzeitlichen Ergänzungen, aber eben mit jenem dreieckigen Fragment, das in Dresden selbst nicht gezeigt wird (Abb. 13), weil es den Konturverlauf des Objekts stört – das Fragment, dessen Form ja dem Erhaltungszufall geschuldet ist, wird absolut gesehen – der Torso als Kunstwerk verstanden. Diese rein ästhetische Betrachtungsweise hat wenig mit dem gemein, wie ein

¹¹ Folio-Ausgabe von 1784, 107. Octav-Ausgabe 1819 ii Taf. B IV Nr. 7.

Archäologe an das Material herangeht, und insofern vertritt der Gießener Gips des Dresdener Schauspielerreliefs in der Form, wie ihn Margarete Bieber dem Institut geschenkt hat, archäologische Denk- und Arbeitsweisen auf ganz charakteristische Art und Weise.



Abb. 12



Abb. 13

B. Bronzestatuette des Kasseler Apolls

Das zweite hier zu besprechende Stück ist ein 13,9 cm hoher, gesockelter Gipsabguss einer Bronzestatuette (Abb. 15–18). Die Figur gibt einen in der Antike hochberühmten Statuentypus der Klassik wieder, der den jugendlichen Gott Apollon zeigt und dessen Original allgemein als Meisterwerk des jungen Phidias gilt.¹² Nach der besten und vollständigsten Replik in Kassel (Abb. 14) ist der Typus als „Kasseler Apoll“ bekannt. Mit dem namengebenden Stück, einer mit 1,97 m leicht überlebensgroßen Marmorstatue, die aus dem frühen 2. Jahrhundert n. Chr. stammt und ganz charakteristische Züge römischer Kopien (wie etwa die Statuenstütze am linken Bein) zeigt, hatte sich Margarete Bieber im Zuge ihrer Bearbeitung der Kasseler Skulpturensammlung 1912/13 intensiv beschäftigt und darüber bereits 1914 im Archäologischen Anzeiger Bericht erstattet.¹³

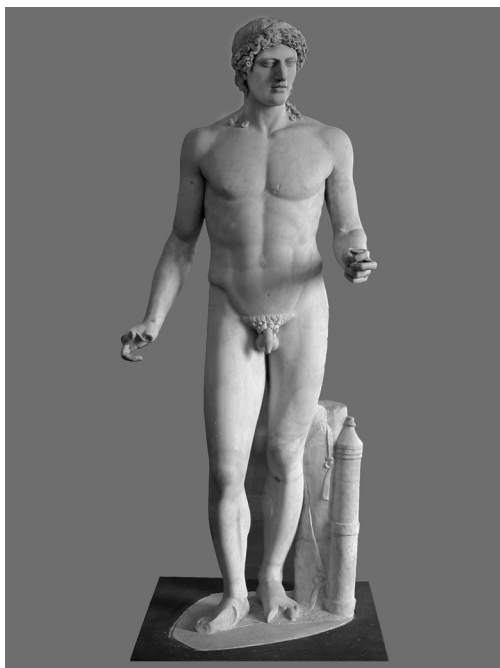


Abb. 14

12 E. Schmidt, Der Kasseler Apollon und seine Repliken. *AntPl* 5 (1966), S. 7.

13 M. Bieber, *AA* 1914, S. 3 ff. zum Kasseler Apoll.



Abb. 15



Abb. 16

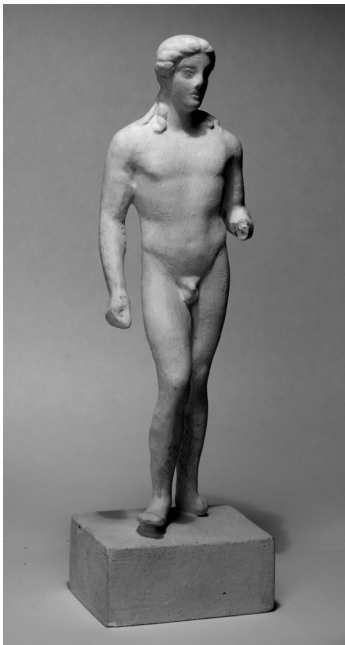


Abb. 17

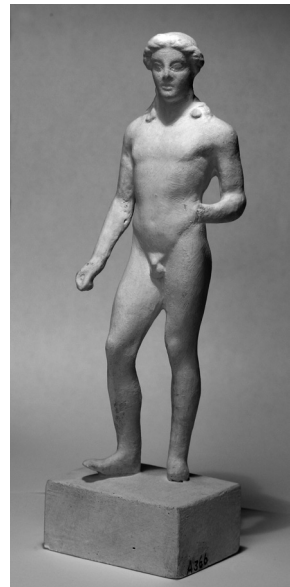


Abb. 18

In dem stattlichen Katalog, der im Frühjahr 1914 abgeschlossen wurde und 1915 gedruckt erschienen ist, listete sie weitere maßgleiche größenreduzierte Statuetten in Athen und Korfu auf.¹⁴ Offenbar erst nach Drucklegung wurde ihr durch den Hinweis des befreundeten Archäologen Paul Arndt eine weitere Statuette bekannt, die sich damals im Pariser Kunsthandel befand. In einer weiteren Abhandlung zum Kasseler Apoll, die im Rahmen des Tafelwerks „Brunn-Bruckmann’s Denkmäler griechischer und römischer Sculptur“ ebenfalls 1915 erschien, konnte sie diese Statuette nachtragen und in vier Ansichten abbilden. *„Von Statuetten-Repliken gibt es außer je einem Torso in Athen und Corfu eine schlechte, kleine, im Kopfe leider in neuerer Zeit gänzlich übergangene Bronzestatuette [...], die sich im Pariser Kunsthandel befindet. Sie ist ähnlich vollständig wie die Casseler Statue. Selbstverständlich fehlt ihr, wie dem Original, der Baumstamm mit Köcher“*.¹⁵

Damit sind in wenigen Worten die wichtigsten Merkmale der Statuette umrissen: Sie kann aufgrund der geringen Größe und vor allem wegen des Materials Bronze auf die stabilisierende Statuenstütze am linken Bein verzichten, die die römischen Kopien in Form eines Baumstamms benötigen, um die dünne Knöchelzone zu stabilisieren – ein Umstand, der bei dem verloren gegangenen griechischen Original aus Bronze nicht notwendig war. Die Statuette ist in diesem Zug dem Original also näher als die berühmte großformatige Kasseler Kopie.

Was Margarete Bieber in dem Brunn-Bruckmann-Text von 1915 nicht andeutet, ist das weitere Schicksal der kleinen Bronzestatuette. Darüber informiert ein Eintrag im Inventarbuch des Winckelmann-Instituts der Berliner Humboldt-Universität, demzufolge die Statuette in die dortige Antikensammlungen gelangt ist: „Geschenk Herr Bieber-Schönau. Erworben von griechischem Kunsthändler“.¹⁶ Bei Herrn Bieber-Schönau handelt es sich um Margarete Biebers Vater, den Mühlenbesitzer Heinrich Bieber, der im westpreußischen Schönau wohnte, dem heutigen Preshowo in Polen, wo Margarete Bieber auch geboren worden ist. Seine gesicherte finanzielle Situation hatte es Margarete Bieber nicht nur ermöglicht, in Berlin und in Bonn zu studieren, sondern ihr auch

14 M. Bieber, Die antiken Skulpturen und Bronzen des Königl. Museum Fridericianum in Cassel (1915), S. 1–5.

15 M. Bieber, in Brunn-Bruckmann’s Denkmäler Griechischer und römischer Sculptur, Text zu Tafeln 676-677 (1915), S. 7.

16 P. Gercke, Apollon und Athena. Ausstellungs-Katalog Kassel (1991), S. 148.

ein ungebundenes und relativ selbständiges Leben seit der Promotion 1907 erlaubt.¹⁷ So war auch die unentgeltliche Vertretung der Assistentenstelle in Berlin, die sie 1915 erst für Gerhart Rodenwaldt, dann für Valentin Müller übernahm, nur durch die Unterstützung ihres Vaters möglich. Hier in Berlin war sie ihrem Doktorvater, Georg Loeschcke, zur Hand und vertrat ihn auch in seinen Lehrveranstaltungen, als Loeschcke nach einem Schlaganfall massive gesundheitliche Probleme hatte und noch im selben Jahr starb. In dieser Zeit muss Margarete Bieber die Statuette des Kasseler Apolls im Namen ihres Vaters dem Berliner Institut und seiner Antikensammlung gestiftet haben. Welch ein herber Schlag, als Loeschckes Nachfolger, der Archäologe Ferdinand Noack, unmittelbar nach seiner Berufung an den Berliner Lehrstuhl 1916 Margarete Bieber nicht nur die Lehrtätigkeit verbot, sondern sogar den Gebrauch des Seminars und seiner Sammlung untersagte.¹⁸

Immerhin besaß Bieber noch den Gipsabguss dieser väterlichen Stiftung, den sie nun mit nach Gießen nahm und der dortigen Antikensammlung schenkte. Hier hat er den Zweiten Weltkrieg überdauert – anders als das Original in Berlin, das heute verschollen ist. Somit hat der Gießener Gipsabguss eine enorme Bedeutung: Bislang war nämlich nur die von Bieber in Brunn-Bruckmann's publizierte Aufnahme der Bronzestatuette bekannt, und grundlegende Arbeiten zum Kasseler Apoll, wie etwa die umfangreiche Monographie von Evamaria Schmidt,¹⁹ müssen wichtige Fragen offenlassen, da sie anhand der Photos nicht beantwortet werden können. So konstatiert Schmidt: *„Maße: fehlen. ... Genauere Angaben der Beschädigungen oder Ergänzungen lassen die Photos nicht zu. ... Die Schulterlocken waren nicht gedreht. Nach dem Photo lässt sich nicht entscheiden, ob die Flechten genau ausgearbeitet waren. ... Eine verbindliche Einschätzung der Kleinbronze ist nach den Photos nicht möglich, doch scheinen Zweifel an seiner Echtheit nicht begründet.“*²⁰

17 Nach dem Reisestipendium 1909/10, das sie als zweite Frau in der Geschichte des Deutschen Archäologischen Instituts und als erste Klassische Archäologin überhaupt erhalten hatte, arbeitete sie während der Sommer 1912 und 1913 in Kassel, wo sie den wissenschaftlichen Katalog der Skulpturensammlung erstellte, während sie die Winter in den Mittelmeerländern verbrachte und in den lokalen Museen Material studierte.

18 M. Recke, Die Klassische Archäologie in Gießen. *Studia Giessensia* 9 (2000), S. 67.

19 E. Schmidt, Der Kasseler Apollon und seine Repliken. *AntPl* 5 (1966).

20 E. Schmidt, ebenda, S. 35–36.

Mit der jetzt gelungenen Identifizierung des namenlosen Gießener Gipses mit der verschollenen Bronzestatue des Kasseler Apolls, die mit Mitteln von Margarete Biebers Vater erworben und dem Berliner Winckelmann-Institut gestiftet worden ist,²¹ lassen sich weiterführende Fragen und Ergänzungen leicht vornehmen, angefangen von den Maßen (Höhe ohne Sockel 13,9 cm) bis zur Feststellung, dass die Schulterlocken, wie bei den übrigen Repliken des Typus auch, sehr wohl gedreht sind.

Auf dem Sockel des Gießener Gipses ist in roter Farbe die Nummer A 366 vermerkt, mit dieser Nummer erscheint der Gips auch in dem „Vorläufigen Verzeichnis“ der Gießener Antikensammlung, das Willy Zschietzschmann 1950 maschinenschriftlich angelegt hatte und das unsere einzige Quelle für die unmittelbare Nachkriegszeit darstellt. Das Kürzel „A“ bezeichnet zweifellos den Abguss. Ob man jedoch die Nummer 366 so verstehen darf, dass es sich hierbei um den 366. Abguss der Sammlung handelt, ob es also eine fortlaufende Nummerierung der Gipse nach Erwerb gegeben hat, kann bezweifelt werden. Denn aus den wenigen Akten des Gießener Universitätsarchivs, in denen sich Hinweise zur Antikensammlung finden lassen, geht deutlich hervor, dass die Erstellung eines neuen Verzeichnisses der Abgussammlung zu den ersten Aufgaben der jeweils neuen Sammlungsleiter gehörte.²² Über den genauen Bestand und den Aufbau der Gipsammlung ist noch zu wenig bekannt, als dass sich diese Frage zurzeit beantworten ließe. Da aber bereits 1835, kurz nach der Gründung des „Kunst-, Münzen- und Antikenkabinetts“ im Jahre 1825, Abgüsse von sämtlichen antiken Marmorwerken der Erbach'schen Sammlung durch Schenkung der Gräfin Sophie von Erbach nach Gießen gelangten,²³

21 M. Recke, „...besonders schauerlich war die Anwesenheit von Frl. Bieber“, in: J. E. Fries u.a. (Hrsg.), *Science oder Fiction? Geschlechterrollen in archäologischen Lebensbildern* (2007), S. 216–217, mit Abb. 6.

22 Belegt ist ein Inventar der Gipsabguss-Sammlung von Adolf Philippi 1884, ein weiteres von Bruno Sauer 1897, eine völlige Neuordnung und Neuaufstellung der Abgüsse durch Carl Watzinger 1910, ein Verzeichnis von Margarete Bieber (zwischen 1930 und 1932) und eine Neuordnung 1938 durch Willy Zschietzschmann, vgl. M. Recke, *Die Klassische Archäologie in Gießen*. *Studia Giessensia* 9 (2000), S. 14, 23, 50, 80, 96.

23 B. Sauer, *Kunst und Kunstwissenschaft an der Universität Gießen*. In: Festnummer der Darmstädter Zeitung zur 3. Jahrhundertfeier der Universität Gießen, 1. August 1907. – Zur Erbach'schen Sammlung vgl. K. Fittschen, *Katalog der antiken Skulpturen in Schloß Erbach* (1977).

dürfte die Zahl der Gipsabgüsse, die Margarete Bieber 1919 in Gießen vorfand, die Zahl von 365 weit überstiegen haben.²⁴

Eine weitere Schenkung Biebers an die Gießener Antikensammlung, ebenfalls ein Gipsabguss eines Originals, das sie 1915 in ihrem Katalog der Kasseler Antiken selbst publiziert hatte,²⁵ ist nicht erhalten: Der Kopf der berühmten Victoria von Fossombrone, hat die Kriegswirren nicht überstanden.²⁶



Abb. 19

Erhalten, aber völlig ungesichtet und ungeordnet, ist eine Schenkung Biebers aus dem Jahr 1928, die ein etwa halbes Tausend Gipsabgüsse antiker Münzen umfasst (Abb. 19). Margarete Bieber hatte sie vom damaligen Direktor des Münzkabinetts der Staatlichen Museen in Ber-

24 Eine Studie zur Geschichte der Abguss-Sammlung und Rekonstruktion des im Zweiten Weltkrieg weitgehend verlorenen Bestands ist in Vorbereitung.

25 M. Bieber, Die antiken Skulpturen und Bronzen des königlichen Museum Fridericianum in Cassel (1915) Nr. 153, Taf. 41; vgl. U. Höckmann, Antike Bronzen, Staatliche Kunstsammlungen Kassel (o.J.), S. 31 Nr. 61, Taf. 18.

26 Vgl. M. Recke, Die Klassische Archäologie in Gießen (2000), S. 79, Anm. 298.

lin, Kurt Regling, erhalten;²⁷ sie wurden jedoch von Richard Delbrueck, als er den Ruf von Gießen nach Bonn annahm, mitgenommen,²⁸ was Bieber sehr erbost hatte. Sie bekam jedoch umgehend von Regling kostenlos Ersatz.²⁹ Eine Dokumentation dieser Gipse steht noch aus; ihre Auswertung wird, so steht zu erwarten, manche Überraschung bringen.

Margarete Bieber hat die Gießener Antikensammlung in den 14 Jahren, in denen sie in Gießen lehrte, um viele Stücke bereichert, nicht nur mit Gipsen, sondern auch mit originalen Antiken. Die Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs und die Wirren der Nachkriegszeit haben die meisten Informationen, die uns detailliert Auskunft darüber geben könnten, allerdings getilgt. Dass ausgerechnet die beiden Stücke des heutigen Bestands der Sammlung, die sich Margarete Bieber zuweisen lassen, derart signifikante Marksteine in ihrer Biographie darstellen und entscheidende Etappen ihrer wissenschaftlichen Karriere markieren, ist ausgesprochen glücklich. Da diese beiden Stücke darüber hinaus aber auch für aktuelle und kommende archäologische Forschungen von großer Bedeutung sind, wird das Andenken an Margarete Bieber auch an dem Ort wach und lebendig gehalten, der ihr so sehr am Herzen lag, nämlich in der Gießener Antikensammlung.

27 E. Schmidt, Johann Heinrich May der Jüngere und die Gießener Münzsammlung. Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins 48, 1964, S. 112.

28 H. G. Gundel, Die Münzsammlung der Universität Gießen (1984), S. 17, so auch Bieber in ihrer bislang unpublizierten Autobiographie, S. 45.

29 Brief Biebers an Rudolf Herzog vom 12.4.1930, UAG Nachlaß R. Herzog. Nach A. Brüggemann (Chronik der Hessischen Ludwigs-Universität [1930], S. 12) handelte es sich um 326 Abdrücke griechischer Münzen.